

Laura Illescas Díaz

**VIRGILIO FANELLI:  
VIDA Y OBRA DE UN PLATERO ITALIANO  
EN LA ESPAÑA BARROCA (C. 1653-1678)**

DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0455>

COLECCIÓN



**VÍTOR**

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

LAURA ILLESCAS DÍAZ

**VIRGILIO FANELLI:  
VIDA Y OBRA DE UN PLATERO ITALIANO  
EN LA ESPAÑA BARROCA (C. 1653-1678)**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

COLECCIÓN VÍTOR

455

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y Laura Illescas Díaz

1.<sup>a</sup> edición: septiembre, 2022  
I.S.B.N.: 978-84-1311-722-5  
DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0455>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

Hecho en UE-Made in EU

Realizado por:  
Cícero, S.L.U.  
Tel. +34 923 12 32 26  
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

- ⓘ Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- Ⓒ NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
- Ⓓ SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)



Accesible en:  
<https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-1311-722-5>



Catalogación de editor en ONIX disponible en <https://www.dilve.es/>

*A mis padres, Francisco y María del Carmen, por su entrega, paciencia y amor infinitos.*

*A mis amigos, y en especial a Mónica, por brindarme un apoyo incondicional.*

## RESUMEN

Un artista como Virgilio Fanelli, calificado por sus contemporáneos con el apelativo de «Praxíteles florentín»<sup>1</sup>, bien merece protagonizar un trabajo como el aquí propuesto. Según las noticias proporcionadas por Francisco de los Santos, en torno a 1646 se le adjudicó la hechura de la lámpara destinada al Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial, satisfaciendo tal encargo en Génova; su montaje le obligó a trasladarse a la *Octava Maravilla*, motivo por el que entró a formar parte de la nómina de italianos al servicio de Felipe IV<sup>[2]</sup>.

No obstante, la suerte no quiso fijar en la Corte el desarrollo de su trayectoria, sino en Toledo, ciudad en la que alcanzó su cénit artístico. Y es que, la fortuna de haber crecido en Génova, una de las capitales culturales con mayor peso del Seiscientos, y aprender bajo las directrices de su padre, el afamado escultor Francesco Fanelli, le hicieron brillar con luz propia y desmarcarse de sus contemporáneos españoles. Es por ello que la presente tesis tiene como principal propósito abogar por el «redescubrimiento» de Virgilio Fanelli mediante un estudio de su trayectoria y producción artística en suelo hispano (c. 1653-1678).

**PALABRAS CLAVE:** Virgilio Fanelli, Catedral de Toledo, Felipe IV, orfebrería, Barroco.

## ABSTRACT

An artist like Virgilio Fanelli, described by his contemporaries as the «Florentine Praxiteles», deserves to be the subject of a work like the one proposed here. According to the information provided by Francisco de los Santos, in around 1646 he was commissioned to make the lamp for the Royal Pantheon of San Lorenzo de El Escorial, fulfilling the commission in Genoa, although its assembly obliged him to move to the Eighth Wonder, becoming part of the long list of Italians in the service of Philip IV[2]. However, his career was not destined to be spent at the Court, but rather in Toledo, where he undoubtedly reached his artistic zenith. The fortune of having grown up in Genoa, one of the most important cultural capitals of the sixteenth century, and learning under the guidance of his father, the famous sculptor Francesco Fanelli, made him shine with his own light and set him apart from his Spanish contemporaries. For this reason, the main purpose of the present work is to advocate the "rediscovery" of Virgilio Fanelli through a study of his career and artistic production on Spanish soil (c. 1653-1678).

**KEY WORDS:** Virgilio Fanelli, Toledo, Cathedral, Philip IV, goldsmithing, Baroque.

---

<sup>1</sup> JESÚS, Antonio de. (1680), párrafo 1662, por defecto 1762.

## ÍNDICE

1. JUSTIFICACIÓN .....	7
2. OBJETIVOS.....	9
3. METODOLOGÍA.....	11
4. PLANTEAMIENTO PROPUESTO.....	16
PRIMERA PARTE.....	19
Trayectoria vital y profesional .....	19
5. HISTORIOGRAFÍA .....	20
5.1. Il ruolo di Virgilio Fanelli tra i suoi compatrioti: el caso de Italia .....	20
5.2. Virgilio Fanelli en la historiografía artística española .....	26
6. BIOGRAFÍA.....	39
6.1. Orígenes y primeros años: Génova y Bolonia .....	39
6.2. Etapa española (c. 1653-1678).....	44
6.2.1. Madrid (c. 1653-1655).....	44
6.2.2. Virgilio Fanelli en la <i>Emperatriz de Europa</i> (1655-1675) .....	54
Toledo. Primera etapa (1655-1670).....	71
Toledo. Segunda etapa (1670-1675).....	80
Regreso a la capital. Últimos años (1675-1678) .....	87
7. EL MAESTRO PLATERO.....	91
7.1. El obrador.....	91
7.2. El taller: aprendices y oficiales de Virgilio Fanelli.....	94
7.3. Un miembro más: la hermandad toledana de San Eloy .....	97
7.4. La clientela. Madrid: un objetivo fallido .....	103
7.4.1. Virgilio Fanelli ¿Un protegido de los prelados?.....	105
7.4.2. Al amparo de la Catedral Primada .....	106
7.4.3. Platero oficial de la <i>Dives Toletana</i> (1670-1678).....	107
8. REDESCUBRIENDO AL ARTISTA .....	114
9. ESTILO: ¿CÓMO ES SU OBRA?.....	120
SEGUNDA PARTE .....	134
BLOQUE I.....	136
10. LÁMPARA DEL REAL PANTEÓN DE SAN LORENZO DE ESCORIAL.....	137
10.1. El Real Panteón: causas de su edificación .....	137
10.2. Giovanni Battista Crescenzi y la relevancia del bronce en el proceso constructivo .....	141
10.3. Una idea tangible: la conclusión del Real Panteón.....	147
10.4. Giovanni Battista Serra y el encargo .....	150
10.5. Análisis de la obra.....	154
10.6. ¿Quién concibió su diseño? La autoría del <i>dibuxo</i> .....	162
10.7. La lámpara y su simbología.....	164
10.8. La difusión de la lámpara en dibujos y lienzos .....	170
10.9. En la actualidad.....	173
11. TRONO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO .....	175
11.1. Un paso más: el dibujo, el grabado y la maqueta .....	177
11.2. La difusión del nuevo modelo: los grabados .....	181
11.3. El mejor candidato: la pugna entre Virgilio Fanelli y Juan Ortiz de la Rivilla.....	189
11.4. El proceso ejecutivo.....	199
11.4.1. Primera etapa (1655-1659). Virgilio Fanelli, su hijo Domingo y Francisco de Salinas.....	201
11.4.2. La entrada de los oficiales (1659-1670) .....	206
11.4.3. La incorporación de Juan Ortiz de la Rivilla a la fábrica del trono .....	212
11.5. Las alteraciones posteriores .....	219
11.5.1. La sobrepeana de Juan de Jarauta.....	219
11.5.2. La columna salomónica y su posterior sustitución.....	222

11.5.3. La omisión de las tonalidades .....	229
11.6. Análisis de la obra.....	230
12. PEANA DEL TRONO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA .....	256
12.1. El encargo a Virgilio Fanelli: la nueva peana .....	257
12.2. Análisis de la obra.....	261
12.3. Añadidos posteriores y marcas de platería .....	270
13. ESCULTURA EN PLATA DE SAN FERNANDO.....	271
13.1. La elección de Fernando III y su elevación a los altares.....	272
13.2. La vertiente política y religiosa de los festejos .....	276
13.3. El proceso ejecutivo.....	281
13.4. «Es obra muy bien ejecutada por el escultor florentino».....	285
13.5. Marcas.....	289
14. RELICARIO DE SAN ILDEFONSO .....	291
14.1. Los sagrados vestigios de San Ildefonso: la pugna entre Toledo y Zamora.....	291
14.2. El encargo.....	296
14.3. Un nuevo relicario en el Ochavo: análisis de la obra.....	296
BLOQUE II.....	302
15. TALLER PARA JUAN GARCÍA DE GARCÍALONSO .....	303
16. ÁNGELES PARA EL TRONO DE LA VIRGEN DE LA PIEDAD.....	309
16.1. La llegada del siglo XVIII y las nuevas corrientes estéticas: el trono de Manuel García Reina .....	310
17. ESCULTURA DEL NIÑO JESÚS PARA LA IGLESIA DE BERGONZA .....	312
18. PEANA Y ESCULTURA DE SAN JUAN BAUTISTA .....	313
18.1. El convento de Santa Úrsula: orígenes y construcción.....	313
18.2. Domingo Fanelli: un incumplimiento de contrato y la intervención de Virgilio Fanelli.....	315
18.3. Reconstruyendo la pieza y su programa iconográfico.....	318
19. ÁNGELES PARA EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO EL REAL .....	323
20. CRUZ DE PLATA PARA EL CONDE DE CASARRUBIOS DEL MONTE .....	324
21. FUENTE DE NEPTUNO EN EL REAL PALACIO DE ARANJUEZ.....	326
21.1. Reconstruyendo su aspecto original.....	330
22. SEPULCRO DE DON BALTASAR DE MOSCOSO Y SANDOVAL.....	334
22.1. Análisis de la obra.....	340
23. LABORES EN BRONCE PARA EL CONVENTO TOLEDANO DE LAS MADRES CAPUCHINAS .....	347
23.1. El proceso de edificación .....	350
23.2. Una autoría confirmada: la huella del genovés en el convento.....	353
24. RELICARIO PARA LA REINA MARIANA DE AUSTRIA .....	357
24.1. Un regalo para la reina: el encargo.....	358
25. OTROS ENCARGOS.....	360
BLOQUE III.....	361
26. CUSTODIA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL .....	363
27. PILA DE AGUA BENDITA DE LA SAGRADA FAMILIA .....	368
27.1. Descubriendo la autoría de Virgilio Fanelli.....	368
28. CUSTODIA PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE MURCIA .....	371
29. ANEXOS.....	373
30. BIBLIOGRAFÍA.....	395

# 1. JUSTIFICACIÓN

El patrimonio sacro generado en la ciudad del Tajo durante el transcurso del siglo XVII ha acaparado el interés de los investigadores en múltiples ocasiones. No es para menos. La intensa actividad impulsada por la *Dives toletana*, conventos e iglesias la convirtieron en uno de los focos artísticos y culturales de mayor relevancia en la geografía española, siendo prueba de ello obras tan paradigmáticas como la capilla del Sagrario, el convento de las Capuchinas, la iglesia de San Ildefonso o la capilla de las Reliquias. En su fábrica y exorno participaron artistas de primera fila como Juan Bautista Monegro, El Greco o Juan Bautista Maíno o Pedro de Orrente en la primera mitad de siglo; y Francisco Rizi, Bartolomé Zumbigo o Pedro de la Torre hacia la segunda. *Grosso modo*, todos han protagonizado estudios de carácter científico destinados a divulgar su trayectoria y conformar una imagen rigurosa de los condicionantes políticos, sociales y religiosos que la marcaron. No sucede así en el campo de la platería. Los maestros ligados a este oficio han venido sufriendo una suerte de apatía por la que han sido relegados a un segundo plano y se han mantenido en la nebulosa del desconocimiento, a excepción de casos aislados como el de Antonio Pérez de Montalto; su vínculo con la Casa Real y la hechura de la custodia de la Catedral de Murcia le granjearon una fama de la que siglos más tarde se ha beneficiado para hacerse un hueco entre los intereses de profesores como Paula Revenga Domínguez o Jesús Rivas Carmona, entre otros.

Ante semejante realidad, opté por dedicar mi Trabajo Fin de Máster al estudio de esta disciplina en el Toledo barroco, si bien, la variedad de artífices activos y la abundante documentación conservada me obligó a recular y acotar el tema, focalizando mi atención en Virgilio Fanelli. ¿Cuáles fueron los motivos para tal elección? Su trayectoria y producción artística me resultaron especialmente atractivas, pues me permitían ahondar en el estudio de tres cuestiones claves: las relaciones culturales entre España e Italia durante el siglo XVII, el impacto de la Contrarreforma en el plano artístico y el análisis pormenorizado de un obrador y sus respectivas labores. Era, a todas luces, el candidato idóneo.

La puesta en marcha de este proyecto desveló una laguna bastante mayor de la presupuesta inicialmente. Desde finales del siglo XIX, la presencia del italiano en la historiografía había sido constante, especialmente en los trabajos concernientes al trono catedralicio, como son aquéllos de Rafael Ramírez de Arellano, Virginia Tovar, José Manuel Cruz Valdovinos, Fernando Marías o Juan Nicolau Castro. En líneas generales, sus contenidos aluden al proceso ejecutivo, los artífices y oficiales participantes o los reiterados incumplimientos, pero quedaban a la espera otras incógnitas ¿dónde se formó Virgilio

Fanelli? ¿Quién fue su clientela? ¿Qué características definen su estilo? Su resolución requería de una mayor dedicación que la prestada en los meses de elaboración del Trabajo Fin de Máster. Esta primera toma de contacto me sirvió para descubrir una personalidad genuina y ligada, desde su llegada a España en torno a 1653, con los clientes de mayor peso en el ambiente cultural y artístico del momento como fueron Felipe IV y la *Dives Toletana*, y cuyo grado de excelencia hacen de sus obras, en definitiva, un artista que merecía, más que ningún otro, alzarse como principal objetivo de un trabajo de investigación.

Acepté el reto y le concedí tal honor al convertirlo en el tema de mi tesis doctoral en el ocaño del año 2014; para ello, me apoyé en dos profesores cuyas trayectorias hacen innecesaria cualquier tipo de presentación, Manuel Pérez Hernández, profesor titular en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, y Palma Martínez-Burgos García, catedrática en Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha.

## 2. OBJETIVOS

La consecución de un resultado homogéneo, de calidad y en consonancia con los parámetros impuestos por la comunidad universitaria requirió la fijación previa de un conjunto de objetivos, generales y específicos, destinados a marcar las directrices y precisar la puesta en marcha del proyecto.

### Objetivos generales

- Profundizar en el conocimiento de las relaciones artísticas y culturales entre España e Italia durante el Seiscientos, especialmente entre Toledo y Génova.
- Poner en valor la participación de los cargos diplomáticos en calidad de agentes intermediarios entre la Corte de Felipe IV y los artistas de origen italiano: el caso de Giovanni Battista Serra.
- Analizar la respuesta contrarreformista en el plano artístico por parte del principal centro católico en los reinos hispanos, la catedral de Toledo.
- Ahondar en el papel que jugaron los arzobispos Baltasar de Moscoso y Sandoval y Pascual de Aragón como promotores artísticos y culturales en la ciudad del Tajo durante su mandato.
- Revalorizar el patrimonio de origen italiano conservado en la catedral, conventos e iglesias toledanas, siguiendo así la estela de otros autores como Palma Martínez-Burgos, Fernando Marías o Juan Nicolau Castro.
- Conceder el merecido peso al estudio de la orfebrería en la geografía española, en sintonía con los trabajos pioneros de José Manuel Cruz Valdovinos, Aurelio Barrón, María Victoria Herráez, Eduardo Azofra y por supuesto, mi director, Manuel Pérez Hernández.

### Objetivos específicos

- Clasificar, transcribir y analizar la totalidad de escrituras inéditas vinculadas a la trayectoria vital y profesional de Virgilio Fanelli durante su etapa española (c. 1653-1678).
- Precisar aquellos datos de peso en su trayectoria vital a fin de conseguir una secuencia de los hechos documentada y cohesionada.

- Definir los rasgos de su estilo a la par que establecer analogías con su círculo formativo en Génova y Bolonia, destacando a Francesco Fanelli, Tomasso y Giovanni Orsolino.
- Integrar su figura en el panorama artístico del Seiscientos español, especialmente en el referente a Toledo, y ahondar en las relaciones profesionales que mantuvo con los artistas Francisco de Salinas, Pedro de la Torre o Bartolomé Zumbigo, entre otros.
- Elaborar un catálogo razonado de las piezas concernientes a su etapa española a partir de los factores políticos, sociales y religiosos que determinaron su encargo, así como de los testimonios documentales y rasgos estilísticos responsables de confirmar o no su autoría.
- Analizar la plasmación de la devoción postridentrina en su producción artística: lectura iconográfica.

### 3. METODOLOGÍA

De acuerdo con las noticias de Juan Agustín Ceán Bermúdez, primero en trazar una biografía sobre Virgilio Fanelli, su etapa española se prolongó desde 1654 hasta 1678, año de su fallecimiento, fijándose su traslado a la ciudad del Tajo en 1655. En base a ello, mi trabajo de campo tomó como punto de partida el Archivo Capítular de Toledo, donde para mi sorpresa, me esperaba la desinteresada ayuda de Alfredo Rodríguez e Isidoro Castañeda, ambos responsables de su gestión y conservación. Ya adelantamos cómo la trayectoria de nuestro artista durante su etapa española se desarrolló al amparo de la catedral toledana, por lo que se tornaba vital esclarecer los entresijos de ese vínculo profesional, ofreciéndome la clave los libros de *Frutos y Gastos*. En efecto, entre sus páginas se hallaba la totalidad de libramientos concernientes a aquellas piezas que le fueron encargadas, una herramienta de primer orden para confirmar de manera categórica la autoría de algunas, así como para la adjudicación de otras nuevas, por ejemplo, la cajita-relicario entregada a Mariana de Austria en 1676.

Posteriormente efectué la revisión de las *Actas Capitulares* y los *Decretos arzobispales* con el fin de perfilar con mayor rigor la secuencia de hechos acaecidos durante la formalización de los encargos, destacando las gestiones del canónigo obrero Pedro López de Inarra Isasi, quién durante casi dos décadas medió entre los miembros del cabildo, el arzobispo de turno, Baltasar de Moscoso y Sandoval o Pascual de Aragón, y el propio artista. Al margen de la abundante documentación localizada, la fortuna me sonrió una vez más al coincidir con Susana Villaluenga, profesora titular en Economía de la Universidad de Castilla-La Mancha, pues me brindó la oportunidad de manejar legajos en proceso de catalogación, siendo ejemplo de ello el *Memorial de los acuerdos del trono de la Virgen del Sagrario*. Como veremos, su contenido supone un punto de inflexión a la hora de comprender la llegada de Virgilio Fanelli a la ciudad y su entrada al servicio de la fábrica catedralicia; además, gracias a él se pudo precisar el cometido de Pedro de la Torre, Alonso Cano, Francisco Bautista y Sebastián de Herrera Barnuevo en la concepción de dicha pieza.

La siguiente parada se hallaba a escasos metros, en el Archivo Histórico Provincial, donde pretendí ampliar el ámbito de estudio y resolver incógnitas concernientes a su parcela más íntima. Dar con su huella no resultó complejo, aunque sí tedioso, y de ello pueden dar fe el doble centenar de protocolos consultados en la

primavera del año 2015. A la archiconocida escritura de concierto del trono, firmada el 8 de enero de 1655, se sumaron otras por las que descubrimos su lugar de residencia en el casco urbano, sus estancias en la cárcel o los encargos de clientes ajenos al templo catedralicio. Sin duda, entre ellas destaca el testamento redactado el 28 de abril de 1674, una herramienta de primer orden para precisar la fecha del fallecimiento de su primera esposa, Magdalena Barberi, los hijos fruto de su segundo matrimonio con María de la Cuesta, su posición económica y su participación en el ambiente religioso del momento, entre otras cuestiones.

El final del trabajo de campo desarrollado en Toledo quedó protagonizado por el rastreo de fondos en aquellos archivos donde se suponía la existencia de datos concernientes a la trayectoria de Virgilio Fanelli, éstos son, el Archivo Municipal y el Archivo Diocesano, obteniendo también óptimos resultados.

En aquel momento, las noticias reunidas se tornaban más que suficientes para conformar un primer esbozo de su trayectoria en la Península, si bien, se resistía a salir a la luz algún testimonio documental referente a su fecha y lugar de fallecimiento, así como a la producción artística de sus últimos años. Según un libramiento efectuado por la fábrica catedralicia en 1677, Virgilio Fanelli había regresado a Madrid a finales de 1675 o principios del año siguiente<sup>2</sup>, donde permaneció hasta el final de sus días. Este planteamiento refutaba lo expuesto en trabajos precedentes, donde se venía señalando Toledo como lugar de fallecimiento. En aras de completar este descubrimiento se abordó una rigurosa consulta en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid con la esperanza de conseguir alguna pista sobre su paradero. ¿Se trataba de una estancia temporal o trasladó su residencia allí de modo definitivo? Tras varios meses de búsqueda y a punto de desistir, entre las páginas del protocolo 10139 localicé las últimas voluntades del maestro italiano, redactadas ante el escribano Baltasar de Salazar el 9 de noviembre de 1678. Su contenido permitía efectuar las oportunas correcciones y precisar el devenir de los hechos en el ocaso de su etapa española.

Sin desligarme del *modus operandi* tradicional, esta labor de rastreo, transcripción y clasificación de documentos vino seguida de un estudio *in situ* de las obras. Gracias a mi formación durante los años 2011 y 2012 en el Departamento de Patrimonio en la catedral de Toledo, y la excelente relación con sus responsables, el canónigo D. Juan Pedro

---

<sup>2</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 99r.

Sánchez, y los técnicos Prado López y Carlos Turrillo, tuve el privilegio de contemplar, manipular y fotografiar las piezas allí conservadas. Asimismo, me facilitaron un compendio de imágenes de acceso restringido referentes al trono de la Virgen del Sagrario realizado por la empresa Tasio Orfebre S.A. durante su restauración. Gracias a ellas pude contemplar con detalle la compleja estructura de plata completamente desarmada, así como su profuso programa escultórico, lo que indudablemente actuó en beneficio de su estudio.

Idénticas facilidades hallé al solicitar permiso para examinar el trono de la Virgen de la Esperanza, venerada en la parroquia toledana de San Cipriano. El presidente de su cofradía, Andrés González, no dudó en abrirme las puertas del camarín para acceder al nicho y contemplar dicha pieza con mayor proximidad y detectar así las posibles marcas de platería o el programa iconográfico de las cartelas laterales, ayudándome en tal labor mi director Manuel Pérez. No tuve tal suerte con los motivos en bronce presentes en el retablo mayor del convento de Capuchinas; el cierre de sus puertas en 2017 unido a la compleja gestión del patrimonio conventual impidió la toma de fotografías, si bien logré abordar su análisis visual.

Tras concluir esta primera fase, focalizada en la recopilación de testimonios gráficos y documentales, fue necesario su respectiva ordenación y análisis, ciñéndome para ello a las pautas marcadas por mis directores. La figura de Virgilio Fanelli y su producción artística requería de un conocimiento riguroso y diversificado que traspasaba las fronteras del campo de la platería. En efecto, su formación en el taller italiano a la sombra de Francesco Fanelli, su selecta clientela y el empleo del lenguaje arquitectónico en gran parte de sus obras maestras le confieren un carácter genuino y complejo de abordar. Así pues, también conté con el asesoramiento de expertos en la materia a fin de resolver dudas y abrir nuevos debates sobre cuestiones de técnica, estilo o iconografía, elaborando una relectura de acuerdo con enfoques científicos con mayor actualidad. En este sentido, debo agradecer a Juan Nicolau Castro y Antonio José Díaz Fernández la información sobre el funcionamiento y actividad cultural del convento de las Capuchinas, así como de los tronos marianos presentes en la provincia. También a Raquel Lozano, restauradora del Museo Sefardí de Toledo, por sus explicaciones sobre las tipologías del metal y sus diversas reacciones ante el paso del tiempo, pues gracias a ello aprendí a examinar las superficies de las piezas desde otra perspectiva, apreciando detalles desapercibidos hasta el momento.

Asimismo, este afán por conseguir un resultado íntegro me condujo a solicitar asesoramiento de expertos en la disciplina musical pues, tres de las piezas seleccionadas, se hallaban guarnecidas con un séquito de ángeles portadores de instrumentos cuya identificación, en ciertos casos, resultaba bastante compleja. Por tanto, agradezco su desinteresada ayuda a Miguel del Barco Díaz, profesor del Conservatorio Oficial de Música *Hermanos Berzosa*; a Miguel Rincón, especialista internacional en instrumentos de cuerda pulsada de época barroca; a Emilio Martínez Redondo, profesor de viola en el Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira*; y, por último, a Juan Pablo Barreno, lutier, investigador de organología y experto dulzainero de Segovia, por poner a mi disposición su conocimiento en materia musical y concretar la cronología y tipología de los aerófonos y cordófonos presentes.

Estas labores, focalizadas única y exclusivamente a la elaboración de la tesis, fueron combinadas con otras de carácter profesional y académico, destacando la consecución de varias becas formativas y de investigación en el Museo Sefardí, en el Museo Naval de Madrid y en el Instituto de Estudios Zamoranos *Florián de Ocampo*; la participación en congresos vinculados al ámbito de las Humanidades; la inclusión en el proyecto I+D: *Toledo e Italia: relaciones artísticas de ida y vuelta. SS. (XVI-XVIII)* de la Universidad de Castilla-La Mancha; y por último, mi colaboración en el proyecto editorial *Catedrales. Ecclesia cum aedificanda est*, dependiente del Servicio de Publicaciones de la Universidad Pablo de Olavide, aprovechando estas líneas para mostrar mi más sincero agradecimiento al profesor Fernando Quiles, por confiar en mis capacidades y ofrecerme la oportunidad de formar parte de su equipo. Lejos de exponer aquí una relación más detallada y convertir este inicio en un currículum, me limitaré a destacar cómo todas ellas repercutieron beneficiosamente en el resultado aquí propuesto, pues de un modo u otro, me ayudaron a forjar un criterio con mayor solidez, a sortear los obstáculos surgidos durante la propuesta y desarrollo de una hipótesis, así como a refinar y ampliar las técnicas metodológicas a la hora de abordar el estudio de las artes, y en concreto, de aquellas concernientes al siglo XVII.

La última fase de este proceso quedó marcada por su complejidad. La abundante documentación sumada a la inexperiencia de emprender un estudio de semejante calibre amainó el ímpetu inicial. No obstante, la confianza de mis directores, Manuel y Palma, me mantuvo firme en la consecución de mi objetivo. Su reconocida trayectoria académica junto al altruismo de guiar mi camino y compartir conmigo sus conocimientos han

enriquecido cada una de las páginas de mi tesis, haciendo de ella un resultado de esfuerzo compartido. Así pues, tras seis años de trabajo ininterrumpido, espero haber cumplido con las expectativas y «entregar» al ámbito científico una herramienta útil para estrechar los lazos entre Italia y España y conocer el valioso patrimonio artístico custodiado en nuestras fronteras a través de la figura de Virgilio Fanelli.

## 4. PLANTEAMIENTO PROPUESTO

No hay que fiarse de cuentecillos y tradiciones, que la experiencia me ha demostrado ser patrañas<sup>3</sup>.

Siguiendo las directrices del ilustrado y presentar los contenidos de acuerdo con un enfoque científico, cohesionado y multidisciplinar se optó por su división en dos partes bien diferenciadas. Una primera inaugurada por el rastreo del nombre del genovés en la historiografía italiana y española a fin de valorar el peso concedido a su figura y el conocimiento sobre la misma. El hecho de haber recibido formación bajo el amparo de Francisco Fanelli sumado a la progresiva demanda de sus servicios por parte de la Primada le concedió un papel destacado en la segunda mitad del siglo XVII que se tradujo, a su vez, en la reserva de cierto protagonismo en trabajos claves para el estudio y divulgación de las Artes plásticas, como fueron los de Domenico Laffi, Marcello Oretti, Antonio Ponz o Juan Agustín Ceán Bermúdez en los siglos, XVII, XVIII y XIX, o los de José Manuel Cruz Valdovinos, Juan Nicolau Castro o Margarita Pérez Grande en época actual.

El recorrido continuará con un capítulo dedicado a revelar los entresijos de su trayectoria vital en base a testimonios documentales, dando por primera vez una respuesta argumentada a su fecha y lugar de nacimiento, su descendencia, el número de matrimonios o las ciudades donde residió, Génova, Bolonia, Madrid y Toledo, siempre focalizando la atención en su etapa española, verdadero objeto de nuestro estudio. Este conjunto de cuestiones nos permitirá trazar un primer esbozo de su ámbito más íntimo, complementado posteriormente con su *modus operandi* en el profesional, donde tendremos la oportunidad de responder incógnitas tan interesantes como ¿quiénes fueron sus oficiales? ¿Cuándo entró a formar parte de la Cofradía toledana de San Eloy y cuáles fueron sus derechos y obligaciones? O ¿Dónde se ubicó su obrador en el entramado urbano?

Una vez consolidados los cimientos de este primer acercamiento se abordará su «redescubrimiento». En efecto, los datos publicados hasta la fecha se limitan a informar sobre las cláusulas de los contratos, sus incumplimientos y las respectivas entradas a prisión, pero omiten una cuestión crucial, el papel que jugó en el complejo panorama

---

<sup>3</sup> Carta de Ceán Bermúdez a Vargas Ponce, 18 de diciembre de 1802. Véase en FERNÁNDEZ, Cesáreo (1900), pp. 209-210.

cultural y artístico de la segunda mitad del Seiscientos español. En aras de subsanar esta carencia, retomaremos los testimonios documentales para reinterpretar su contenido y ajustar su perfil. En base al marco teórico conformado por investigadores de la talla de Fernando Marías, Beatriz Blasco o Juan Luis Blanco, entre otros, descubriremos si Virgilio Fanelli practicó o no otras disciplinas artísticas más allá de la escultura en metal, su manejo del *diseño* o su capacidad para afrontar retos en la concepción de nuevas obras. Asimismo, se ahondará en el uso de la terminología empleada por Pedro López de Inarra, canónigo obrero, y los escribanos para dirigirse a él, «arquitecto, escultor y platero» y comprender de este modo la concepción de su imagen respecto a otros de sus contemporáneos como Pedro de la Torre, Francisco Rizi o Bartolomé Zumbigo, con los que coincidió asiduamente en los proyectos emprendidos por la catedral toledana.

La conclusión de esta primera parte quedará marcada por el análisis de su estilo. ¿Qué características definen la producción del genovés? Ciertamente es que Juan Nicolau Castro le atribuyó la peana de la Virgen de la Esperanza, sita en el templo de San Cipriano, en base a las similitudes estilísticas del programa escultórico con el presente en el trono de la Virgen del Sagrario<sup>4</sup>, pero hoy ningún investigador ha reparado en analizarlas. La pulcritud de las superficies, la disposición de la indumentaria o la reiteración de los rasgos fisionómicos en las figuras femeninas serán elementos genuinamente suyos, resultado de su formación a la sombra de Francesco Fanelli y, por ende, del clasicismo y la elegancia impuestas por el reverenciado Giambologna, como veremos.

La segunda parte quedará reservada al estudio de su producción artística. Lejos de abordarla según criterios cronológicos, consideramos más idóneo hacerlo en función de su categoría; así, en un primer bloque se recogerán aquellas obras de mayor relevancia, es decir, la lámpara escurialense, el trono de la Virgen del Sagrario, la peana de la Virgen de la Esperanza, la escultura de San Fernando y el relicario de San Ildefonso. El recorrido continuará con obras de menor enjundia, entre las que destacan los moldes para la mesa de altar en la capilla catedralicia de la Descensión, la peana de San Juan Bautista o el taller encargado por el jurado Juan García de Garcíalonso. Mientras, el final quedará reservado a desvelar el eco de su estilo en los maestros coetáneos y la consiguiente corrección de atribuciones implantadas desde finales del siglo XIX, como sucede en el caso de la pila

---

<sup>4</sup> NICOLAU, Juan. (1992), p. 62.

de agua bendita o la custodia de sol portátil conservadas en el Colegio de Infantes o en la parroquia toledana de los Santos Justo y Pastor respectivamente.

Lejos de ser una biografía al estilo decimonónico, donde los datos se dividen en bloques compactos y se suceden sin el respectivo análisis de la realidad vigente, la lectura de los siguientes capítulos desvelará un estudio íntegro destinado a redimensionar la figura de Virgilio Fanelli desde una perspectiva multidisciplinar, entendiéndolo su obra y personalidad artística como el resultado de las confluencias políticas, sociales, religiosas y culturales vigentes en la Italia y España del Seiscientos.

## PRIMERA PARTE

# *Trayectoria vital y profesional*

## 5. HISTORIOGRAFÍA

La presencia de Virgilio Fanelli en la historiografía artística ha estado vigente desde finales del siglo XVII hasta la actualidad, impidiendo de este modo que su figura y legado artístico fueran pasto del olvido. Obras de diversos géneros han incluido entre sus páginas referencias concernientes a su trayectoria, aunque se han centrado especialmente en su etapa toledana (1655-1675), aludiendo a los pleitos que protagonizó, su clientela o las piezas a las que hizo frente, siempre con una mención especial al trono de la Virgen del Sagrario, su obra maestra. Este conjunto de testimonios supone el precedente de nuestro trabajo por lo que hemos creído acertado abordar el análisis de aquellos más significativos con el fin de avanzar y trazar un esbozo de los datos ya conocidos sobre este maestro platero, tomando como punto de partida a los autores italianos, entre los que se incluyen Domenico Laffi, Marcello Oretti, o ya más actuales, Venanzio Belloni y Daniele Sanguineti.

### 5.1. Il ruolo di Virgilio Fanelli tra i suoi compatrioti: el caso de Italia

Las primeras referencias a Virgilio Fanelli se incluyeron en los libros de viajes, un género cuyo origen se remonta a la Antigüedad con episodios como el Éxodo de la Biblia, la *Odisea* de Homero o la *Argonáutica* griega; su popularidad aumentó en la Edad Media gracias a figuras archiconocidas como Benjamín de Tudela, Marco Polo o John Mandeville<sup>5</sup>, si bien fue en los siglos XVIII y XIX cuando alcanzaron su mayor apogeo, coincidiendo con esa necesidad del hombre europeo por descubrir nuevas realidades y dejar testimonio de ello. De este modo, el *viaggiatore* recogía por escrito sus experiencias para ser posteriormente disfrutadas por los lectores, incluyéndose reseñas, juicios críticos o descripciones alusivas a cuestiones tan variopintas como la economía de una ciudad, sus restos arqueológicos, el folklore, el urbanismo o la religión. En nuestro trabajo, resulta de especial interés aquellos fragmentos referentes a los monumentos y obras de arte pues, en palabras de David García Cueto «ponían de manifiesto de manera objetiva la riqueza del acervo histórico español, y por otro, en modo más subjetivo, de reflejar las

---

<sup>5</sup> PÉREZ, Miguel Ángel. (1984), pp. 217-240; COSTÁN-NAVA, Antonio. (2017), pp. 187-191

impresiones más particulares que aquel patrimonio les motivaba»<sup>6</sup>.

Fue su compatriota, Domenico Laffi (1636-1690) uno de los primeros autores en mencionar a Virgilio Fanelli en una obra de este género, *Viaggio in Ponente*<sup>7</sup>, editado tras protagonizar varias peregrinaciones a las ciudades de Santiago de Compostela y Lisboa motivadas por su devoción al apóstol y a San Antonio de Padua. Ciñéndose a la tónica, este clérigo narra sus experiencias en la geografía hispana deteniéndose en la descripción de aquellas localidades donde hizo un alto. De este modo, sus escritos se convirtieron en una suerte de ventana donde poder asomarse y conocer las maravillas de España desde la distancia, siendo un auténtico pionero en su divulgación en Italia, especialmente en la región de Bolonia<sup>8</sup>. Sin olvidar la finalidad religiosa de su contenido, Laffi plasma sus impresiones sobre el patrimonio histórico-artístico. Visitó Barcelona, imponente enclave urbanístico del que destacó su catedral y el palacio del virrey<sup>9</sup>; Logroño, con sus numerosas plazas y conventos<sup>10</sup>; Córdoba y su imponente mezquita de época omeya<sup>11</sup> o Granada, a la que calificó «teatro delle maraviglie e antichità del mondo»<sup>12</sup>. De su periplo, focalizamos nuestra atención en Toledo, ciudad a la que tilda de «rica e superba di bellissimi e antichissimi palacci»; quedó sorprendido por el Alcázar, los cigarrales y, por supuesto, la Catedral, protagonista indiscutible de sus elogios. Confiesa ser el edificio «più superbo che habbi mai più veduto, è molto antico e è il più ricco arcivescovato che sia in tutto il mondo»<sup>13</sup>. Aborda una breve referencia de las obras más significativas custodiadas entre sus muros, entre las que se incluye el trono de la Virgen del Sagrario:

---

<sup>6</sup> GARCÍA, David. (2005), pp. 226. Para ahondar en el estudio de esta temática consultar el siguiente trabajo: GARCÍA, José García. (1999).

<sup>7</sup> Existen varias ediciones de su *Viaggio in Ponente*, fechadas en el 1673, 1676 y 1681, siendo la última más completa dado que en esta incluye su paso por las ciudades de toda la península. En este caso hemos utilizado la edición más moderna, realizada en 1989 por Anna Sulai.

<sup>8</sup> Al nombre de Domenico Laffi se han de añadir el de otros viajeros que también dejaron constancia por escrito de sus impresiones durante su estancia en la Península, atraídos por motivos políticos, diplomáticos o económicos, entre otros. Tal es el caso del marqués Ludovico Fachinetti, el conde Ércole Zani, Giovanni Battista Gornia o Giambattista Lamberti. No obstante, como ya apuntó David García Cueto, Domenico Laffi encarna el mejor ejemplo de viajero boloñés en la España del Seiscientos debido a su falta de prejuicios, su deseo de conocer nuevas realidades y su sincero entusiasmo por nuestro país. Véase en GARCÍA, David (2005), p. 227.

<sup>9</sup> LAFFI, Domenico. (1681/1989), p. 380.

<sup>10</sup> LAFFI, Domenico. (1681/1989), pp. 169-170.

<sup>11</sup> LAFFI, Domenico. (1681/1989), p. 331.

<sup>12</sup> LAFFI, Domenico. (1681/1989), p. 333.

<sup>13</sup> LAFFI, Domenico. (1681/1989), p.327.

il trono posto nel duomo quale si fabbrica tuttavia di puro argento, d'altezza di quattr'huomini e valerà un tesoro. Questa vien lavorato da un peritissimo artefice, chica mato Virgilio Fanelli genovese, e già erano sei anni che egli intorno vi adoperava i maggiori sforzi dell'arte<sup>14</sup>.

Pese a ser una información escueta, en ella se informa al lector sobre los datos de mayor relevancia, es decir, el material utilizado «puro argento»; su altura «cuatro homini»; el nombre de su artífice, Virgilio Fanelli; y, por último, el tiempo de factura desde su inicio hasta la fecha de la visita «sei anni».

De similar naturaleza es la obra del clérigo Antonio Conca (1746-1820), *Descrizione odepórica della Spagna in cui spezialmente si da notizia delle cose spettanti alle belle arti*<sup>15</sup>, escrita durante su exilio en Italia<sup>16</sup>. Pese al origen hispano del autor, se engloba comúnmente dentro del género literario cultivado por aquellos *viaggiatore stranieri* que recorrieron nuestra geografía durante el XVIII y XIX debido a tres motivos principales, en el momento de su elaboración el jesuita no residía en España; el idioma utilizado es el italiano; y, por último, su edición se efectuó en Parma, concretamente en el prestigioso taller de Bodoni.

La *Descrizione* es considerada por parte de la crítica una traducción, con ciertas licencias, del *Viage de España*<sup>17</sup> de Antonio Ponz, sobre cuyo estudio volveremos. Al parecer Conca alteró su estructura original eliminando su formato epistolar y traduciéndolo al italiano como si se tratase de un libro de viajes; asimismo, incluyó más referencias de otros *viaggiatore* contemporáneos también presentes en nuestro país, como fueron William Bowles (1705-1780), Jean-François de Bourgoing (1748-1811) y Richard Twiss (1747-1821)<sup>18</sup>. Sea o no una reconstrucción, lo cierto es que su repercusión fue enorme, tanto que se convirtió en una de las guías más completas sobre España con una relación bastante concisa y detallada de su riqueza artística<sup>19</sup>.

A su paso por Toledo, Antonio Conca se detiene en la descripción de su ubicación geográfica y de su urbanismo, conformado por calles «anguste, torte, e montuose»<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> LAFFI, Domenico (1691/1989), p. 328.

<sup>15</sup> CONCA, Antonio. (1763).

<sup>16</sup> Tras las duras medidas tomadas durante el reinado de Carlos III contra la Compañía de Jesús, Antonio Conca abandonó España en 1767 y regresó en 1814 a Valencia, ciudad en la que permaneció hasta el resto de sus días. GUASTI, Niccolò. (2009), pp. 257-278.

<sup>17</sup> PONZ, Antonio. (1772-1794).

<sup>18</sup> BAS, Manuel. (2008), p. 23.

<sup>19</sup> MAROTTA, Mireia. (2002), p. 154.

<sup>20</sup> CONCA, Antonio. (1763), p. 295.

También alude a las numerosas fundaciones religiosas y civiles repartidas fuera y dentro de las murallas, destacando el Hospital de San Juan Bautista, el Hospital de Santa Cruz, el Alcázar o la Catedral, protagonista de todos los elogios «per la sua grandezza, e solidità, e pe`suoi ornamenti, così nelle opere esteriori, come in quasi tutto il suo interno»<sup>21</sup>. Con mayor detenimiento que Laffi, el jesuita aborda un recorrido por las capillas, la sala capitular, el claustro y la biblioteca, si bien aquí nuestro interés radica en la referencia al trono, que por aquel entonces competía en admiración con el Transparente<sup>22</sup>. Copiando al anterior, recoge también datos muy concisos referentes a su peso, material, artífice y fecha de ejecución:

[El trono] d'argento, del peso di cinquanta arroba (ovni arroba si rigguablia veinticinque libre, e la libra sedici once), su cui si posa la Madona, è fattura di Virgilio Fanelli, dal quale si terminò donó alcuni anni dí continuo lavoro, nel 1674<sup>23</sup>.

El nombre del platero aparecerá una vez más en la *Descrizione*, concretamente en el tomo II dedicado a su *Viaggio de Madrid all'Escoriale e suoi contorni*. Cuando Antonio Conca aborda la descripción del Real Panteón de San Lorenzo se detiene en la *arana* de bronce a la que se debe la llegada de Virgilio Fanelli a España: «é il gran lampadario di bronzo che attaccato ad un fiorone pende in mezzo alla volta con 24 cornucopie alcuna delle quali sono da graziosi Angeli sostenido, è una degna fattura di Virgilio Fanelli»<sup>24</sup>, siendo una de las primeras ocasiones en que se le adjudicó su autoría.

Otro de los géneros literarios donde se reservó el protagonismo de ciertas líneas a este maestro platero fue aquél referente a las biografías de artistas, cuyas directrices en la Edad Moderna quedaron fijadas por Giorgio Vasari con sus *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Fue editada por primera vez en 1550 en la ciudad de Florencia y es considerada actualmente como una de las principales fuentes para el conocimiento del Arte moderno. En ella se recopila en torno al medio centenar de biografías correspondientes, en su mayoría, a pintores, arquitectos y escultores florentinos; presentan una extensión variable donde se informa al lector de su

---

<sup>21</sup> CONCA, Antonio. (1763), p. 253.

<sup>22</sup> El transparente de la Catedral de Toledo fue realizado en el corto periodo que transcurre desde 1729 a 1732 por Narciso Tomé durante el arzobispado de Diego de Astorga y Céspedes, constituye el mejor exponente del *bel composto* berniniano en la diócesis toledana.

<sup>23</sup> CONCA, Antonio. (1763), p. 261.

<sup>24</sup> CONCA, Antonio. (1793), p. 261.

trayectoria vital y profesional, además de incluir anécdotas destinadas a ensalzar al artista de turno y hacer el contenido más atractivo. Para su redacción, Vasari no cotejó los datos con testimonios documentales por lo que cometió bastantes errores en cuanto a fechas y autorías, corregidos posteriormente por estudios científicos. Pese a todo, la obra marcó un punto de inflexión en la literatura artística y prueba de ello es que su metodología fue copiada tanto por sus contemporáneos como por aquéllos le sucedieron. Así, Karel van Mander elaboró el primer compendio de artistas flamencos, holandeses y alemanes al que tituló *Het Schilder-Boeck*<sup>25</sup>; Filippo Baldinucci actualizó los contenidos de Vasari en sus *Notizie de`professori del disegno*<sup>26</sup>; Giovanni Pietro Bellori copió la línea marcada por el anterior en sus *Vite de` Pittori, Scultori ed Architetti moderni*<sup>27</sup>, cuyo contenido se focaliza en los artistas del Véneto; y, por último, en el plano francés se alzó André Felibien con su obra pionera *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*<sup>28</sup>.

Este género alcanzó su máximo apogeo en el siglo XVII, especialmente en la geografía italiana, cuando la mayoría de las ciudades se afanaban por tener sus propias *Vite* y utilizarlas como una herramienta reivindicativa en el papel que jugaron sus artistas en la evolución de las Artes, concretamente de la pintura. En el siglo XVIII continuó ostentando cierto peso, siendo entonces cuando se incluyó por primera vez una referencia a Virgilio Fanelli, concretamente en las *Notizie dei professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e de forasteri di sua scuola*<sup>29</sup> de Marcello Oretti (1714-1787). Este profesor cogió el testigo de Carlo Cesare Malvasía (1616-1693) y su obra *Felsina Pittirve: vite de pittori bolognesi*<sup>30</sup> y se centró en el estudio de artistas activos en la ciudad de Bolonia, abarcando las disciplinas arquitectónica, escultórica y pictórica. Para ello, recabó noticias mediante la consulta de fuentes, tanto orales como escritas, haciendo uso de *Il Viaggio* de Domenico Laffi para la biografía del platero, tal y como él mismo apunta<sup>31</sup>. Como veremos en el capítulo dedicado al estudio de su biografía, la lectura requiere de máxima cautela pues se mezclan pasajes que podrían pertenecer a la trayectoria de su padre, como

---

<sup>25</sup> MANDER, Karel van. (1604).

<sup>26</sup> BALDINUCCI, Filippo. (1681). Esta obra va sufriendo modificaciones en el transcurso del siglo XIX, siendo la más relevante la ofrecida por Ranaldi. BALDINUCCI, Filippo. (1845).

<sup>27</sup> BELLORI, Giovanni Pietro. (1672).

<sup>28</sup> FELIBIEN, André. (1666-1668).

<sup>29</sup> ORETTI, Marcello. (1780).

<sup>30</sup> MALVASIA, Carlo Cesare. (1678).

<sup>31</sup> ORETTI, Marcelo. (1780), fol. 174 v.

sucede cuando se alude a una posible estancia en la Corte de Carlos I de Inglaterra. Pese a estas deficiencias propias del género, la relevancia de las *Notizie* resulta incuestionable, pues es una de las primeras ocasiones en que Virgilio Fanelli recibía semejantes atenciones.

El recorrido por esta aproximación a la historiografía artística italiana culmina con publicaciones más recientes, responsables de sacar a la luz datos de especial utilidad para elaborar un estudio más conciso de la etapa del platero en su tierra natal, tales como actas de bautismo, contratos de alquiler o libramientos. En este sentido destaca el catálogo de Costantino Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*<sup>32</sup>, o el célebre trabajo de Venanzio Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*<sup>33</sup>, donde se recoge información sobre la actividad de los Fanelli en la ciudad portuaria. También en esta línea temática se entronca el artículo de Daniele Sanguineti, titulado *Francesco Fanelli: considerazioni sull'attività genovese*<sup>34</sup>, cuya lectura permite conocer con mayor rigor datos sobre la producción artística del padre tras su llegada a Génova gracias al estudio formal y figurativo de obras como la *Madonna con Gesù bambino* o el *Ecce Homo*, veneradas en la iglesia de San Rocco, en Parodi Ligure (región de Piamonte, Italia) y la iglesia genovesa del Gesú, respectivamente<sup>35</sup>.

Por último se mencionará el *Dizionario biografico degli italiani*<sup>36</sup>, uno de los mayores proyectos editoriales y científicos del siglo XX impulsado por el Gobierno de Italia. Fue concebido en 1925 con el propósito de recopilar y documentar la biografía de aquellos italianos que, desde la caída del Imperio Romano, fueron contribuyendo al desarrollo político, cultural, científico y artístico del país, incluyéndose entre ellos Virgilio Fanelli. En su caso, la encargada fue Adele Condorelli, prestigiosa historiadora del arte, especializada en el análisis de la pintura hispana e italiana de los siglos XV y XVI. Para su cometido en el *Dizionario*, recopiló un alto porcentaje de las noticias publicadas, tanto en trabajos italianos como españoles, y trazó la primera biografía del maestro en época actual, desde sus inicios en Florencia hasta el final de sus días en España, convirtiéndose en una suerte de embrión del estudio aquí propuesto.

---

<sup>32</sup> BULGARI, Costantino G. (1974), p. 164 s.

<sup>33</sup> BELLONI, Venanzio. (1988).

<sup>34</sup> SANGUINETI, Daniele. (2014), pp. 158-179.

<sup>35</sup> El estudio de ambas obras se abordará con mayor detenimiento en el capítulo quinto de esta primera parte.

<sup>36</sup> CONDORELLI, Adele. (1994), p. 578.

## 5.2. Virgilio Fanelli en la historiografía artística española

Desde muy temprano, este maestro platero ha estado presente en la historiografía artística de nuestro país. En efecto, la primera referencia se localiza en la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, escrita por Fray Francisco de los Santos y publicada por primera vez en 1657<sup>37</sup>. Como indica su propio título, en ella se aborda una minuciosa descripción del complejo arquitectónico ideado bajo el reinado de Felipe II, considerada actualmente una de «las primeras y más completas guías artísticas de un monumento y sus colecciones de la Europa Moderna»<sup>38</sup>. Su importancia en el presente trabajo reside en que el religioso vinculó por primera vez la hechura de la lámpara en bronce del Real Panteón a Virgilio Fanelli, si bien desconoce su nombre por lo que se refiere a él: «es el mismo, que auiendo sido embiado a España para componerla, y armarla, pasó a Toledo, y se le encargò la obra del Trono de la Sagrada imagen de Nuestra Señora del Sagrario»<sup>39</sup>.

Su nombre aparece nuevamente en las crónicas de los arzobispos cuyo mandato coincide, *grosso modo*, con su etapa española (1654-1678), éstas son las dedicadas a Baltasar Moscoso y Sandoval (1589-1665) y Pascual de Aragón (1626-1677)<sup>40</sup>. Ciñéndose a lo acostumbrado, tienen como principal objetivo plasmar de un modo pormenorizado la trayectoria de esta pareja de religiosos dejando constancia de sus orígenes, su educación, méritos pastorales, los viajes al extranjero, así como las empresas artísticas impulsadas durante su mandato, apartado éste último donde se incluye una mención a Virgilio Fanelli.

En la primera de ellas, escrita por fray Antonio de Jesús María y publicada en 1680, se elogia su pericia con el metal respecto a los demás artífices, razón por la que se convirtió en el candidato idóneo para la hechura del trono de la Virgen del Sagrario, como

---

<sup>37</sup> Posteriormente fue reeditada con ampliaciones en los años 1667, 1681 y 1689. Véase SANTOS, Francisco de. (1657).

<sup>38</sup> LOECHES, José Luis. (2015), p. 9.

<sup>39</sup> SANTOS, Francisco de. (1657), fol. 156 v.

<sup>40</sup> Como veremos en el capítulo correspondiente al estudio de la lámpara del Real Panteón, fray Francisco de los Santos incluyó datos de especial interés, aunque omite en todo momento el nombre de su autor, es decir, Virgilio Fanelli, pues habría de desconocer su nombre, razón por la que hemos creído acertado omitir aquí su mención. Véase en SANTOS, Francisco de los. (1657), fol. 156 v.

veremos<sup>41</sup>. En este sentido, destaca un fragmento inicial donde se dirige a él como Praxíteles y Bezalel<sup>42</sup>, dos escultores de la Edad Antigua cuya fama había vencido los avatares del tiempo y continuaban siendo modelos de referencia aún en el Seiscientos. Es un tópico recurrir a este tipo de comparaciones con artistas de siglos pasados, siendo uno de los ejemplos más conocidos el de Velázquez con Apeles, mencionado primeramente por Francisco Pacheco y un siglo más tarde por Palomino. Con este *modus operandi*, tan implantado en la literatura artística de los siglos XVII y XVIII, se perseguía establecer un paralelismo entre las trayectorias de ambos a la par que revalorizar la del contemporáneo. Era, a todas luces, un honor otorgado por el escritor al artista de turno. En el caso que nos ocupa, el fraile carmelita lo compara con el famoso escultor ateniense de cuyas manos nacieron obras archiconocidas como *Hermes con el niño Dionisos*, *Apolo sauróctonos* o la *Venus de Cnido*. A su nombre se une el de Bezalel, escultor de origen judío al que Moisés encargó la supervisión de las trazas y construcción del Arca de la Alianza, según narra el libro bíblico del Éxodo<sup>43</sup>.

Este símil no es baladí. Fray Antonio de Jesús María recurre a un escultor elegido por el mismísimo Yahvé e inundado por su Espíritu para la elaboración de piezas destinadas a su culto, del mismo modo que al genovés le fue encomendada la fábrica del trono catedralicio para la veneración de la Virgen. Al margen de suponer un reconocimiento explícito de su pericia con el metal, este tipo de halagos repercutía también en el propio Baltasar de Moscoso y Sandoval, por haber dejado tal proyecto en manos de un maestro tan insigne y consumado.

Por su parte, la segunda crónica procede de la mano del canónigo primado Cristóbal Ruiz Franco de Pedrosa y, contrariamente a la anterior, nunca fue publicada. Existen dos ejemplares, uno custodiado por la comunidad religiosa de las Capuchinas de Toledo y otro en la Real Biblioteca del Palacio de Madrid<sup>44</sup>. En ellos, la fortuna crítica del genovés continuó ascendiendo, especialmente en el fragmento dedicado a la

---

<sup>41</sup> JESÚS, Fray Antonio de. (1680).

<sup>42</sup> En el texto aparece como Beeselel, en alusión al artista veterotestamentario *Bezalel*, también escrito Bezaleel o Betzalel.

<sup>43</sup> El Señor habló con Moisés y le dijo: «Toma en cuenta que he escogido a Bezalel, hijo de Uri y nieto de Jur, de la tribu de Judá, y lo he llenado del Espíritu de Dios, de sabiduría, inteligencia y capacidad creativa para hacer trabajos artísticos en oro, plata y bronce, para cortar y engastar piedras preciosas, para hacer tallados en madera y para realizar toda clase de artesanías. Además, he designado como su ayudante a Aholiab hijo de Ajisamac, de la tribu de Dan, y he dotado de habilidad a todos los artesanos para que hagan todo lo que te he mandado hacer [...]». Éxodo 31: 1-11.

<sup>44</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689).

descripción del trono catedralicio:

Mucho tiempo abia se labraba un trono de plata, de gran primor y costas para Nuestra Señora del Sagrario, executaba el diseño magestuoso un insigne maestro italiano que vino de Milán para el desempeño de tan superior obra, por ser Virjilio Fanelli el artífice más diestro y de maior opinión que se hallaba en Europa assi en lo vaziado de las figuras, lo mismo en el pulimento de ellas, y en las ydeas con que todo lo disponía<sup>45</sup>.

El religioso hace uso de los tópicos propios de la literatura barroca con esos recursos lingüísticos tan propensos a la exageración y presenta a Fanelli como el «artífice más diestro y de maior opinión que se hallaba en Europa», lo que no deja de ser una muestra más de elogio a su trabajo. No son palabras vacías. El genovés gozó siempre del reconocimiento de los prelados y el cuerpo de canónigos, especialmente de Pedro López de Inarra Isasi, y así lo prueba el hecho de no haber sido sustituido al frente de la realización del trono catedralicio pese a los constantes incumplimientos de contrato, como se verá en el capítulo correspondiente.

Al margen de estos halagos, la importancia de esta crónica reside también en que por primera vez se mencionan obras de su producción diversas al trono catedralicio, como son el relicario de San Ildefonso o los broncees del retablo mayor del templo conventual de las Capuchinas<sup>46</sup>. Pese a la fiabilidad y a la relevancia de tal información, su repercusión ha sido nula en estudios posteriores debido a su escueta difusión y conocimiento por parte de los investigadores; se trata de una fuente apenas utilizada.

La producción de Virgilio Fanelli fue nuevamente objeto de interés un siglo más tarde en la célebre obra de Antonio Ponz, *Viage de España*, publicada en 1772. Se trata de un compendio de 18 tomos escritos en formato epistolar. Desde su inicio, fue concebido como una herramienta destinada al estudio y análisis crítico de aquellas materias determinantes en el desarrollo del país, es decir, la población, la economía y las Bellas Artes, así como a la exposición de soluciones con las que alcanzar su mejoría. Con ella, el abate pretendió regenerar la gris y decadente realidad española, de modo que no se limitó a un simple elogio, sino a una revisión objetiva, comentando «principalmente de las fabricas, y obras publicas, que existen en España, manifestando el artificio, y

---

<sup>45</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689), fol. 150 v.

<sup>46</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689), fol. 150 v.

excelencia de algunas, así como la falta de inteligencia y propiedad de otras»<sup>47</sup>.

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, su importancia resulta incuestionable pues las descripciones y juicios de valor del patrimonio tales como monasterios, templos, iglesias, palacios... han captado de modo ininterrumpido nuestra atención, convirtiéndose en lectura obligatoria<sup>48</sup>. Y es que, en palabras de Daniel Crespo Delgado, el *Viage* fue la «fuente más idónea, fiable y actual»<sup>49</sup> que dispusieron los eruditos o interesados en el tema hasta la publicación de los trabajos de Ceán Bermúdez y Llaguno ya en el XIX. El valor de su contenido no sólo radica en el carácter pionero del mismo, sino en las ventajas de su autor respecto a otros posteriores, pues tuvo la oportunidad de contemplar las obras *in situ*, es decir, en el espacio para el que fueron concebidas antes de las pérdidas, traslados y reubicaciones que se dieron en la Guerra de la Independencia y los procesos desamortizadores posteriores, siendo especialmente duros aquéllos promulgados por Godoy y Mendizábal en el XIX.

En cuanto al tema que nos atañe, Ponz recogió buena parte de la producción de Virgilio Fanelli durante su etapa española, incluyéndose los bronce del retablo mayor de las Capuchinas<sup>50</sup>, la lámpara del Real Panteón<sup>51</sup>, una cruz de plata conservada en la sacristía de la parroquia de Santa María de Casarrubios<sup>52</sup> y, por supuesto, el trono catedralicio: «El trono grande de plata, sobre el qual está colocada la Imagen de nuestra Señora del Sagrario, tiene cincuenta arrobas de este metal: se tardó en hacer algunos años, y se acabó en el de 1674: su autor fue Virgilio Fanelli»<sup>53</sup>.

Al margen de las citadas similitudes con la *Descrizione* de Antonio Conca, su lectura supone el arranque de una presencia ininterrumpida del italiano en la historiografía española, como podremos comprobar en las siguientes líneas. En efecto, tan sólo unos años más tarde, el canónigo primado Francisco Pérez Sedano se encargó de buscar,

---

<sup>47</sup> PONZ, Antonio. (1776), fol. 2 v.

<sup>48</sup> Según Antonio José de Cavanilles, «aquellas personas que «desearan» conocer el fondo de riquezas que la España posee pueden leer la obra D. Antonio Ponz, Secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes ya que el patriotismo de este excelente Ciudadano no le impide el juzgar con la mayor imparcialidad y crítica más seguras todas las obras de sus compatriotas». Véase en CAVANILLES, Antonio José de. (1784), p. 24. A día de hoy la obra de Antonio Ponz continúa siendo objeto de estudio como prueban, entre otros, los siguientes trabajos: GÓMEZ, Germán. (1990), pp.149-182; FRANK, Ana Isabel. (1997); CRESPO, Daniel. (2007).

<sup>49</sup> CRESPO, Daniel. (2012), p. 193.

<sup>50</sup> PONZ, Antonio. (1791), Tomo I, p. 158.

<sup>51</sup> PONZ, Antonio. (1791), Tomo II, p. 96.

<sup>52</sup> PONZ, Antonio. (1791), Tomo VII, p. 8.

<sup>53</sup> PONZ, Antonio. (1791), Tomo I, p. 108.

ordenar y transcribir buena parte de la documentación conservada en el Archivo Capitular de Toledo concerniente a los artistas que habían estado al servicio del templo desde el origen de su edificación. La materialización de tal esfuerzo hubo de esperar más de un siglo para su publicación, concretamente en 1914, bajo el título de *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*<sup>54</sup>. Su valor es incuestionable pues, por primera vez, el lector podía acceder al conocimiento de aquellos libramientos y escrituras de concierto efectuados entre la fábrica catedralicia y Virgilio Fanelli durante su etapa toledana (1654-1675), gracias a los cuales se hizo eco de los entresijos en el proceso ejecutivo del trono de la Virgen del Sagrario o se revela la autoría de la escultura en plata de San Fernando.

No obstante, resulta interesante señalar cómo antes de su publicación tales datos fueron utilizados por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) para la elaboración de su célebre obra, *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*<sup>55</sup>, en cuyo prólogo confiesa:

soy deudor al señor D. Francisco Perez Sedano, abad de santa Leocadia, canónigo y dignidad de la catedral de Toledo, de la generosidad con que me remitió un quaderno de noticias que habia sacado con mucha detencion y cuidado por largo espacio de tiempo de su santa iglesia, del que resultan más de doscientos profesores de mucho mérito<sup>56</sup>.

La publicación del *Diccionario* en 1800 supuso un punto de inflexión en el modo de abordar la divulgación biográfica de artistas. Ciertamente es que otros autores españoles ya habían cultivado este género en siglos precedentes, siendo ejemplo de ello Francisco Pacheco y su *Arte de la pintura*<sup>57</sup>; Jusepe Martínez con los *Discursos del nobilísimo arte de la pintura*<sup>58</sup>; o Antonio Palomino con *El Museo Pictórico o Escala Óptica*<sup>59</sup>, cuya tercera parte quedó reservada para narrar *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroycas obras han ilustrado la Nacion: y la de aquellos extranjeros ilustres, que han concurrido en estas*

---

<sup>54</sup> PÉREZ, Francisco. (1914), p. 374.

<sup>55</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800).

<sup>56</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), p. 15.

<sup>57</sup> PACHECO, Francisco. (1649). De especial interés es la edición publicada en 1990, con prólogo y notas de Bonaventura Bassegoda.

<sup>58</sup> Fue publicado por primera vez en 1853, aunque aquí remitiremos a una edición más actual: MARTÍNEZ, Jusepe. (1988).

<sup>59</sup> PALOMINO, Antonio. (1715/1988).

*Provincias*<sup>60</sup>. El ilustrado rompió con la metodología anterior y abordó el estudio de los artistas a partir de un análisis riguroso de la piezas y testimonios documentales, es decir, basándose en una mentalidad científica<sup>61</sup>. Para ello comenzó con la lectura y selección de noticias ya publicadas en tratados archiconocidos cuya redacción se debió a ilustres personalidades como Diego de Sagredo, Vicente Carducho o Villalpando para proseguir con la búsqueda archivística y el análisis formal y estilístico de las obras<sup>62</sup>. Declaró: «haber visto muchas obras de todas las escuelas y conocerlas y retener en la memoria el estilo y demas señales que caracterizan a los principales maestros de ellas»<sup>63</sup>. En este arduo proceso fue ayudado por amigos de diversos puntos geográficos, como el citado Francisco Pérez Sedano, consiguiendo un resultado único, un estudio dedicado a los «profesores de aquellas artes, en el que qualquier modo pueden brillar el genio y la pericia del dibuxo»<sup>64</sup>, es decir pintores, escultores, plateros, rejeros, miniadores y grabadores<sup>65</sup>.

Junto a las biografías de Velázquez, Alonso Cano o Vicente Carducho, se encuentra la dedicada a Virgilio Fanelli, lo que lleva implícito un reconocimiento a su figura. Los fondos del Archivo Capítular de Toledo y del Archivo General de Simancas, así como la *Descripcion*<sup>66</sup> de Francisco de los Santos o el *Viage* de Antonio Ponz le sirvieron para trazar la que se alza como la primera narración de su trayectoria en castellano. En sintonía con las características definitorias de este género, Ceán expuso resumidamente los motivos de su llegada a la Corte de Felipe IV, las ciudades donde fijó su residencia o las piezas de mayor peso en su producción artística como «el candelero ó araña que está colgado en medio del panteón»<sup>67</sup>, el trono de la Virgen o la escultura de San Fernando<sup>68</sup>.

El empleo de esta nueva metodología en el estudio del patrimonio, unida a su creciente revalorización, desembocó en la publicación de numerosos trabajos a lo largo

---

<sup>60</sup> PALOMINO, Antonio. (1724/1988).

<sup>61</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800).

<sup>62</sup> GARCÍA, David. (2016), p. 89. Para un estudio pormenorizado de esta cuestión véanse, entre otros, los siguientes trabajos: PARDO, Arcadio. (1995), pp. 731-734; PORTÚS, Javier. (2000), pp. 95-113; GARCÍA, David. (2004), pp. 103 -135.

<sup>63</sup> *Carta a un amigo Philo-Ultramarino [Jovellanos] sobre el diferenciamiento de las pinturas originales y de las copias*. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Véase en BNE, MSS/21454/1, p. 32.

<sup>64</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), p. 26.

<sup>65</sup> En este trabajo Ceán Bermúdez dejó excluidos a los arquitectos dado que sería su compañero Eugenio de Llaguno y Amírola quien se encargaría de su estudio en LLAGUNO, Eugenio de. (1829).

<sup>66</sup> SANTOS, Francisco de los. (1657).

<sup>67</sup> La descripción de la lámpara presenta evidentes analogías con la efectuada por Antonio Ponz en su *Viage*. Véase en CEÁN, Juan Agustín. (1800), p. 77.

<sup>68</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), p. 77.

de los siglos XIX y XX que resultaron ser claves para su documentación, catalogación y análisis. En la lista de autores destacan personalidades como Patricio de la Escosura (1807-1878), quien fundó en compañía de Jenaro Pérez Villaamil (1807-1857) la revista de viajes *España Artística y Monumental*; Juan de Dios Rada y Delgado (1827-1901), impulsor y editor de la revista *Museo Español de Antigüedades*, Manuel Gómez-Moreno (1870-1970)<sup>69</sup>, responsable de clásicos en Historia del Arte como *La escultura del Renacimiento en España*<sup>70</sup> o *El arte románico español*<sup>71</sup>; o por último Elías Tormo y Monzó (1869-1957), quien junto al anterior autor fundó la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, además de ostentar un papel determinante en la puesta en marcha del Centro de Estudios Históricos. A ellos se unió un grupo de profesionales ajenos a la disciplina artística, en su mayoría políticos, abogados y secretarios del Estado, cuyo sincero interés por el patrimonio les hizo abordar su estudio y elaborar trabajos de especial valor, si bien aquí únicamente serán mencionados aquéllos donde se aluda a Virgilio Fanelli.

Así, el recorrido por el siglo XIX queda inaugurado con José Amador de los Ríos (1816-1878), quien dedicó tres volúmenes a los tesoros artísticos y arqueológicos de la ciudad del Tajo<sup>72</sup>, acaparando nuestra atención el que lleva por título *Toledo pintoresco o descripción de sus más célebres monumentos*<sup>73</sup>. Como ya preludia, se trata de una relación de los monumentos civiles y religiosos más significativos como el Alcázar, el castillo de San Servando, la Fábrica de Armas o la Catedral. Respecto a la producción del maestro genovés se mencionan tan sólo dos piezas, el trono de la Virgen del Sagrario<sup>74</sup> y los escudos en bronce presentes en el retablo mayor del convento de Capuchinas<sup>75</sup>.

En la misma línea del anterior es *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*<sup>76</sup>, escrito por Sixto Ramón Parro (1812-1868). Tras abandonar su carrera política volcó sus esfuerzos en difundir la riqueza patrimonial de su ciudad, tarea en la que concedió una relevancia inusual a la obra de Virgilio Fanelli, especialmente al trono catedralicio. En efecto, se informa sobre las fases de su proceso constructivo, el coste total de su factura o la participación de otros

---

<sup>69</sup> GÓMEZ-MORENO, José Manuel. (2016).

<sup>70</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. (1931).

<sup>71</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel. (1934).

<sup>72</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José; DE ASSAS Y EREÑO, Manuel (1877).

<sup>73</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. (1845).

<sup>74</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. (1845), p. 176.

<sup>75</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. (1845), p. 176.

<sup>76</sup> RAMÓN, Sixto. (1857).

maestros plateros como Juan Ortiz de la Rivilla. Sin duda, es una pieza de su más sincero agrado y prueba de ello son las palabras que le dedica «es indecible la magestad con que este riquísimo y elegante asiento se ostenta la Virgen del Sagrario, contribuyendo todo á realzar la grandeza y magnificencia de su especial capilla»<sup>77</sup>. El autor no olvida mencionar la escultura de San Fernando o los broncees del retablo mayor del convento de Capuchinas; además, se atreve a adjudicar al genovés la hechura de una pila de agua bendita y la escultura de San Agustín, ambas conservadas en el templo primado<sup>78</sup>.

El XX se inauguró con la publicación de la citada obra de Francisco Pérez Sedano, seguida dos años más tarde de los *Datos documentales para la historia del arte español. Documentos de la Catedral de Toledo*<sup>79</sup>, de Manuel Remón Zarco del Valle. Ambas publicaciones pertenecen a la serie *Datos documentales para la Historia del Arte*, editada desde el Centro de Estudios Históricos de Madrid. El hecho de acceder por primera vez a documentos transcritos concernientes a las tareas desempeñadas por Virgilio Fanelli en la Primada hace de su lectura un comentario obligatorio para ahondar en el conocimiento de las prórrogas y ajustamientos dados durante el proceso ejecutivo.

A caballo entre estas dos publicaciones se sitúa el *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*<sup>80</sup> de Rafael Ramírez de Arellano (1854-1921), historiador y secretario del Gobierno cuya trayectoria profesional se caracteriza por una constante y metódica documentación y catalogación del patrimonio español. Además del ya citado, la ciudad del Tajo protagonizó otros dos títulos más, *Las parroquias de Toledo*<sup>81</sup> y *Catálogo de artistas que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres aparecen en los archivos de sus parroquias*<sup>82</sup>, cuya lectura se torna obligatoria para todo aquel que se adentre en el estudio del legado artístico toledano, si bien se ha de subrayar la importancia del primero de los tres por su novedad. En efecto, en él se aborda el estudio de las artes en metal, consideradas en aquel momento como menores. Así, el recorrido se inicia en la época visigoda y culmina en el siglo XIX, además de incorporar varios apéndices con documentos transcritos y un completo catálogo de los maestros plateros activos en Toledo, donde se incluye a Virgilio Fanelli y a dos de sus hijos, Domingo y Andrea<sup>83</sup>. El hecho de consultar tales fondos antes de la

---

<sup>77</sup> RAMÓN, Sixto. (1857), p. 552.

<sup>78</sup> RAMÓN, Sixto. (1857), p. 613.

<sup>79</sup> ZARCO, Antonio Remón. (1916), p. 354.

<sup>80</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915).

<sup>81</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921).

<sup>82</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1920).

<sup>83</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 255.

Guerra Civil le ofreció la oportunidad de recopilar datos de incuestionable valor como actas de bautismo o partidas de defunción, lo que hace de su obra una herramienta clave en la actualidad, pues gracias a ella es posible resolver incógnitas cuya respuesta nos fue privada con los saqueos e incendios acaecidos durante la contienda, como por ejemplo la pertenencia de los citados hijos a la Cofradía de la Vera Cruz. Con base en ello, Rafael Ramírez de Arellano concluyó:

Aunque Fanelli fuese un hombre informal y probablemente jugador de lo suyo y lo ajeno, no por eso dejaba de ser un gran artífice, y más que el trono lo atestiguan obras suyas, como son la pililla de bronce que está a la entrada del vestuario, a la izquierda, que es una preciosidad [...] <sup>84</sup>.

Huyendo de la pompa barroca, el escritor hace una valoración más ajustada de la realidad. No se equivoca al reprochar al genovés esa díscola conducta que marcó su estancia española, causante tanto de ralentizar su ritmo de trabajo como de mermar sus recursos económicos, si bien esto no impide a Ramírez de Arellano reconocer su elevada calidad técnica y dedicar las correspondientes alabanzas a su obra.

Las siguientes líneas dedicadas al maestro genovés se localizan en otro de los grandes proyectos historiográficos del siglo XX, *el Catálogo Monumental de España*, impulsado con el objetivo de inventariar y documentar el patrimonio histórico, artístico y arqueológico, pues en aquel momento sufría un acusado abandono y desconocimiento por parte de la sociedad coetánea. Así pues, el 1 de junio de 1900 se redactó el Real Decreto por el que se ordenó la «catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación», escogiéndose para tal labor un amplio grupo de colaboradores integrado por el ya citado Manuel Gómez-Moreno, Rafael Balsa de la Vega o Rodrigo Amador de los Ríos, además de muchos otros. En correspondencia con cada una de las provincias vigentes se elaboraron cuarenta y siete trabajos, de los cuales fueron publicados diecisiete <sup>85</sup>, un mal resultado que se explica por el empleo de una metodología diferente que condujo a la obtención de resultados con calidad dispar, como apunta

---

<sup>84</sup> El resto de autores se limitan a la descripción de las piezas acompañada de algún elogio, siendo Rafael Ramírez de Arellano el único que detiene en incluir, aunque breve, una reflexión sobre el genovés. Véase en RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 131.

<sup>85</sup> Pese a ser publicadas tan sólo diecisiete, la catalogación está completamente finalizada en treinta y nueve provincias.

Alfonso Muñoz<sup>86</sup>.

En el reducido número de catálogos que vio la luz se halla el *Catálogo Monumental y Artístico de la Ciudad de Toledo*<sup>87</sup>, encargado a Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo (1862-1934) conocido popularmente por su título nobiliario, Conde de Cedillo. Sus aportaciones respecto a Virgilio Fanelli no son de gran interés, pues se limitó a copiar la descripción piezas basándose en los trabajos publicados; no obstante, se desliga de ellos al adjudicarle la autoría de la totalidad de bronce custodiados en el Convento de Capuchinas<sup>88</sup>, es decir que a la hechura de los bronce del retablo mayor suma la de dos escenas dedicadas a la Piedad y a Cristo camino del Calvario, atribuidas posteriormente a Alesandro Algardi<sup>89</sup>.

Concluiremos este repaso con un grupo de publicaciones de mayor actualidad donde principalmente se aborda el análisis Virgilio Fanelli durante su etapa toledana. En efecto, el punto de inflexión que marcó su técnica respecto a la de sus contemporáneos le concedió una mención especial en los compendios enciclopédicos y en los manuales de temática artística que tanto apogeo alcanzaron a finales del XX e inicios del XXI, siendo uno de los más populares *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*. La elaboración del volumen dedicado a las artes decorativas recayó bajo la responsabilidad del profesor Santiago Alcolea, quien únicamente hace referencia a sus dos obras más conocidas, la lámpara del Real Panteón y el trono de la Virgen del Sagrario<sup>90</sup>.

Ahora bien, la enciclopedia más conocida es, sin duda, *Summa Artis*, compuesta por 54 volúmenes destinados al estudio completo de la Historia de Arte con un análisis del contexto histórico, la evolución de los estilos, las diversas disciplinas, así como sus máximos exponentes, incluyendo, además, un elevado número de fotografías de excelente calidad y abundante bibliografía especializada. En su elaboración participaron reputados especialistas como son José Camón Aznar, Juan Antonio Gaya Nuño o José Manuel Cruz Valdovinos, siendo este último quien acapara nuestro interés. Elaboró un recorrido exhaustivo por la producción de Virgilio Fanelli, incrementándola con dos nuevas piezas, la peana en plata de la Virgen de la Esperanzada, sita en la parroquia

---

<sup>86</sup> MUÑOZ, Alfonso. (2010), p. 36.

<sup>87</sup> LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo. (1957).

<sup>88</sup> LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo, (1957), p. 213.

<sup>89</sup> NICOLAU, Juan. (2014), p. 91.

<sup>90</sup> ALCOLEA, Santiago. (1958), pp. 213 y 214.

toledana de San Cipriano<sup>91</sup> y el relicario del *Lignum Crucis* custodiado en el convento de las agustinas recoletas de Pamplona, si bien muestra dudas respecto a este último.

Entre aquellos artículos que aportan algún dato nuevo sobre este maestro platero merecen ser destacados dos. El primero, de José María Rodríguez<sup>92</sup>, saca a la luz varias escrituras inéditas vinculadas a los ajustamientos que se dieron durante el proceso ejecutivo de dos obras, el trono de la Virgen del Sagrario y los broncees del altar de la Descensión. El segundo de ellos procede de la mano de Mario Ávila<sup>93</sup>; su interés radica en haber hallado un documento conservado en el Archivo Diocesano por el que se confirmar de manera categórica la hechura de la peana de la Virgen de la Esperanza por Virgilio Fanelli.

Sus piezas raramente han formado parte de exposiciones, tan sólo en dos ocasiones. Así, en el 2003 se celebró en la Catedral de Toledo *Corpus. Historia de una presencia*, destinada a acercar al gran público los orígenes, evolución y posterior divulgación del culto al sacramento de la Eucaristía. Entre las esculturas, trajes, libros litúrgicos, lienzos y piezas de platería, se incluyó una custodia de sol conservada en la iglesia toledana de los Santos Justo y Pastor, atribuida al maestro genovés por Francisco Javier Montalvo Martín<sup>94</sup>. Dos años más tarde, el templo primado organizó una nueva exposición, esta vez con el propósito de conmemorar el fallecimiento de Isabel I de Castilla, acaecido el 26 de noviembre de 1504 en Medina del Campo. En su discurso expositivo participó la escultura en plata de San Fernando, encargándose de su ficha técnica nuevamente el citado profesor.

Concluiremos este repaso historiográfico con *La Catedral de Toledo. Dieciocho siglos de Historia*. Se trata de un estudio pormenorizado del patrimonio histórico, religioso, musical y artístico generado por el templo primado desde el origen de su edificación en el siglo XIII; para ello fue seleccionando un elenco de investigadores de singular prestigio como Fernando Marías, Pedro Navascués, Louis Jambou, María José Lop Otín, Víctor Nieto Alcaide o Margarita Pérez Grande, si bien nuestro interés se focalizará en esta

---

<sup>91</sup> En aquella fecha, Juan Nicolau Castro ya había publicado un interesante artículo sobre las esculturas en metal de origen italiano presentes en Toledo donde atribuyó por primera vez la autoría de la peana de la Virgen de la Esperanza a Virgilio Fanelli. Véase en NICOLAU, Juan (1992), p. 62; CRUZ, José Manuel (2000), p. 594.

<sup>92</sup> RODRÍGUEZ, José María. (1987), pp. 167-270.

<sup>93</sup> ÁVILA, Mario. (2012), pp. 141-152.

<sup>94</sup> MONTALVO, Francisco Javier. (2003), p. 358.

última, por ser la encargada de analizar el tesoro catedralicio<sup>95</sup>. Gracias a su aportación se conoció, entre otros datos, el nombramiento de Virgilio Fanelli como platero oficial del templo primerado a partir de 1671.

Así pues, este recorrido bibliográfico ha brindado la oportunidad de conocer la presencia de este platero italiano en la literatura artística y en aquellos estudios publicados desde el Seiscientos hasta nuestros días que, *grosso modo*, se caracterizan por focalizar su atención en la etapa toledana y en el proceso ejecutivo del trono. No obstante, se ha debido de esperar a la presente tesis para que este interés por el estudio de su trayectoria vital y profesional llegue a su culmen, pues es aquí donde se convierte en el auténtico protagonista.

---

<sup>95</sup> PÉREZ, Margarita. (2010), pp. 362-381.

## ETAPA ITALIANA

¿1600/ 1613?- c. 1653.

Lugares de residencia:  
Génova y Bolonia

## ETAPA ESPAÑOLA

Madrid c. 1653-1655

Toledo 1655-1675

Madrid 1675-1678

## 6. BIOGRAFÍA

La trayectoria vital de Virgilio Fanelli se divide en dos etapas determinadas por su lugar de residencia, Italia y España. Pese a que el presente trabajo se centra en esta última (1653-1678), se ha creído conveniente iniciar el recorrido unas décadas antes con el propósito de conocer sus orígenes y entorno familiar, las ciudades donde residió y los condicionantes socioculturales que marcaron su devenir.

### 6.1. Orígenes y primeros años: Génova y Bolonia

Según las noticias publicadas, Virgilio Fanelli nació en la capital de la Toscana en torno a los años 1600 y 1603<sup>96</sup>, fruto del matrimonio entre el prestigioso escultor Francesco Fanelli<sup>97</sup> y Lucrecia, ambos naturales de dicha ciudad. *Il florentinus*<sup>98</sup>, hijo también de un orfebre y escultor llamado Virgilio Fanelli, creció sumido en el ambiente artístico del tardomanierismo, vinculado al selecto círculo del flamenco Jean Boulogne (1529-1608) y, por ende, a la corte medicea<sup>99</sup>. Esta privilegiada posición le brindó la oportunidad de entablar amistad con el pintor genovés Giovanni Battista Paggi (1554-1627), quien residía allí tras haber sido condenado al exilio por asesinar a uno de sus clientes<sup>100</sup>. Para su fortuna, en torno a 1605 consiguió un salvoconducto que le permitió regresar a la ciudad portuaria, que por aquel momento disfrutaba de su época dorada, animando a Francesco Fanelli a probar suerte en su compañía. Suponemos que el afán por mejorar sus expectativas laborales le condujo a aceptar el reto, fechándose su traslado en los primeros años del siglo XVII. Allí, su maestría no pasó desapercibida y, como veremos en futuros apartados, rápido se granjeó el reconocimiento de la clientela con obras destinadas al ornato de la Chiesa del Gesù o de Santa María delle Vigne, convirtiéndose en uno de los escultores con mayor prestigio de la Liguria.

Su residencia en Génova se fija desde al menos 1605, año donde se fecha la partida

---

<sup>96</sup> CONDORELLI, Adele. (1994), p. 578.

<sup>97</sup> Para el estudio de su trayectoria vital y profesional véanse, entre otros, los siguientes trabajos: BELLONI, Venanzio. (1988) pp. 20-22; SEITUN, Stella. (2002-2003); SANGUINETI, Daniele. (2013), pp. 149-195.

<sup>98</sup> Con motivo de su procedencia, en varios contratos conservados en Génova le mencionan con el apelativo de *il florentinus*. Véase en BELLONI, Venanzio. (1988), p. 20.

<sup>99</sup> DHANENS, Elisabeth. (1956); AVERY, Charles. (1993).

<sup>100</sup> SOPRANI, Raffaele. (1674), pp. 91-112; PESENTI, Franco Renzo, (1986), pp. 9-51; PACCIAROTTI, Giuseppe. (2000), pp. 146, 150 y 363.

de bautismo de uno de los hijos del matrimonio, Giovanni Battista, conservado en el archivo parroquial de Sant`Agnese<sup>101</sup>. También allí se localizan otras cinco, aquéllas correspondientes a Giovanna María (16 de junio de 1612); Teresa (4 de mayo de 1618); Apollonia (13 de febrero de 1621), Paola Francesca (10 de abril de 1622) y Giacomo Maria (6 de mayo de 1623)<sup>102</sup>. Así pues, tan sólo faltaría por localizar las partidas de Virgilio, considerado el primogénito<sup>103</sup>, y de Pietro, su otro hermano, ambos nacidos en Florencia, supuestamente<sup>104</sup>. Con base a este planteamiento, estas habrían conservarse en algunos de los fondos parroquiales de dicha ciudad, por lo que un meticuloso rastreo de los mismos sería suficiente para hallarlos y confirmar de una manera fehaciente la teoría que ha venido defendiendo su origen florentino. Sin embargo, su lugar y fecha de nacimiento se convierten aquí en objeto de debate a causa del hallazgo de una escritura fechada en 1658 donde declara tener alrededor de 49 años<sup>105</sup>. De estar cierto, no fue en la capital toscana donde vino a nacer, sino en Génova y, por tanto, en una fecha posterior a 1600. A ello se une su propia declaración en el testamento de 1674, cuando dijo ser «hijo legitimo de los señores Francisco Faneli y Lucrezia Faneli su muger diffuntos vecino que fueron de la ciudad de Florencia y después de la de Genova de la que soy natural»<sup>106</sup>.

De acuerdo con tales datos, su origen era genovés, es decir, su nacimiento hubo de acontecer en la ciudad portuaria, fijándose este en torno a 1610, es decir, una década más tarde de lo que se venía publicando hasta el momento. Así pues, el viaje a la Corte de Felipe IV lo realizó cuando hubo alcanzado los 42 años aproximadamente. Ahora bien, este reajuste abre una nueva incógnita ¿por qué no se ha localizado su acta de bautismo en Sant'Agnese junto con la del resto de sus hermanos? Desde el Medievo fue habitual la pertenencia de la totalidad de miembros del núcleo familiar a una misma parroquia por lo que, según esta costumbre, la de Virgilio Fanelli se habría localizar en el periodo transcurrido desde 1605 al 1612, cuando se fechan las actas de bautismo correspondientes a Giovanni Battista y Giovanna Maria respectivamente. Carece de lógica fijar la recepción

---

<sup>101</sup> El acta de bautismo está fechada el 6 de agosto de 1605. Véase BELLONI, Venanzio. (1988), p. 19.

<sup>102</sup> BELLONI, Venanzio. (1988), p. 19.

<sup>103</sup> De acuerdo con la tradición, el primogénito solía llevar el apellido del padre, de ahí que actualmente Francesco sea considerado mayor que Virgilio.

<sup>104</sup> BELLONI, Venanzio. (1988), p.19.

<sup>105</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (En adelante ARCHV). Pleitos civiles, Caja nº 288, 3.

<sup>106</sup> Archivo Histórico Provincial de Toledo (En adelante AHPT). Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v. José Manuel Cruz Valdovinos es el primer y único autor que se refiere a Virgilio Fanelli con el gentilicio «genovés», si bien no especifica si fue o no la ciudad portuaria donde este vino a nacer. CRUZ, José Manuel. (2000), p. 594.

de este primer sacramento en otra parroquia diferente a la de sus hermanos; no obstante, en el hipotético caso de darse tal circunstancia ¿cuál fue el motivo? Se trata de una cuestión que, ante la imposibilidad de haber llevado a cabo una revisión de los fondos archivísticos genoveses se ha de dejar a futuras investigaciones la responsabilidad de su esclarecimiento. Sea como fuere, el hallazgo de tales datos supone un punto de inflexión en el estudio de su figura al permitir reajustar tanto su origen como la fecha de su nacimiento.

Virgilio Fanelli gozó el privilegio de vivir su niñez y adolescencia en una de las capitales europeas con mayor peso económico y cultural en los albores del Seiscientos<sup>107</sup>. Allí adquiriría junto a sus hermanos Pietro y Giovanni Battista las habilidades y destrezas propias de un orfebre y escultor, siempre bajo la tutela del padre<sup>108</sup>. Aunque no manejamos noticias de este periodo, las proporcionadas por otros artistas cuya formación se desarrolló también en el taller familiar resultan de gran utilidad para imaginar las tareas que hubo de realizar, destinadas a perfeccionar su técnica y perpetuar de este modo la saga iniciada en la Florencia del Quinientos. El final de esta etapa vino marcada por la marcha de Francesco a Inglaterra para comenzar a trabajar bajo el amparo del monarca Carlos I (1600-1649), fechándose en torno al año 1630 la primera noticia de su presencia en la Corte<sup>109</sup>. Curiosamente, Marcello Oretti sitúa también a Virgilio Fanelli en la capital londinense. ¿Abandonó su Génova natal y decidió probar suerte junto a su padre? A priori, no hay motivo por el que se deba descartar un viaje conjunto, y es que la oportunidad de entrar al servicio de tan destacado cliente se tornaba irrenunciable:

---

<sup>107</sup>Génova venía disfrutando de un periodo de esplendor desde 1528, año en que firmó el acuerdo entre Carlos V y Andrea Doria por el cual se autorizó a los genoveses a establecer negocios en aquellos territorios sometidos al control del emperador bajo las mismas condiciones que sus súbditos, un privilegio que continuó vigente bajo el mandato de sus sucesores en el trono. A partir de este acuerdo se estableció un estrecho vínculo entre la Monarquía Hispánica y la República genovesa en el terreno político, económico y cultural, objeto de estudio en numerosas ocasiones. A ello se ha de añadir la elevada capacidad financiera de sus compañías bancarias respecto a las Milán, Londres o Amberes y es que, sus amplios conocimientos del mercado, la rentabilidad de sus gestiones y la extensa red de contactos les permitió un acceso rápido a información privilegiada gracias a la que pudieron ofrecer un mayor crédito en los servicios prestados, tanto a la Casa Real como a su clientela privada. Ante la imposibilidad de recoger aquí su totalidad haremos una escueta selección de los más destacados: NERI, Enrica. (1989); BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis; Di FABIO, Clario. (Eds.). (2004); PACINI, Arturo. (2008), pp. 1100-1132.

<sup>108</sup> BELLONI, Venanzio. (1988.) pp. 20-22.

<sup>109</sup> POPE- HENNESSY, John. (1953), pp. 157-62; WENGRAF, Patricia. (2004).

[Virgilio Fanelli] questo eccellente orefice doppo essere stabo á Londra venne à Bologna è çui? habili famiglia, è fere ancora opere assai lodevoli; In Londra fere il modello di una statua che si gestò in bronzo la quale rappresentava il Pontefice Clemente VIII in alto poco decente, é la fece per ordine di alcuni di quelli protestanti che erano (1 palabra) nel grande sonvolgimento di quella città causato dall Re ç1 palabra? VIII. questo valente professore anojato dal vivere inglese, si transferi in Italia, é passò a Bologna<sup>110</sup>.

De estar en lo cierto, Virgilio Fanelli entró a formar parte de un selecto elenco de artistas de entre los que destacó, por su calidad y maestría, la pareja integrada por Peter Paul Rubens y Anton Van Dyck<sup>111</sup>. Pese a tratarse de un planteamiento viable y existir la posibilidad de una estancia en Londres junto a su padre en calidad de ayudante, se ha tener cautela, pues Marcello Oretti hace referencia a dicha estancia obviando la figura de Francesco Fanelli. De hecho, en ninguno de los trabajos publicados se recoge que *Il florentinus* fuera acompañado de su hijo, por lo que se torna probable que este biógrafo atribuyera sucesos de una trayectoria a otra sin ningún tipo de reparo, mezclando así las noticias relativas a la familia Fanelli que pululaban en la Bolonia del siglo XVIII.

Sin poder esclarecer si estuvo o no en tierras britanas, continuamos con el recorrido de su trayectoria vital haciendo referencia a su esposa, la genovesa Magdalena Barberi, hija de Domingo y María Barberi, y hermana de Nicolás Barberi<sup>112</sup>, datos que hoy se conocen gracias al hallazgo de un poder redactado en 1667<sup>113</sup>. Con ella contrajo matrimonio y de su fruto nacieron seis hijos, si bien sólo se conocían tres hasta el momento: Andrea, bautizado el 3 de diciembre de 1643 en una de las iglesias boloñesas<sup>114</sup>; Francesco, quien continuó el oficio de su padre y logró hacerse un hueco en el ambiente artístico de Bolonia<sup>115</sup>; y por último, Domingo cuyos altercados con la justicia en suelo

---

<sup>110</sup> ORETTI, Marcello. (1780), fol. 174.

<sup>111</sup> MACGREGOR, Arthur. (1989); BROWN, Jonathan; ELLIOT, John H. (2002).

<sup>112</sup> Nicolás Barberi fue mercader de lonja de Madrid; su nombre volverá a aparecer en repetidas ocasiones ya que actuó como fiador de Virgilio Fanelli cuando este firmó el contrato para la hechura del trono catedralicio.

<sup>113</sup> AHPT. Protocolo n° 30094, fols. 462 r/v.

<sup>114</sup> CONDORELLI, Adele. (1994), p. 578.

<sup>115</sup> La primera noticia concerniente a Francesco Fanelli hijo se la debemos a Costantino Bulgari, quien publicó el acta de bautismo de su hijo, Virgilio Fanelli, presente en la parroquia genovesa de San Siro y fechado el 29 de enero de 1653. Véase en BULGARI, Constantino G. (1974), p.164. Respecto a su trayectoria profesional en la ciudad de Bolonia véase la siguiente tesis: GARCÍA, Ignacio. (2018).

hispano le han concedido cierto protagonismo en varias publicaciones, como se verá más adelante. No obstante, el testamento inédito de Virgilio Fanelli, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, permite actualizar los datos con la inclusión de tres hijos más: Francisco Buenaventura, religioso en el convento franciscano de Módena; Lucrecia, probablemente nacida ya en España y casada con el mercader de lonja Juan Bautista Buero<sup>116</sup>; y por último María Juana, residente en la villa de la Mirándola<sup>117</sup>.

Tras este análisis inicial dedicado al ámbito familiar llega el momento de avanzar y resolver la incógnita concerniente al lugar de residencia de Fanelli antes de su llegada a España. Además de Génova, otra ciudad fue testigo de su maestría: Bolonia. Volviendo de nuevo a las *Notizie* de Marcello Oretti descubrimos cómo allí se asentó tras su supuesto regreso de Londres y realizó el tabernáculo de plata para la iglesia conventual de San Francisco, hoy desafortunadamente perdido. Esta noticia fue confirmada por Adele Condorelli en 1994, cuando sacó a la luz el citado acta de bautismo correspondiente a su hijo Andrea y un documento inédito de sumo interés donde se informa de cómo a partir de 1644, el maestro desempeñó su oficio en la «*ruqa degli Orefice*», obteniendo seguidamente la respectiva licencia para poder trabajar en calidad de orfebre y fundidor de metal; además, se detalla que contaba con obrador propio en su casa, ubicada esta en la vía della Nosadella<sup>118</sup>.

La elección de emprender en Bolonia su carrera profesional en solitario con la idea de alcanzar prestigio y ganarse un hueco similar al de su padre en Génova resultó del todo acertada, pues desde finales del siglo XVI se había convertido en un importante foco de irradiación cultural a la altura de otras ciudades italianas, con la presencia de entidades paradigmáticas como la Universidad, el Real Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles, o la Academia *dei Gelati* de la que formaron parte ilustres personalidades de la sociedad boloñesa como Annibale Ranuzzi, Virgilio Malvezzi, Lodovico Facchinetti o Valerio Zani, entre otros<sup>119</sup>. Asimismo, Adele Condorelli afirma que, desde la *Città Rossa*, Virgilio Fanelli continuó haciendo frente, junto a sus hermanos, a la demanda de encargos procedentes de Génova hasta su traslado definitivo a España, fijado este en torno a 1653<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> AHPT. Protocolo n° 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>117</sup> AHPT. Protocolo n° 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>118</sup> CONDORELLI, Adele. (1994), p. 578.

<sup>119</sup> GARCÍA, David. (2007), p. 137.

<sup>120</sup> CONDORELLI, Adele. (1994), p. 578.

No obstante, aquí proponemos un planteamiento alternativo a este supuesto vaivén, el retorno definitivo a su ciudad natal a finales de la década de 1640, basándonos para ello en dos testimonios documentales que parecen indicar su presencia allí de un modo permanente. Primeramente, el acta de bautismo fechado el 29 de enero de 1653 correspondiente al hijo de Francesco Fanelli y Laura Gavorni en la iglesia genovesa de San Siro, donde Virgilio Fanelli, abuelo del neonato, aparece en calidad de padrino<sup>121</sup>. A ello se suma la reiteración de pagos efectuados en Génova con motivo de la lámpara en bronce destinada al Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial, por los cuales hoy deducimos que era allí donde tenía establecido su taller<sup>122</sup>. De estar en lo cierto, se confirmarían las noticias dadas por Ceán Bermúdez, quien en su *Diccionario* apunta que Virgilio Fanelli «trabajaba con gran crédito en Génova por los años de 1646»<sup>123</sup>.

## 6.2. Etapa española (c. 1653-1678)

En torno a 1653, Virgilio Fanelli abandonó su tierra natal para emprender una nueva andadura profesional en la Península ibérica que se prolongaría hasta su fallecimiento en el año 1678. El elevado volumen de información recogida, inédita en su mayoría, será englobada en tres etapas determinadas por su lugar de residencia, facilitando de este modo al lector la sucesión de los hechos acaecidos. Así, el inicio del recorrido se fija en Madrid, en torno al año 1653; allí, el maestro platero permaneció hasta 1655, cuando firmó un nuevo compromiso laboral con la catedral primada que le obligó a trasladarse a Toledo, donde permaneció hasta 1675, un extenso periodo que, sin duda, coincide con su cénit artístico. Tras dos décadas en la ciudad del Tajo, regresó a la capital y allí pasó sus tres últimos años de vida, exhalando su último adiós en noviembre de 1678.

### 6.2.1. Madrid (c. 1653-1655)

La presencia de genoveses en nuestra geografía, constante ya durante la Edad Media, se intensificó en el siglo XVI y más aún en la primera mitad del XVII a causa del

---

<sup>121</sup> BULGARI, Constantino G. (1974), p.164.

<sup>122</sup> Como se verá en el capítulo dedicado a lámpara escurialense, el legajo correspondiente a los pagos efectuados fue vendido por la casa de subastas italiana *Icharta*, desconociéndose a día de hoy su paradero. La dirección de su página web es: [https://www.icharta.com/en/?\\_\\_store=en](https://www.icharta.com/en/?__store=en)

<sup>123</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), p. 76.

poder adquirido por los banqueros durante los reinados de Felipe III y Felipe IV<sup>124</sup>. Esta unión traspasó la frontera de lo estrictamente político y comercial y se dejó sentir también en el plano cultural y artístico con el permanente envío de esculturas y lienzos que eran utilizados por sus propietarios como símbolos de distinción y poder respecto a los ejecutados por artistas españoles, siendo vital para su estudio la obra escrita por Raffael Soprani, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi e de' Forasteri che in Genova operanono*<sup>125</sup>. Por ejemplo, en 1600 Giovanni Battista Paggi envió una pareja de lienzos a su protector, el cardenal Domenico Ginnasi, quien por aquel momento residía en Madrid. Gracias a la correspondencia fechada el 10 de marzo y el 31 de agosto de dicho año, sabemos que este último concretó una serie de instrucciones a fin de evitar posibles daños en las obras durante el viaje; en la segunda carta expuso su correcta llegada<sup>126</sup>. Un segundo ejemplo lo hallamos en la llegada de varios lienzos realizados por Gioachino Assereto con destino a Sevilla, donde al parecer recibían mejor crítica que en su propia ciudad; así, Soprani dice «perché erano colà molto preggiate v'era in Genova chi per mano d' altri pittori ricavava molte copie dagli originali e andavale mandado con gran utile a quella città e ne cav`grossa somma di costante» e incluso informa cómo en el ocaso de su vida, el citado pintor se apresuró mucho en «terminare certi lavori destinati a Siviglia e da esso molto tempo prima cominciati»<sup>127</sup>.

Al margen de estos envíos, Génova se convirtió también en el puerto de embarque de arquitectos, pintores o escultores. Bajo el amparo de la Corte, la nobleza y el alto clero, éstos participaron en la edificación, remodelación y decoración de complejos civiles y religiosos que requerían de su conocimiento en la vanguardia artística, siendo el ejemplo más emblemático el palacio de don Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz, en el Viso, cronológicamente anterior al periodo que nos ocupa<sup>128</sup>. Este marino, considerado el de mayor peso durante el reinado de Felipe II, quiso equipararse a los

---

<sup>124</sup> ÁLVAREZ, Carlos. (2005), p. 69. Ante la inviabilidad de citar la bibliografía completa dedicada a esta temática, hemos seleccionado los siguientes trabajos: RUIZ, Francisco. (1990); GELABERT, Juan E. (1997); ÁLVAREZ, Carlos. (1997); SANZ, Carmen. (2004);

<sup>125</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez señala a la obra de Raffaele Soprani como una herramienta clave para conocer con suma precisión el intercambio artístico vigente entre Génova y España durante el XVI y XVII. Véase en PÉREZ, Alfonso Emilio. (2004), p. 177.

<sup>126</sup> Tanto gustó en la Corte el arte de Paggi que, en octubre de 1601, el cardenal escribió nuevamente a Paggi para encargarle dos nuevos lienzos de Cristo y la Virgen por deseo expreso de la reina Margarita de Austria. Véase en PÉREZ, Alfonso Emilio. (2004), p. 178.

<sup>127</sup> SOPRANI, Raffaele. (1674), p. 172.

<sup>128</sup> LÓPEZ, Rosa. (2004), p. 131. De la misma autora, véase también: LÓPEZ, Rosa. (2009).

acaudalados nobles y banqueros genoveses con el traslado de la elegancia y opulencia de sus edificaciones a esta pequeña localidad en el centro peninsular. Descrito popularmente como «el palacio genovés de La Mancha», las obras se iniciaron en 1564 bajo la dirección de los arquitectos italianos Juan Baptista Bergamasco y Juan Baptista Olasmasquín, «además de otros maestros albañiles, canteros y pintores de la misma nación» según cuenta el conocido historiador Esteban de Garibay<sup>129</sup>. Una década más tarde, próximo a su conclusión, se dio paso a la decoración de sus muros con la participación de Cesare de Bellis y Giovanni Battista Perolli, este último liderando un equipo integrado por Esteban y Francisco Perolli, Juan Baptista Pasano, Fabricio Castello y Nicolás Granello, responsables de las tareas concernientes a los mármoles, estucos y los frescos. Lejos de abordar su análisis, tan sólo destacaremos la *Galería de las Naciones y Ciudades*, ubicada en el patio central, donde se contempla la representación de El Cairo, Argelia, Damasco, Venecia, Nápoles o Génova<sup>130</sup>.

A lo largo del siglo XVII la clientela más selecta continuó demandando para sus proyectos la intervención de artistas genoveses, incluyéndose entre ellos el que aquí nos ocupa, Virgilio Fanelli. Pese a que volveremos sobre su estudio, es necesario adelantar unas breves pinceladas de las gestiones que tuvieron lugar para facilitar al lector la comprensión de su presencia en la corte de Felipe IV. De acuerdo a las noticias de Ceán Bermúdez, el monarca envió un dibujo en 1646 a Giovanni Battista Serra, conde de Villalegre, para que «el mejor profesor de aquel país [Italia] le executase en bronce»<sup>131</sup>, siendo elegido para ello el dicho platero. La compleja estructura de la pieza le obligó a trasladarse y armarla *in situ*, suceso que debió acontecer en 1653. Sabemos con certeza que, en enero de dicho año, Virgilio Fanelli aún residía aún en Génova, pues fue padrino de su nieto homónimo, como ya señalamos<sup>132</sup>. Probablemente en esas fechas se hallaba cerrando los trámites requeridos para abordar su viaje a España, donde sería su deseo asentarse y aspirar a un mayor reconocimiento de su oficio, copiando así el *modus operandi* de otros de sus compatriotas. Desafortunadamente no existe ningún testimonio donde dejase recogida su voluntad de manera explícita, aunque el hecho de viajar junto a su

---

<sup>129</sup> LÓPEZ, Rosa. (2004) p. 131.

<sup>130</sup> MOYA, Inmaculada. (2009), p. 99.

<sup>131</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), p. 76.

<sup>132</sup> Recordemos cómo Virgilio Fanelli fue padrino de su nieto, Virgilio Fanelli, hijo de Francesco Fanelli y Laura Gavorni en la iglesia genovesa de San Siro. Véase en BULGARI, Constantino G. (1974), p. 164.

familia, Magdalena y al menos tres de los cinco hijos habidos en aquel momento, así como de efectuar el reparto de sus bienes, no invitan a pensar en un posible retorno<sup>133</sup>.

Según la última referencia que lo sitúa la ciudad portuaria y la primera que lo hace ya en Madrid, datada esta última en enero de 1654<sup>134</sup>, su viaje debió acontecer en el trascurso de la segunda mitad de 1653. Desembarcó en Alicante, en compañía de Juan Bautista Palavesín, y desde allí y atravesó la llanura manchega para llegar definitivamente a su destino, la localidad de San Lorenzo de El Escorial, donde suponemos que permaneció el periodo requerido hasta concluir con el montaje de la «araña» en bronce<sup>135</sup>. Cumplido su encargo, se trasladaría a la capital donde esperaría, junto con otras decenas de artistas coetáneos una oportunidad laboral<sup>136</sup>. Ahora bien, ¿cómo fue el Madrid que le acogió?

El regreso definitivo de la Corte en 1606 tras su breve estancia en Valladolid (1601-1606), se tradujo en un notable incremento de la demografía gracias a la llegada de familias nobiliarias y órdenes religiosas, seguidas por comerciantes, artesanos y campesinos en busca de un futuro mejor. En palabras de John Elliot «la Corte actuaba como un poderoso imán que atraía hacia sí, de todos los rincones del país, al noble, al criado, al desarraigado, al pícaro y al ambicioso»<sup>137</sup>. Al contrario que en otras ciudades castellanas como Segovia, Burgos o Toledo, donde la población tendía a mermar, Madrid pasó de tener 37000 habitantes en 1595 a 100000 durante el reinado de Felipe IV, ganándose por los escritores barrocos el apodo de «madre» pues todos eran bien acogidos<sup>138</sup>. Este carácter cosmopolita quedó plasmado en los escritos de ilustres literatos

---

<sup>133</sup> A lo largo del capítulo, ya en el cuerpo de texto, se incluirán varios testimonios que confirman el viaje de tres de sus hijos: Andrea, bautizado en Bolonia y fallecido en Toledo; Domingo, quien el 8 de enero de 1655 confirmó ser mayor de 20 años, por lo que sin duda su nacimiento hubo de ser en Italia; y, por último, Lucrecia, a quien únicamente conocemos a partir de documentos generados en tierras hispanas, circunstancia que abre la posibilidad de que se diese aquí su nacimiento. Véase en AHPT. Protocolo n° 30278, fols. 94 r./103 v.

<sup>134</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>135</sup> En la escritura no se especifica el puerto de destino tras su salida de Génova; sin embargo, en la documentación alusiva a un pleito de 1658, sobre cuyo estudio volveremos, Virgilio Fanelli nombra en varias ocasiones a un tal Juan Bautista Palavesín, genovés y vecino de Alicante, lo que hace suponer que la travesía por el Mediterráneo la realizó junto a él. Véase ARCHV. Pleitos Civiles, Caja n° 288, 3.

<sup>136</sup> Su residencia en la capital sí está documentada en 1655. Véase en AHPT. Protocolo n° 15837, fols. 691 r./692 v.

<sup>137</sup> ELLIOT, John Huxtable. (1984), p. 342.

<sup>138</sup> La cifra de habitantes varía en función del autor. Así Ricardo Martorell la fija en 69418 en 1625; Varela en 107195 en 1616; Agustín González Amezáa, en 150000 habitantes; Antonio Domínguez Ortiz en 112000; o por último Rodrigo Méndez Silva y Núñez de Castro quienes la incrementan hasta los 300000 habitantes en 1629. Este conjunto de datos fue recogido en DÍEZ, José María. (1976), p. 6.

como Lope de Vega<sup>139</sup>, María de Zayas<sup>140</sup> o Pedro Calderón de la Barca, quien dedicó a la ciudad tan elocuentes versos:

...Viene a ver  
la gran villa de Madrid:  
esta nueva Babilonia,  
donde verás confundir  
en variedades y lenguas  
el ingenio más sutil<sup>141</sup>.

La versión más gris y acertada de este idílico retrato del Madrid de inicios del XVII viene dada por el hambre y la miseria acumulada en sus calles. En efecto, en el periodo transcurrido entre 1561 y 1630 se advirtió una llegada masiva de campesinos procedentes de los pueblos de Castilla buscando una oportunidad laboral ante las pésimas condiciones sufridas en sus lugares de origen, donde las malas cosechas y la falta de liquidez frente a sus acreedores les habían llevado a la ruina total. Su desesperación se unió a la de comerciantes, tenderos, artesanos y un sinnúmero de profesionales más que hubieron de echar el cierre a sus negocios por la falta de actividad. Ante este imparable proceso migratorio, el Consejo Real y la Junta de Reформación emprendieron medidas cuyo propósito fue descongestionar el exceso de población. Así, en 1607 se ordenó:

[...] a todos los vecinos y moradores de esta villa de Madrid que de aberse benido a birvir a esta Corte muy gran numero de personas con sus casas y familias de las ciudades de Toledo y Valladolid an ressaltado muchos y muy grandes daños y ynconbinientes y particularmente que dichas ziudades se ban despoblando y quedado sin gente que consuma los frutos de su tierra de que a de seguir que muy grande parte de las heredades a de quedar sin cultivar ni labrar y se bendran a perder las dichas ciudades y a disminuyr en gran suma las rentas de su mag. y que a esta corte se benido

---

<sup>139</sup> Adiós Babilonia ilustre, / querida y amada patria, / archivo donde se encierran / del mundo nociones varias. Fragmento de *Los mártires de Madrid*, poema de Lope de Vega. Véase en MONTERO, José. (2003), p. 124.

<sup>140</sup> María de Zayas: «En la Babilonia de España, en la nueva maravilla de Europa, en la madre de la nobleza, en el jardín de los divinos entendimientos, en el amparo de todas las naciones, en la progenitora de la belleza, en el teatro de la gloria, en el archivo de todas las gracias, en la escuela de las ciencias, en el cielo tan parecido al cielo que locura dejarle si no es para irse al cielo, y para decirlo todo de una vez, en la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitura, retrato y cielo, en fin, retiro de todas las grandezas del mundo». Véase en ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. (1847), p. 293.

<sup>141</sup> Fragmento perteneciente al poema *Hombre pobre todo es trazas* de Pedro Calderón de la Barca; véase SOLER, Carlos. (1881), p. 11.

a vivir tanta jente que con dificultad a de aber abasto cumplido para toda y es ocasion de subirse mucho los precios de todas las cosas y de llenarse de mucha gente vagamunda de mal bivar y de hacer muchos pecados y ofensas de dios. Para remedio de estos y otros daños e yncombinientes su mag. manda a los dichos vezino y moradores de las ciudades de Toledo y Valladolid que an benido a esta villa de Madrid, despues que bino a ella la corte de su Mag. de la dicha ciudad de Valladolid dentro de quinze dias desde la publicacion de este pregon se buelban a las dichas ciudades donde ubieren benido sopena de cinquenta mil maravedies para la camara de su Mag. y dos año de destierro desta corte y zinco leguas y que se proceda contra ellos a otras mayores penas segun la culpa y calidad de sus personas [...]<sup>142</sup>.

Pronto se percataron de la incongruencia de tal medida; los pobres no acudían a la Corte atraídos por el boato y magnificencia de ésta, sino por hallar un medio de vida bajo el amparo de la nobleza, los altos cargos y propietarios adinerados. En otras palabras, las clases medias y bajas acudirían donde la privilegiada se instalase pues, de acuerdo a la estricta jerarquización social, quedaba bajo su cometido proporcionarles una vía de sustento. Así, el 4 de marzo de 1621, el Consejo Real instó a Felipe IV a la toma de decisiones más drásticas, destinadas a fomentar el regreso de ésta última a su tierra natal y con ellos, la masa inmigrante que pululaba en la corte, impidiendo de este modo que los pequeños pueblos y ciudades de provincia quedasen vacíos. Pocos meses más tarde, concretamente el 23 de mayo de 1621, el monarca accedió y redactó una carta bajo tal objetivo<sup>143</sup>.

El empeño por equilibrar la densidad de población y fomentar la actividad económica en las provincias no dieron los frutos esperados, pues la élite adinerada no acató las medidas impuestas y prefirió nutrirse de los beneficios emanados del Estado. Este cúmulo de circunstancias forjaron a Madrid un aspecto de fuertes contrastes; por un lado, complejos palaciegos, suntuosos vestidos, coches de caballos y obras de arte. Por otro, la miseria dibujada en los rostros de mendigos, prostitutas, pícaros y ladrones que buscaban entre sus calles cualquier remedio a su hambruna.

En la configuración de esta realidad también fue determinante otro factor: el bajo índice de productividad. Si se compara con el nivel alcanzado por Toledo, Barcelona o Sevilla durante el siglo XVI, convertidos en auténticos centros neurálgicos de la

---

<sup>142</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Consejos, Sala de Alcaldes, Casa y Corte, año 1607. Fragmento tomado de TENORIO, Pilar. (1991), p. 10.

<sup>143</sup> MARAVALL, José Antonio. (1975), p. 210.

Península, Madrid fue una ciudad parasitaria donde el consumo fue constante pero no la producción, a excepción de artículos artesanales y un comercio de lujo restringido a la Corte y las clases pudientes instaladas en su órbita<sup>144</sup>. En efecto, no existió una fabricación industrial a partir de productos generados en las regiones agrícolas circundantes, más bien al contrario; la supervivencia económica de la capital se basó en las riquezas «generadas» en torno a la Monarquía y su amplia y variada red de cargos públicos que iban desde los estrictamente «políticos», aquellos dependientes del Consejo de Castilla, Consejo de Estado, Consejo de Guerra..., hasta lo que a día de hoy englobaríamos bajo el término de «personal técnico de la Administración Pública», tales como juristas, letrados y secretarios. Por consiguiente, la ausencia industria y comercio y el consiguiente anquilosamiento económico provocó una fuerte colisión entre la llegada masiva de emigrantes del campo y ciudades de provincia en busca de un futuro profesional y lo imposible de su obtención.

Esta compleja realidad en el plano político, económico y demográfico no supuso un obstáculo para el desarrollo y la promoción de las artes, de hecho, existió un perfecto caldo de cultivo propiciado, en buena medida, por la figura de Felipe IV<sup>145</sup>. Bajo su reinado, la Corte disfrutó de una época dorada por tener a su servicio a personalidades de la talla de Diego Velázquez (1599-1660), Alonso Cano (1601-1667), Francisco de Zurbarán (1598-1664) o Francisco Rizi (1614-1685), así como a una variada gama de artistas procedentes de diversas geografías, principalmente de la italiana. Su intensa actividad en esta primera mitad del siglo XVII se centró en la construcción, remodelación y decoración de las residencias regias presentes en la capital, como el Real Alcázar y el

---

<sup>144</sup> DÍEZ, José María. (1977), p. 8; TENORIO, Pilar. (1991), p. 19.

<sup>145</sup> Desde los albores de su juventud Felipe IV recibió una exquisita formación marcada por las sabias directrices de Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares, quien desde su llegada al poder en 1622 se obstinó en hacer de él una persona prudente, diestra en la política, culta y de gusto refinado, acorde al prototipo del *príncipe ideal* que era imitado en aquel momento por el resto de gobernantes de la élite europea. Al menos en los que respecta al ámbito cultural, los esfuerzos dieron su fruto y despertaron en Felipe IV un interés que trascendió el mero aprendizaje, convirtiéndole en un verdadero amante de las artes, realidad de la que nos dan noticias varios testimonios que han sobrevivido hasta nuestros días. Tal es el caso de un diplomático veneciano que, durante su estancia en la capital del reino, destacó la inclinación que sentía «el rey a andar a caballo, a la caza, a la pintura, al diseño, al conocimiento de las lenguas, a las historias, a la representación de bailes, de torneos, de comedias y a otros entretenimientos». Así, Felipe IV se convirtió en «un gran patrón de ingenios» e hizo de su Corte un importante centro de referencia en el panorama cultural europeo, protagonista de una intensa actividad que se manifestó en la llegada de artistas procedentes de diversas geografías, así como en la compra y encargo de nuevas piezas, destinadas principalmente al Real Alcázar de Madrid y al Palacio del Buen Retiro. Para ahondar en el estudio de esta temática véanse, entre otros, los siguientes trabajos: PORTÚS, Javier, (1999), p. 66; ELLIOT, John. (2006), pp. 43-59; RODRÍGUEZ, Juan Carlos. (2016).

palacio del Buen Retiro, acaparando esta última la mayoría de las atenciones. Su archiconocida historia relata cómo en 1629 el conde duque de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel (1587-1645), instó al joven monarca para emprender la construcción de un conjunto de gabinetes y pabellones cercanos al convento de San Jerónimo, depositando la confianza de las obras en Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), nombrado superintendente, y en Alonso Carbonell (c. 1583-1660), quien desempeñó el cargo de maestro mayor. Siete años más tarde llegaron a su fin y dejaron paso a las tareas de ornamentación y acondicionamiento; se procedió a la compra y encargo de series pictóricas destinadas a cubrir sus muros, además de esculturas, tapices, lámparas, alfombras y demás piezas artísticas de exquisita calidad, dando como resultado un complejo palaciego que suscitaba la admiración de todos sus visitantes<sup>146</sup>.

A ellas se sumaron proyectos urbanísticos destinados a adecuar el aspecto de Madrid con la disposición de nuevas plazas y edificios públicos y ponerlo a la altura respecto al de otras grandes capitales europeas como Roma, Londres o París. Su concepción recayó principalmente en Juan Gómez de Mora (1586-1648), quien fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales por Felipe III, cargo que continuó ostentando bajo el reinado de su hijo<sup>147</sup>. A él debemos la conclusión de la Plaza Mayor, símbolo emblemático del Madrid de los Austrias, así como también los diseños del Palacio de Santa Cruz, iniciado en 1629 para albergar la Sala de Alcaldes de Casa y Corte y las dependencias de la Cárcel de Corte<sup>148</sup>. También realizó los concernientes a la Real Cerca de Felipe IV, construida para controlar el acceso de mercancías, la llegada y salida de personas, así como la seguridad en el cobro de impuestos<sup>149</sup>. Ya en la última etapa de su carrera destaca el proyecto de la Casa de la Villa, aunque su muerte en 1648 hizo relegar las obras en manos de José de Villarreal (¿?-1662).

Concluiremos este breve retrato de la ciudad que acogió a Fanelli aludiendo a las empresas de carácter sacro, cuyo peso resultó indiscutible en el plano artístico. Las órdenes religiosas, cofradías, párrocos y feligreses laicos volcaron todo su empeño por adecuar sus templos y conventos a la estética del Barroco y concederles de este modo el

---

<sup>146</sup> De la extensa bibliografía del Palacio del Buen Retiro véanse, entre otros, los siguientes trabajos: BROWN, Jonathan; ELLIOT, John. (2003); ANSELMINI, Alessandra; POZZO, Cassiano dal. (2004); ÚBEDA, Andrés (coord.). (2005).

<sup>147</sup> TOVAR, Virginia, (1986).

<sup>148</sup> TOVAR, Virginia. (1679), pp. 7-24; TOVAR, Virginia. (1996), p. 99-116.

<sup>149</sup> PATÓN, Vicente. (2010), pp. 55-60.

lujo y la magnificencia exigidas para el correcto desarrollo del culto. Para ello se efectuó la construcción y remodelación de nuevas capillas, el encargo de lienzos y esculturas devocionales, la fabricación de objetos litúrgicos y un largo etcétera del que tan sólo haremos alusión a los ejemplos más significativos, iniciándose el recorrido con la iglesia de San Antonio de los Alemanes<sup>150</sup>. Su construcción se fija en 1624 bajo las trazas del religioso jesuita Pedro Sánchez; mientras, las tareas concernientes a su exorno se pospusieron hasta la década siguiente, recayendo su hechura en manos de Juan Bautista Garrido, Miguel Tomás, Francisco Pineda, Eugenio Cajés, Vicente Carducho o Angelo Nardi<sup>151</sup>. Otra de las iglesias más populares fue la dedicada a San Ginés, situada a escasos metros de la Plaza Mayor; su deplorable estado desembocó en la construcción de un nuevo edificio en 1641, si bien no sería hasta la segunda mitad del XVII cuando su fábrica contó con la participación de maestros de la talla de Bartolomé Zumbigo, Sebastián de Herrera Barnuevo o Juan Ortiz de la Rivilla<sup>152</sup>. Especial admiración merece la Colegiata de San Isidro, iniciada en 1622 bajo la dirección de Pedro Sánchez, cuyo fallecimiento en 1633 obligó a tomar el testigo al jesuita Francisco Bautista y Melchor de Bueras. Para la posterior adecuación y exorno de su interior fueron contratados artistas vinculados al círculo cortesano, cuya huella se hace quizá más palpable en la capilla del Cristo del Gran Poder, ya fechada en la segunda mitad del XVII<sup>153</sup>.

En cuanto a los complejos destinados al desarrollo de la vida contemplativa, destaca el Real Monasterio de la Encarnación, fundado por Margarita de Austria a inicios del XVII; la puesta en marcha de su fábrica se fija en el año 1611 bajo la dirección fray Alberto de la Madre de Dios, ayudado por Alonso Carbonel y Pedro de Lizargarate<sup>154</sup>. Como fue habitual, el interior del templo y las estancias conventuales se fueron enriqueciendo en las décadas siguientes con la constante llegadas de obras procedentes los maestros más reputados como Vicente Carducho, Gregorio Fernández, Pedro de

---

<sup>150</sup> Su nombre inicial fue San Antonio de los Portugueses, si bien a partir de 1689 se la conoció bajo esta advocación.

<sup>151</sup> Actualmente la parroquia de San Antonio de los Alemanes sorprende por el ciclo de frescos cuya hechura recayó principalmente en Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda ya en la segunda mitad del siglo XVII, alzándose como uno de los ejemplos más representativos del ilusionismo barroco en la capital. Véase GUTIÉRREZ, Ismael; ARRANZ, José Luis. (1999), pp. 211-249.

<sup>152</sup> BASANTA, María Belén. (2000), pp. 1-402.

<sup>153</sup> La capilla queda guarnecida con un majestuoso retablo de inspiración escurialense concebido por Francisco Bautista, los frescos de Dionisio Mantuano, una pareja de lienzos, *Cristo ante Caijás*, *Cristo ante Pilatos camino del Calvario*, de Francisco Rizi, y el ciclo pictórico de la cúpula de la mano de Claudio Coello.

<sup>154</sup> BUSTAMANTE, Agustín. (1975), pp. 369-388.

Mena o Lucas Jordán, entre otros<sup>155</sup>. En esta primera mitad del Seiscientos también ha de mencionarse la fundación del convento de San Plácido en 1624 por Teresa Valle de la Cerda; si bien la primera piedra de la construcción actual no se colocó hasta el 21 de septiembre de 1644<sup>156</sup>. Cerramos este breve recorrido con el convento jerónimo del Corpus Christi, conocido popularmente como «convento de las Carboneras», cuya fundación en 1607 se debe a Beatriz Ramírez de Mendoza, condesa de Castelar.

Estas breves pinceladas por el Madrid de Felipe IV son suficientes para aproximarnos a la imagen que hubo de contemplar de Virgilio Fanelli tras su llegada en 1654; una ciudad peculiar, llena de contrastes, pero con un ambiente cultural y artístico único, repleto de oportunidades. La suya no se hizo esperar. En aquel momento, Baltasar de Moscoso y Sandoval se debatía por la elección del candidato más idóneo para la hechura del trono en plata que habría de ensalzar a la Virgen del Sagrario, patrona de Toledo y titular de la catedral primada. Como veremos más adelante, gracias a su vínculo con el círculo cortesano, el genovés supo de tal noticia y en los primeros meses de 1654 y presentó su candidatura ante el canónigo obrero, Pedro López de Inarra Isasi, consiguiendo su objetivo poco más tarde, pues ya el 19 de noviembre de dicho año firmó un documento con el que se le confirmaba la adjudicación de dicho proyecto<sup>157</sup>. No obstante, aún no estaban fijadas las condiciones, por lo que hubo de regresar a la capital a fin de «conducir su casa y familia» y «traer los materiales necesarios», es decir, gestionar los trámites oportunos para efectuar su traslado a Toledo, pues se le impuso la obligación de establecerse allí durante el proceso ejecutivo. Antes de cumplirse los dos meses, concretamente el 8 de enero de 1655, se firmó ante el escribano Eugenio Francisco de Valladolid la tan conocida escritura de concierto<sup>158</sup>, por la cual el genovés se comprometía a la hechura del trono, inaugurando con ello su etapa toledana.

---

<sup>155</sup> Para ahondar en su estudio véanse: GONZÁLEZ, María Teresa; TOVAR, Virginia (coords.). (2005), pp. 10-110.

<sup>156</sup> DÍAZ, Félix. (2000), pp. 479-512.

<sup>157</sup> AHPT. Protocolo n° 15837, fols. 691 r./692 v.

<sup>158</sup> AHPT. Protocolo n° 30278, fols. 94 r./103 v.

### 6.2.2. Virgilio Fanelli en la *Emperatriz de Europa*<sup>159</sup> (1655-1675)

Para adentrarnos en el Toledo que acogió a Virgilio Fanelli y a su familia debemos retroceder en el tiempo, concretamente hasta el año 1561, cuando Felipe II dictaminó el traslado de la Corte a Madrid y la consiguiente fijación de las oficinas centrales del Gobierno, así como de la celebración de los Consejos del Estado<sup>160</sup>. Esta decisión no tuvo una respuesta inmediata en el ánimo de los toledanos, quienes, al igual que los habitantes de otras ciudades de Castilla como Segovia o Valladolid, estaban ya acostumbrados a las idas y venidas de la Corte; con base a ello, supusieron que, tarde o temprano, el monarca se instalaría de nuevo en su preciado Alcázar<sup>161</sup>. Sin embargo, su ausencia prolongada hizo saltar la voz de alarma. Se precisaba de un regreso inmediato y frenar así la crisis en la que se había sumido la ciudad ante la pérdida de semejante honor; fue tanta la angustia que, en 1583, escribieron al mismísimo Felipe II con el propósito de «que se viniese con su corte por algunos años a la dicha ciudad para que pudiese volver a lo que solía recuperar sus daños»<sup>162</sup>. Las escasas esperanzas de revivir épocas pasadas en las que Toledo se alzaba «cabeça de los reinos españoles» latían cada vez con menor fuerza, hasta que murieron en 1606, cuando tras una breve estancia en Valladolid, Felipe III se instaló definitivamente en Madrid.

Para combatir esta crisis de identidad irrumpió con fuerza la imagen de Toledo como «segunda Roma» o «Roma hispana». A la ciudad del Tajo aún le quedaba por jugar una última carta e impedir que la decadencia relegara al olvido sus glorias pasadas, su Iglesia. Como bien explicita el término con el que se la hace referencia, «Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas», la sede toledana gozaba desde época visigoda de un rango superior respecto al resto de diócesis españolas, la Primacía, ratificada el 15 de octubre de 1088 por el papa Urbano II<sup>163</sup>. En la bula entregada a Bernardo de Sédirac,

---

<sup>159</sup> Así la denominó Tirso de Molina en uno de sus poemas. Véase en MOLINA, Tirso de. (1624/1913), p. 23.

<sup>160</sup> Se apuntan como posibles causas de este traslado, la falta de espacio edificable para las nuevas dependencias que exigía el Estado, la necesidad de una sierra cercana, la irregularidad del entramado urbano y los constantes enfrentamientos con la mitra arzobispal. Para un estudio pormenorizado de esta cuestión véanse, entre otros, los siguientes trabajos: DOMÍNGUEZ, Antonio. (1964); SÁNCHEZ, Juan. (1980); MARTÍNEZ, Fernando. (2008), pp. 319-368; SANTOS, Ángel. (2013), pp. 1-10.

<sup>161</sup> SANTOS, Ángel (2013), p. 4.

<sup>162</sup> DÍEZ DEL CORRAL, Rosario (1987), p. 17. La frase fue tomada de KAGAN, Richard L. (1982), p. 41.

<sup>163</sup> El poder de la *Dives Toletana* y los mecanismos utilizados por ésta para hacer efectiva su influencia y control en los reinos hispanos sufrieron numerosos cambios desde época visigoda hasta el siglo XVII, siendo interesante la consulta de los siguientes trabajos: MAÑARICÚA, Andrés. (1966), pp. 100-114; SÁNCHEZ, Ramón. (2000), p. 54; GONZÁLEZ, Ramón. (2006), pp. 383-438; TORIJA, Enrique. (2014), pp. 11-28.

primer arzobispo de Toledo tras la derrota musulmana, se recoge tal privilegio: «Primatem te universo Hispaniarum presules respicient ed ad te, si quid inter eos questiones dignum exortum fuerit referent, salua tamen Romane auctoritate Ecclesie et metropolitanorum privilegiis singurolum [...]»<sup>164</sup>. De este modo, se reconocía el poder del prelado toledano en los reinos hispanos respecto al resto; asimismo, el papa incidió en la antigüedad de sus derechos y su justa conservación: «Hec et cetera omnia, que ad antiquam Toletane sedis dignitatem atque nobilitatem probari poterunt pernuisse, auctoritate certa sedis apostolice concessione, nos tibi tuisque sucesoribus perpetuo possidentia concedimus atque firmamus [...]»<sup>165</sup>. A fin de confirmar el acatamiento de su contenido, Urbano II se dirigió mediante correspondencia a los demás obispos hispanos, así como al abad de Cluny y Alfonso VI haciéndoles partícipes de la buena nueva y exigiendo sumisión a su dictamen<sup>166</sup>.

Si en el plano político el monarca encarnaba la figura de máximo poder, la sede toledana lo hacía en el religioso<sup>167</sup>. Al margen de su riqueza patrimonial, cuestión sobre la que volveremos, la fuerte carga simbólica que suponía su asentamiento físico en la ciudad conllevaba un prestigio indiscutible para la misma, y más aún si tenemos en cuenta el periodo que nos ocupa, es decir, en plena eclosión de la Contrarreforma. De este modo la *Dives toletana* impidió su derrumbe total, convirtiéndose en un recurso clave para mantener la imagen preponderante y orgullosa que había caracterizado a Toledo en los siglos anteriores.

No es la antigüedad la que otorgó la Primacía, sino la elección de la *Regina Coeli* al descender y honrar a la Catedral con su presencia, de ahí que en su obra Enrique

---

<sup>164</sup> «Todos los obispos de España deben considerarse como primado, y si algo fuera entre ellos motivo de litigio lo llevarán a ti, quedando siempre la autoridad de la Iglesia Romana y los privilegios de cada uno de los metropolitanos...». La traducción está tomada de TORIJA, Enrique. (2014), pp. 17. La bula se conserva en ACT. X. 7. A. 1.1.

<sup>165</sup> «Esto y todo lo demás, que con suficientes pruebas se puede mostrar que correspondió a la antigua dignidad y rango de la sede toledana, Nos, por concesión de la sede apostólica, lo concedemos y confirmamos para que sea perpetuamente poseído por ti [el arzobispo] y por tus sucesores». Traducción tomada de TORIJA, Enrique. (2014), p. 17.

<sup>166</sup> TORIJA, Enrique. (2014), p. 18.

<sup>167</sup> No fueron pocas las ocasiones en que esta privilegiada condición fue puesta en duda por las diócesis de Braga, Sevilla, Santiago de Compostela y Tarragona, veamos porqué. La primera de ellas argumentaba que San Pedro de Rades había sido consagrado por el propio apóstol Santiago como primer obispo y primado; la segunda que, al igual que Toledo, en ella también se había instaurado la Corte en tiempo de los godos, concretamente por Amalarico, y con él la primacía; la tercera exigía que tal honor residía en su sede, pues en ella se custodiaban los sagrados vestigios del apóstol; y por último Tarragona, destino en el que hubieron de atracar forzosamente los Apóstoles a su llegada a Hispania pues fue, en tiempos del Imperio Romano, uno de los principales puertos. Véase en MARTÍNEZ, Fernando. (2008), p. 347.

Flórez exponga: «quando ya no sólo se había engrandecido Toledo con presencia continuada del Throno de los Godos, sino con los Celestiales favores de la gloriosa Santa Leocadia y la Descensión de la Virgen»<sup>168</sup>. El religioso agustino insiste una vez en defender el rango de honor respecto al resto de catedrales españolas bajo los siguientes argumentos:

[...]a vista del honor con que la ensalzó la Virgen, quien echará de menos los demás privilegios de la tierra? Qué mucho que los Padres antiguos de la Iglesia de España se empeñasen en ensalzarla, haciéndola primera Sede de estos Reynos, y dándola quanto la podían dar, si la Madre de Dios se dignó engrandecerla? Qué mucho que los Papas y Reyes compitiesen en condecorarla, si la glorificó la Emperatriz del Cielo? Dignamente escogió la misma Santa iglesia por blasón de gloria, por ser la que la hace más distinguida entre todas. [...] ¿Qué iglesia ha inventariado entre sus ornamentos uno fabricado en el cielo, sino la Santa Iglesia de Toledo?<sup>169</sup>.

A partir de este momento, Toledo comenzó a perder su condición de «civitas regia» para alzarse como «Civitas Dei», representando el máximo poder religioso de los reinos bajo el control de los Austrias en la Península, equiparándose de este modo a la Ciudad Eterna. Para lograr este propósito e identificarse ante la sociedad hispana como la «segunda Roma» o la «Roma hispana», se potenció el paralelismo entre ambas a través de numerosos cronicones y poemas destinados a incidir en las semejanzas entre una y otra, tanto en la geografía y en el entramado urbano<sup>170</sup>, como en su historia política y religiosa<sup>171</sup>, siendo forzadas en la mayoría de las ocasiones<sup>172</sup>. El impulsor de esta corriente fue el jesuita Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611) con su obra

---

<sup>168</sup> FLÓREZ, Enrique. (1751), Tomo IV, p. 260.

<sup>169</sup> FLÓREZ, Enrique. (1750), Tomo V, p. 15.

<sup>170</sup> De acuerdo a los argumentos divulgados, Toledo se asentaba, al igual que Roma, en siete colinas, correspondientes éstas al Alcázar, la Catedral, Montichel, la puerta del Cambrón, la plaza de Zocodover y las iglesias de San Román y San Andrés. Las coincidencias prosiguen al señalar que «hubo allí [en Roma] vicus novus y en Toledo barrio nuevo, hubo en Roma el vico sandaliario y en Toledo la zapatería o chapinería, hubo en Roma vicus fliginus, en Toledo el alfahar, hubo otro barrio en Roma dicho Tabernoles, y en Toledo Tendillas». Texto tomado del manuscrito *Historia Eclesiástica de la Imperial Ciudad de Toledo* de Jerónimo Román de la Higuera, conservado en la Biblioteca Nacional de España, [BNE. Ms. 1293, I], fol. 120.

<sup>171</sup> Al igual que Roma, Toledo había sido cabeza política de un gran imperio bajo el poder de Carlos V para después alzarse como principal centro religioso de los territorios sometidos. Por consiguiente, Cristóbal Lozano se siente agradecido por ese traslado de la Corte a Madrid y con ella «dos bullicios, el concurso, el tropel y la barahúnda que lleva tras sí un Monarca, quédose Toledo, al modo que Roma, cabeza de los Eclesiástico si no con tanto gentío, más señora sí, y más Imperial, mirando a Madrid como Alcázar de su Imperio». Véase en LOZANO, Cristóbal. (1727), pp. 3 y 7.

<sup>172</sup> El estudio de esta cuestión es abordado en MARTÍNEZ, Fernando (2008) p. 319-368.

*Historia Eclesiástica de la Imperial Ciudad de Toledo y su tierra*<sup>173</sup>, alzándose como modelo de otras muchas otras. Tirso de Molina (1579-1648) se dirigió a ella como «la emperatriz de Europa -segunda Roma y corazón de España-»<sup>174</sup>; Cristóbal Lozano (1609-1667) fue más allá y la consideró una suerte de Jerusalén, «pues si aquélla fue la ciudad más aclamada de todos los Profetas, Toledo desde sus principios se apropió de la santidad, pues fue la primera de las de España en que se le cantaron a Dios salmos y alabanza»<sup>175</sup>. Ambiciosas pretensiones tuvo también el III Conde de Mora, Pedro de Rojas (c.1600-1665), al intentar fechar su fundación cronológicamente anterior a la de Roma, pues según su *Historia*, los orígenes de esta última estaban vinculados, no a Rómulo y Remo, sino a la pareja formada por rey Ítalo de España y su hija Roma<sup>176</sup>. Otro de los que pusieron su pluma al servicio de Toledo fue el clérigo Diego de Castejón y Fonseca (1580-1655), cuyo texto resume a la perfección esta máxima:

He de dezir que Toledo es otra Roma... i se asemejan en todo. En lo incierto de su fundador... En los infortunios, como en lo incierto de su fundación, no son esas Ciudades menos parecidas. Tuvo el Imperio del mundo Roma, túvole Toledo. Fue Roma debelada, y posseída de estraños. Fuelo Toledo. Han padecido la una i la otra varias calamidades, i es la prueba mayor de lo esencial, i inmenso de su grandeza gloriosa, Roma siempre cabeça del Orbe, mereció serlo de la Iglesia con prerrogativas mayores que en lo temporal; en todo la imitó Toledo. En lo temporal, porque desde sus principios en esta Monarquía, a ella se le dieron las Águilas del Imperio, i no contenta con lo significativo, por armas lleva un Emperador. Cautiva Toledo fue Imperial, i el día que los Moros la perdieron, conocieron que no tenían Imperio en España, como los señores Reyes de Castilla que le avían restituido su dominio, quando dichosamente ganaron a Toledo. Ha continuado en lo temporal su grandeza: en lo espiritual, sólo conoce la Iglesia Romana por primera, i ella es segunda, con tan prerrogativa que el Santo Pontífice Sixto V la miró i calificó por hija heredera de la Santa Sede si los accidentes la mudassen de Roma<sup>177</sup>.

Estas ideas continuaban vigentes cuando se efectuó la llegada de Virgilio Fanelli, de hecho, en aquel momento, el traslado de la Corte había adquirido cierta connotación positiva tras ser comparado por Cristóbal Lozano con el efectuado por el emperador

---

<sup>173</sup> El manuscrito de Jerónimo Román de la Higuera ya fue citado anteriormente: BNE. Ms. 1 293, I.

<sup>174</sup> MOLINA, Tirso de. (1624/1913), p. 23.

<sup>175</sup> LOZANO, Cristóbal. (1727), p. 3.

<sup>176</sup> ROJAS, Pedro de. (1654), p. 367.

<sup>177</sup> CASTEJÓN, Diego. (1645), p. 306.

Constantino desde Roma a Bizancio. Recordemos cómo a partir del año 330 esta primera perdió su condición de capital política de Occidente para convertirse en el centro del cristianismo en Occidente. El religioso insiste en el paralelismo al añadir:

Nunca en mi sentir más grande y opulenta Toledo que aora, nunca más dilatada y espaciosa, nunca más magestad, ni más imperio, pues bien mirado, rebentando ya de grande, dilatò y ensanchò hasta Madrid su señorío. [...] De suerte, que Madrid es como nuevo Alcazar de Toledo, un arrabal, un barrio, un retiro suyo, donde como á desahogarse se ha retirado toda la Grandeza, y Nobleza de Toledo. Si ya no sea, que el designio vaya más profundo. Congetura es mía (y no sé si me engaño) passe por tal, y traguela el curioso. Ya se sabe, que toda la Magestad, y Grandeza de Constantinopla se dimanò de Roma, vacia Cabeza del imperio, solo con trasladar allí su silla Constantino el Magno [...] Mas no por esto dexó Roma de conocer que era suyo el señorío, la primacía, y el mando; y que era Constaninopla, sino barrio hechura suya<sup>178</sup>.

#### De «civitas regia» a «civitas Dei»<sup>179</sup>

La transformación de Toledo no se plasmó únicamente en el nuevo apelativo, sino también en el plano social y urbano, donde los religiosos desempeñaron un papel protagonista. Efectivamente, coincidiendo con la renovación de las órdenes mendicantes y del Carmelo, se dio una proliferación de conventos a partir de la segunda mitad del XVI que continuaría hasta 1631, además de la renovación y ampliación de otras muchas fundaciones ya existentes. Su dominio fue absoluto y prueba de ello es la pervivencia de sus 27 iglesias parroquiales y 35 casas religiosas, 20 femeninas y 15 masculinas<sup>180</sup>, pese al drástico descenso demográfico, cuestión sobre la que volveremos. En 1625 el estamento religioso suponía un 12 % del total de la población, cifra que a finales de siglo se incrementó y alcanzó prácticamente el 20 %; según las estimaciones de José Carlos Vizuete el número de religiosos se fijaría en torno a los 5000<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> LOZANO Cristóbal. (1666/1727), p. 7.

<sup>179</sup> El título está tomado de un estudio clave para el estudio de esta cuestión: MARTÍNEZ, Fernando. (2008), pp. 319-368.

<sup>180</sup> Este número incrementó notablemente décadas más tarde. Según las visitas *ad limina* en 1660 de Baltasar de Moscoso y Sandoval, había 41 casas: 24 de monjas y 17 de religiosos. Los informes fueron publicados en FERNÁNDEZ, Ángel. (2002).

<sup>181</sup> VIZUETE, José Carlos. (2008), p. 166.

Su presencia se reflejó en el entramado urbano, protagonista de una constante transformación motivada por la demanda de grandes espacios tanto por las nuevas como por las antiguas fundaciones. Las primeras para la edificación de sus complejos conventuales *ex novo*, y las segundas para la reconstrucción y modernización de los suyos, maniobrando sin obstáculos, con plena libertad, debido a la inexistencia de una legislación al respecto<sup>182</sup>. Poco a poco estas órdenes se convirtieron en dueñas de la mayoría de inmuebles y consiguieron el dominio absoluto del limitado espacio del peñón, lo que provocaba, como apunta Fernando Marías, que «zonas enteras de Toledo, como la parroquia de San Román o toda la acera norte de la calle Real de la de Santa Leocadia - continuándose por las de San Vicente, San Martín y San Nicolás como una cadena septentrional apoyándose en la muralla, se convirtieran en feudo de las órdenes religiosas, donde antes habían florecido espléndidas mansiones señoriales»<sup>183</sup>.

Toledo se convirtió en una verdadera ciudad - convento, cuya imagen impactó incluso a sus propios visitantes; Jakob Sobieski resalta en su relato los numerosos «monasterios y los monjes y monjas, que es de parecer que en ninguna otra parte de España, ni acaso en ningún lugar de la Cristiandad, podrían encontrarse en igual número», siendo su impresión que «las iglesias solas con los monasterios constituyesen la ciudad entera»<sup>184</sup>. Semejante percepción debió sentir Fanelli a su llegada en 1654, año en que los espacios sagrados le habían ganado la batalla a un alto porcentaje de las viviendas, comercios y casas o palacios señoriales que poblaron las calles y plazas en un pasado no tan lejano<sup>185</sup>.

### **Economía y sociedad: una época de crisis**

Pese a la conservación de la Primacía y la consiguiente imagen renovada, lo cierto es que el ambiente donde el maestro genovés desarrolló su oficio se hallaba bastante alejado de la pompa y exuberancia pretendida. A partir del último tercio del XVI, los

---

<sup>182</sup> SUÁREZ, Diego. (1991), p. 199.

<sup>183</sup> MARÍAS, Fernando. (1986) p. 126.

<sup>184</sup> JUDERÍAS, Julián. (1912), p. 57.

<sup>185</sup> Con el término de «espacios sagrados» se hace referencia «a una enorme variedad tipológica que van desde el humilde convento o el beaterio instalado en una casa más o menos amplia, hasta el que bien puede llamarse «complejo urbanístico» que, partiendo de un núcleo, en muchas ocasiones casas o palacios particulares, va creciendo al incorporar edificios o solares aledaños, y a veces hasta espacios públicos». La definición ha sido tomada de VIZUETE, José Carlos. (2008), p. 164.

reinos bajo el control del Corona hispánica empezaron a mostrar evidentes síntomas de decadencia que desembocaron en una crisis general sin precedentes en la Edad Moderna. Toledo, al igual que la mayoría de ciudades castellanas, sufrió sus graves consecuencias y fue víctima de una radical transformación de signo negativo que afectó a su plano económico y social<sup>186</sup>. Para conocer la magnitud de su impacto, contamos con los memoriales de aquellos arbitristas integrantes de la llamada «Escuela toledana», testigos de cómo la ciudad se despedía a pasos agigantados de su época de esplendor y quedaba sumida en un calamitoso estado que, lejos de desaparecer, se mantuvo inmóvil durante el siglo<sup>187</sup>. Una de las preocupaciones de mayor peso fue, indudablemente, la caída de la industria textil. Desde el inicio de la Edad Moderna, Toledo había sido uno de los centros productores de lino, seda y lana más importantes de la submeseta sur. Gozaba de una excelente posición en el mercado nacional e internacional, siendo, en palabras de Ángel Santos, la industria «de mayor valor y alcance, la más numerosa y de mayor prestigio, reputación, crédito y prosperidad del reino castellano»<sup>188</sup>. Sin embargo, a finales del XVI surgieron en el norte de Europa nuevos centros suministradores cuyos precios tan bajos atrajeron la atención de la clientela y desplazaron del mercado a la industria toledana, que, ante la falta de renovación de sus técnicas e instrumentos, se vio incapaz de competir<sup>23</sup>.

Especialmente afectado se vio el «arte de la seda», integrado a su vez por tres subsectores, el del tejido de la misma, el de su hilado y el de su torcido, contando cada uno de ellos con gremio y cofradía propia<sup>189</sup>. Su producción destacó ya desde el dominio musulmán, manteniéndose pujante hasta el inicio del XVII, por lo que su caída tuvo unas consecuencias catastróficas, no sólo para ciudad, sino también para los pueblos vecinos como Yepes, Novés o Fuensalida, donde un alto porcentaje de sus

---

<sup>186</sup> Sería inviable citar los numerosos trabajos dedicados al estudio del panorama político y económico de la España del Seiscientos, por lo que se hará mención sólo de aquéllos con mayor peso: PALACIO, Vicente, (1960); DOMÍNGUEZ, Antonio, (1973); DOMÍNGUEZ, Antonio. (1984); ELLIOT, Jonathan. H., (1981), RINGROSSE, David R. (1985); SÁNCHEZ, Juan Antonio, (1996).

<sup>187</sup> El término «Escuela toledana» hace referencia a un grupo de arbitristas compuesto por juristas, regidores y mercaderes cuyo esfuerzo se focalizó en aportar remedios en pro del bien común destinados a subsanar la decadente situación que atravesaba la ciudad del Tajo a inicios del XVII. Entre ellos, destacan los nombres de Sancho de Moncada, Damián de Olivares o Jerónimo de Ceballos. Pese a que el contenido de sus escritos ha de analizarse con cierta cautela, pues tiende a la exageración con el fin de captar la atención de los lectores, lo cierto es que supone una herramienta de primer orden para el conocimiento de la política, la demografía y economía en el Toledo del Seiscientos. Para ahondar en el estudio de esta temática véanse los siguientes trabajos: VILAR, Jean. (1970); VILAR, Jean. (1999), pp. 545-580.

<sup>188</sup> SANTOS, Ángel. (2010), p. 106.

<sup>189</sup> SUÁREZ, Diego. (1990), p. 30.

habitantes se dedicaban a tal menester. Y es que para 1620 en Toledo únicamente permanecían activos 500 de los 30000 telares que llegaron a estar instalados, quedando sin oficio la abrumadora cifra de 38480 personas<sup>190</sup>. Esta realidad se dejó sentir y disparó los índices de pobreza y hambruna, obligando a familias enteras a abandonar definitivamente la ciudad y emigrar hacia nuevos destinos con más oportunidades laborales:

Son tan grandes que solo Toledo ha sido siempre bastante a proveer de mercaderías todos estos Reynos de España, y fuera de ella, y para las Yndias en las armadas que se cargavan, la mayor parte que se cargava no solo ella se sustentava sino que era bastante a mantener a mas de cinquenta pueblos en su contorno, que trayan a vender a esta Ciudad, y era en tanta cantidad que deziamos que la mayor feria de España era el meson de los años de Toledo: todo lo qual se ha acabado, y esta en tanta disminución que el negocio de la seda, que era el mas grueso que avia en España, y que no solo se sustentava la mayor parte de Toledo, mercaderes y oficiales, sino que venian muchos de otras partes a trabajar y a tratar a ella, y oy se van todos los que vinieron y los que se estavan, y los oficiales del dicho trato con extrema necessidad dexan sus casas, mugeres, y hijos en contingencia de sus honras... y los mercaderes por aver cesado el dicho trato, se van acabando y consumiendo y cada día se va conocimiento más con las nuevas quiebras que de ellos se ve, y esto es tan aprisa y de tal manera que si Dios no lo remedia de oy en diez año ha de quedar esta Ciudad acabada de arruynar, sin le quedar ningunas fuerças, ni esperança de poder bolver en si...<sup>191</sup>.

Otra de las cuestiones de especial preocupación fue la pérdida progresiva de la actividad comercial, quizá más acusada tras el asentamiento de la Corte en Madrid y el posterior abandono del proyecto de navegación del Tajo, destinado a abrir una nueva vía de comunicación con Portugal. Recientes publicaciones han confirmado el negativo impacto de esta última medida<sup>192</sup>. En efecto, a Toledo se le privó de la oportunidad de convertirse en el principal puerto fluvial del centro peninsular, y por tanto de la riqueza

---

<sup>190</sup> Según otros memoriales, los telares activos fueron 40000 telares, incluyéndose también aquéllos en las poblaciones circundantes. De ser ciertos estos datos, Ángel Santos apunta que bajo esta cifra se englobarían los telares de ancho y los de angosto o «telarillos», siendo abundante la presencia de estos últimos. Véase en SANTOS, Ángel. (1999), p. 163.

<sup>191</sup> *A la Imperial Ciudad de Toledo*, Memorial presentado por Damián de Olivares, 4 fols. Conservado en la Biblioteca Nacional de España; véase en B.N. R-V.E. 210-59.

<sup>192</sup> ARROYO, Fernando; CAMARERO, Concepción. (2004), pp. 75-98.

que ello hubiese generado. Esto, unido a la perturbación provocada por la cercana ubicación de la capital, cuyo crecimiento económico se nutría de las regiones circundantes, resultó determinante en su declive. Madrid fue acaparando, directa o indirectamente, todo el poder, mientras, Toledo se despedía de la privilegiada categoría como principal centro comercial e industrial de la meseta, ostentada durante los mandatos de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II<sup>193</sup>. A partir del segundo tercio del siglo XVII, se constata la emigración de un alto porcentaje de las familias nobiliarias que aún residían en el peñón, llevándose tras de sí, artesanos, espaderos, mercaderes, poetas, pintores...<sup>194</sup>. Lamentable panorama que fue denunciado por el jurado y arbitrista Juan Belluga de Moncada (1559-1623) en el año 1621:

Todo esto ha sido Dios servido que haya venido a estado tan miserable que jamás se pudo imaginar de la potencia de tal ciudad. Porque lo que es el estado eclesiástico, los Prevendados que aquí tienen prebendas huyen de la dicha ciudad y se vienen a esta Corte [...] gastando en ella lo que avían de gastar en la dicha ciudad. Los cavalleros seglares hacen lo propio, quales sirviendo a V.M. en oficios de que le hace merced, quales pretendiendo, quales por su gusto, trayendo tras sí, además de sus familias, los oficiales mecánicos que le hayan de vestir y calçar. Los mercaderes se han venido con sus casas y tiendas por no poder sufrir las alcabalas y molestias con las que cobran [...]. Y si se mira a los oficiales... se quieren venir, porque no hay trato. [...] No se hallará en la dicha ciudad un frenero, que haga ni aderece un freno de caballo ni mula, ni un armero ni arcabucero, y una sola y miserable tienda de vidrios ha quedado en la dicha ciudad... y un mercado franco que tiene el martes de cada semana, con que se abastecía el lugar, por la pobreza y miseria dél no viene a ser ya de consideración<sup>195</sup>.

Indudablemente estas circunstancias repercutieron en el plano estrictamente

---

<sup>193</sup> Resulta interesante matizar que tal privilegiada posición en el plano económico no perduró durante el reinado de Felipe II al completo, pues fue menguando a partir del traslado de la Corte a Madrid en 1561 hasta perderse definitivamente en 1600.

<sup>194</sup> Según David Ringrose: Toledo, «rodeada de competencia en sus exportaciones, empezó primero a perder sus mercados extranjeros; después vio bajar los beneficios de su mercado interior y, por fin, perdió gran parte de su comunidad comercial, en favor de Madrid, cuando la élite comercial se concentró allí. Entre 1610 y 1630, el rápido crecimiento de Madrid agravó la crisis e incluso privó a Toledo y a la economía regional de algún respiro contra las presiones económicas negativas, impidiendo una estabilización de la economía regional. Sólo entre 1630 y 1640, cuando la derrota militar y ciertas consideraciones políticas exteriores forzaron a la Corona a reducir el suministro a Madrid, dejó de crecer la capital. Toledo pudo entonces estabilizar a sus casi 25000 habitantes, y recuperar algunos vestigios de su anterior función de almacén regional, y con algunos remanentes de su industria textil». Véase en: RINGROSE, David R. (1973), pp. 788-789.

<sup>195</sup> MONCADA, Sancho de. Discurso II, CAP.I, pp. 133-134.

demográfico, siendo determinante la decisión de Felipe II. Bien es cierto que no tuvo una respuesta inmediata entre los vecinos, y prueba de ello es que la población aumentó considerablemente en los años posteriores a 1561, llegando a alcanzar la cifra de 51181 habitantes<sup>196</sup>, situándose sólo por detrás de Sevilla, entonces la ciudad más poblada de España. Sin embargo, esta cifra fue menguando a pasos agigantados tras el asentamiento definitivo en 1606 de Felipe III en Madrid, momento a partir del cual se tomó conciencia de que el esplendor y la pompa nunca más residiría en las calles del peñón. La capital no sólo se convirtió en el centro neurálgico a nivel comercial, sino también a nivel político, financiero y cultural, atrayendo a población de cualquier clase social y provocando en Toledo un descenso poblacional que parecía imposible detener<sup>32</sup>.

Esta realidad abrumó sobremanera a los arbitristas, quienes llegaron a proponer medidas desesperadas con el propósito de frenarlo y, a la vez, fomentar la llegada de nuevos moradores; entre ellas se incluyeron el traslado de la Chancillería de Valladolid, la obligación de regresar a los antiguos toledanos o la supresión de las alcabalas. Desafortunadamente resultaron ineficaces por ser, como apunta Antonio Domínguez, «violentas y antinaturales». Así pues, en 1623, hartos de una lucha sin respuesta, cesó su proposición y la ciudad del Tajo se «abandonó a la piedad y la añoranza»<sup>197</sup>. El éxodo continuaría hasta estabilizarse en 20000 habitantes, cifra que se mantendría sin grandes alteraciones hasta el siglo XVIII<sup>198</sup>. En este sentido es interesante la apreciación de Pascual de Aragón fechada en 1672, es decir, cuando se iban a cumplir dos décadas de la llegada de Virgilio Fanelli a Toledo. En líneas generales, el prelado se ciñe a la línea marcada por Damián de Olivares o Juan Belluga de Moncada y se lamenta por la falta de actividad económica y el agresivo proceso migratorio de inicios del Seiscientos: «Casi todas [las gentes] son muy pobres, por la esterilidad y por pasarse a vivir a la Corte muchos de los vecinos de Toledo, por lo cual y por otros accidentes se ha despoblado la mayor parte de la ciudad»<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> Según el censo del clérigo Luis Hurtado, en dicho año Toledo contaba con 6840 casas habitadas por 12248 vecinos; en el documento se recoge un registro total de 51181 habitantes, 17877 hombres y 27221 mujeres, con 6083 niños. A estas cifras se han de añadir 921 clérigos, 1668 religiosos. Como ya apunta Richard Kagan en su trabajo, estas cifras no son exactas pues no se contabilizaban los posibles forasteros que residían algún tiempo en la ciudad, las prostitutas, los esclavos, mendigos o ladrones. Véase en KAGAN, Richard L. (1994), p. 120.

<sup>197</sup> DOMÍNGUEZ, Antonio (1992) p. 139.

<sup>198</sup> SÁNCHEZ Juan. (1980), p. 55.

<sup>199</sup> ESTÉNAGA, Narciso. (1930), Tomo II, p. 381.

A la lista de causas responsables de tal crisis se han de sumar dos nuevas más, la expulsión de los moriscos y el elevado porcentaje de clérigos residentes. En efecto, el decreto de Felipe III en 1609 por el que «todos los moriscos de este reino, así hombres como mujeres, con sus hijos [...] en los lugares donde cada uno vive y tiene su casa, salgan de él», despojó a Toledo de una comunidad que desde 1579 habitaba sus calles y que, más que ninguna otra, había contribuido al desarrollo económico de la misma dado su mínimo coste y su gran capacidad para el trabajo<sup>200</sup>.

En cuanto a la segunda causa ya fue aludida líneas atrás, si bien hemos reservado el estudio de los efectos negativos que trajo consigo para el presente apartado. Esta «invasión» del estamento religioso supuso un verdadero obstáculo en el hallazgo de soluciones destinadas a salir del estancamiento. Alejado de una profesión real de la fe en la mayoría de las ocasiones, el clero secular y regular contaba con enormes ventajas que incentivaban el atractivo de su condición y el deseo por ser uno de sus miembros. Se trataba de una masa ciudadana no productiva que, además de acaparar la mayor parte del espacio urbano, sortear la presión fiscal y dedicarse a tareas paralelas a la generación de capital, era sustentada por los cada más empobrecidos toledanos. En 1620, Jerónimo de Ceballos se irritaba al contemplar la ciudad con «sus calles desiertas, el trato perdido, la labranza desamparada, las casas cerradas y sin moradores, las rentas reales en mayor quiebra que jamás se ha visto y los que las arriendan aniquilados»<sup>201</sup>. Era, a todas luces, una insostenible situación que contó incluso con la desaprobación de algún religioso, siendo ejemplo de ello el obispo de Badajoz, Ángel Manrique, quien denunció:

Difícilmente puede creerse que llama en este tiempo Dios mas que solía, pues ni la necesidad es mayor que ahora, ni lo piden tampoco nuestros méritos; y no llamando mas, de todos los que sobran ¿qué hemos hemos de creer sino que se viene ellos, ó que los traen motivos inferiores? A estos su comodidad, que respecto de cómo lo habian de pasar legos, viven mas descansadamente en el otro estado: aquellos la codicia de dinero... que clérigos consiguen gruesas rentas, y legos fuera lo más cierto vivir pobres: algunos hacen vanidad del estado eclesiástico, y les parece que el hijo cura hace hidalgo al padre labrador, el canónigo caballero al mercader, y

---

<sup>200</sup> DOMÍNGUEZ, Antonio, (1992), pp. 84 y 85.

<sup>201</sup> COLMEIRO, Manuel, (1965), p. 777.

que si llega á ser obispo, será el lustre de todo su linage [...]»<sup>202</sup>.

Para culminar con este recorrido por la realidad de la que formó parte Virgilio Fanelli se hará una breve mención a las epidemias del XVII. Ciertamente es que la peste no causó demasiados estragos en la población durante el año 1599, si bien, esta última no estuvo libre de otras enfermedades que se cobraron un elevado número de vidas, enfermedades provocadas principalmente por la desnutrición, las plagas y el consumo de alimentos en mal estado.

De acuerdo al testimonio de los arbitristas, el Toledo del Seiscientos presentaba un aspecto ruinoso y desolador que poca relación guardaba con el que se pretendía divulgar mediante los apelativos usados por los panegiristas, «segunda Roma» o «Roma hispana». No obstante, el arbitrista Martín González de Cellorigo (1570-1620) redactó un informe para ser enviado al presidente del Consejo de Castilla, donde, sin desdecir las quejas de los anteriores, recogió una realidad más ajustada al exponer que, aunque la ciudad:

En años pasados goçó de mas florido estado, su caída le viene de la común declinación destes reynos a que todas las cosas del mundo están sujetas, y a Toledo le toca menos que ningun otro lugar porque en ella están las calles muy llenas de gente, las casas ocupadas, los edificios en su ser, y todo bien cumplido. Nuestra ciudad de Burgos se contentara alcanzar la decima parte [...]»<sup>203</sup>.

Al parecer, el informe de este riojano resultó más acorde con las circunstancias políticas, económicas y demográficas del Toledo en el siglo XVII, es decir, su decadencia y miseria era análoga a la de otras capitales de provincia, si bien en este caso el hundimiento resultó más impactante y profundo «porque partía de un nivel más alto»<sup>204</sup>. Evidentemente, debió sobrecojer ese vertiginoso «rumbo hacia el vacío» de la ciudad en tan escaso periodo de tiempo, especialmente si consideramos su acostumbrada posición de «cabeza de las Españas». Fanelli y su familia se instalaron en 1655, es decir, cuando las acometidas de la crisis ya habían amainado y el proceso de cambio estaba más que

---

<sup>202</sup> Discurso sobre el socorro del estado eclesiástico, cap. VII, fragmento extraído de COLMEIRO, Manuel. (1965), p. 152.

<sup>203</sup> SUÁREZ, Diego. (1991), p. 27.

<sup>204</sup> Con estas palabras, el autor se refiere al ya citado periodo de esplendor que vivía la ciudad principalmente durante el reinado de Carlos V. Véase en DOMÍNGUEZ, Antonio. (1992), p. 137.

concluido. El bullicio de los comerciantes, el ruido de los telares, el pasear de los caballos habían dejado paso a un Toledo «sumida en el sopor» que se contentaba con el recuerdo de las glorias pasadas, incapaz de levantar cabeza a la sombra de la capital<sup>205</sup>.

### **Aproximaciones al ámbito artístico y cultural del Toledo del Seiscientos**

Tras conocer las amargas circunstancias que asolaron el Toledo del XVII, no resultará extraño saber que éstas también se dejaron sentir en el ámbito cultural y artístico, si bien sus consecuencias no fueron palpables hasta, al menos, el segundo tercio de siglo. En efecto, la Ciudad Imperial inauguró el nuevo siglo siendo uno de los focos culturales de mayor relevancia en la geografía hispánica, pues contaba entre sus calles con un alto número de personalidades que brillaban en el campo de las artes y las letras.

Para empezar, el casco fue protagonista de importantes proyectos constructivos destinados al acondicionamiento de su aspecto en sintonía con los criterios urbanísticos propios del Renacimiento. Ante la despedida de la Corte<sup>206</sup> y las críticas de sus visitantes<sup>207</sup>, las autoridades se vieron obligadas a intervenir y proponer un conjunto de medidas destinadas a desdibujar su marcado carácter medieval, pudiéndose fijar su cronología en las décadas transcurridas desde el 1560 al 1620, es decir, anteriores a la llegada del maestro genovés<sup>208</sup>. Durante estos años, se ensancharon y alinearon las calles, se modernizaron las Casas Consistoriales, se construyeron nuevos espacios destinados al comercio, así como varios paseos a orillas del Tajo. Asimismo, se prestó especial interés en adecuar las plazas y adecuarlas a la estética actual pues eran consideradas símbolos de la magnitud y prestigio de la propia ciudad. Entre ellas destacan tres: la plaza del Ayuntamiento, donde se concentraba el poder municipal, jurídico y religioso; la plaza Mayor y la plaza de Zocodover, ambas de marcado carácter comercial<sup>209</sup>.

Esta intensa actividad en el ámbito civil fue mínima si se compara con la dada en

---

<sup>205</sup> SÁNCHEZ, Juan. (1980), p. 146.

<sup>206</sup> Son especialmente duras las críticas originadas por el vallisoletano Gregorio de Tovar, quien se dirige a Toledo como «aquella mala y endiablada ciudad», cuyas calles estrechas e insalubres y su escasez de plazas le hacían situarse muy lejos de la «grandeza y nobleza» de Granada o Sevilla<sup>41</sup>. Véase en SUÁREZ, Diego. (1991), p. 27.

<sup>207</sup> Al apreciar cómo la decadencia crecía de un modo imparable y ante las escasas expectativas de que la Corte se asentara allí de nuevo, los toledanos iniciaron una serie de mejoras urbanísticas con el principal propósito de atraer de nuevo al monarca y su séquito. Véase en SANTOS, Ángel. (2013), p. 3.

<sup>208</sup> SUÁREZ, Diego. (1990), p. 24.

<sup>209</sup> SUÁREZ, Diego. (1990), p. 60.

el religioso, donde la renovación de conventos y construcción de otros nuevos, así como la realización de la capilla del Sagrario y la capilla de las Reliquias, entre otras, hicieron disfrutar a Toledo de uno de los periodos más productivos desde una perspectiva arquitectónica. Así, en la segunda mitad del XVI destacan las siguientes fundaciones<sup>210</sup>:

- Convento de San José, de las carmelitas descalzas, en 1569.
- Convento de Jesús María, de religiosas mínimas, en 1570.
- Convento del Espíritu Santo, de carmelitas calzados, 1584.
- Convento de San Francisco Caracciolo, de los clérigos menores, en 1590.

En los primeros años del XVII esta proliferación de cenobios continuó con las siguientes fundaciones:

- Convento de Jesús y María, de monjas dominicas descalzas, en 1601.
- Convento del Santo Ángel Custodio, de dominicos, en 1611.
- Convento de San Ildefonso, de trinitarios descalzos, en 1612.
- Convento de la Purísima Concepción, de frailes agustinos, en 1617.
- Monasterio de la Purísima Concepción, de monjas benedictinas, en 1630.
- Monasterio de la Purísima Concepción, de monjas capuchinas, en 1631.

Si el ámbito arquitectónico se caracterizó por su esplendor, cabe decir lo mismo para el pictórico y prueba de ello es que Toledo se convirtió en uno de los grandes centros de referencia en la Península. Y no era para menos, pues 1577 contaba entre sus calles con la presencia de El Greco, quien permaneció allí hasta su fallecimiento en 1614<sup>211</sup>; ellas fueron testigos de la inconfundible huella de su arte que aún es hoy es posible admirar en obras maestras como *el Expolio* (1577-1579), *El retrato del cardenal Tavera* (1609) o *El entierro del Señor de Orgaz* (1586- 1588), conservadas en los espacios para los que

---

<sup>210</sup> Para ahondar en el estudio de las fundaciones, véase VIZUETE, José Carlos. (2008), pp. 157-188.

<sup>211</sup> Es sobradamente conocida la intención de Doménikos Theotokopoulos entrar al servicio de Felipe II, consiguiendo que éste le encargase la ejecución de dos grandes lienzos, *Adoración del nombre de Jesús* y *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, destinados a la decoración del Real Monasterio de San Lorenzo. Ninguno de ellos resultó del agrado del monarca por lo que nunca más requirió sus servicios, de modo que el Greco decidió establecerse de manera definitiva en Toledo, ciudad donde gozó de gran fama y prestigio. Para el estudio de su trayectoria y producción artística, véase, entre otros títulos: BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L. (1982); MARÍAS, Fernando. (1991); ALMARCHA, María Esther; MARTÍNEZ-BURGOS, Palma; SAINZ, María Elena. (2016).

fueron concebidas, la Sacristía catedralicia, el Hospital de San Juan Bautista y la parroquia de Santo Tomé respectivamente. Contemporáneos a él fueron un grupo de pintores que configuraron la llamada «escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII»<sup>212</sup>. De ella formaron parte Antón Pizarro, Blas Muñoz o Diego de Aguilar, si bien fueron Juan Sánchez Cotán, Pedro de Orrente y Luis Tristán los que mayor reconocimiento alcanzaron. El primero fue natural de la vecina localidad de Orgaz; desarrolló su actividad en Toledo hasta que decidió ingresar como cartujo y trasladarse a Granada en 1603<sup>213</sup>. El segundo de los maestros citados era natural de Valencia, pero residió largas temporadas en la ciudad del Tajo, donde entabló una sincera amistad con el hijo del Greco, Jorge Manuel Theotokópuli<sup>214</sup>. El último, Luis Tristán, es considerado por la crítica como el más aventajado de los discípulos de El Greco; pese a su prematura muerte en 1624, dejó varios testimonios de su pericia con el pincel como son los lienzos de *San Pedro y San Francisco*, conservada en el Palacio Real de Riofrío; o aquéllos dedicados a *Santa Mónica* (1616) y *María Magdalena* (1616), ambos pertenecientes a las colecciones del Museo del Prado<sup>215</sup>.

La idílica situación de las artes plásticas se extrapoló al ámbito de las letras. La variada producción a cargo de dramaturgos, poetas y cronistas hizo de Toledo un destacado foco literario, tanto fue así que en estudios posteriores ha recibido el apelativo de «corte de poetas». Al margen de las representaciones teatrales, los certámenes poéticos o los volúmenes publicados gracias a su imprenta<sup>216</sup>, la ciudad se enriqueció con la presencia de literatos de reconocido prestigio como fue el capellán Francisco de Pisa (1534-1616), doctor en el colegio de Santa Catalina y autor de la *Descripción de la ciudad de Toledo*, obra singular de eminente carácter propagandístico<sup>217</sup>; Lope de Vega (1562-1635), cuyas largas estancias hacen que a día de hoy la crítica le incluya entre los personajes ilustres de la ciudad<sup>218</sup>; o Tirso de Molina (1579-1648), autor de sus más bellos halagos:

---

<sup>212</sup> ANGULO, Diego; PÉREZ, Alfonso Emilio. (1972).

<sup>213</sup> OROZCO, Emilio. (1993); ANGULO, Diego; PÉREZ, Alfonso Emilio. (1972), pp. 139-190; JORDAN, William B. (1992).

<sup>214</sup> ANGULO, Diego; PÉREZ, Alfonso Emilio. (1972), pp. 227-358; PÉREZ, Alfonso Emilio, (1980), pp. 1-18.

<sup>215</sup> ANGULO Diego; PÉREZ, Alfonso Emilio. (1972); pp. 111-199; PÉREZ, Alfonso Emilio; NAVARRETE, Benito. (2001).

<sup>216</sup> PÉREZ, Cristóbal. (1994); REYES, Fermín de los. (2000), pp. 25-32.

<sup>217</sup> PISA, Francisco de. (1617).

Estimaron la letra cuantos la oyeron, por la parte que en ella les cabía, e hicieron misterio del postrer verso, viendo abreviado en él el nombre desta ciudad llamándola Emperatriz de todo, pues la síncopa de Toledo, quitándole la sílaba de en medio, viene a ser todo, con tanta propiedad, como pueden verificar sus ingenios, religión, hermosura, nobleza, hazañas, riqueza, clima, aguas y frutos. Pues hasta su río produce oro, sus montañas plata, y sus fuentes jacintos<sup>219</sup>.

Algunos de estos autores participaron en los tradicionales certámenes o justas poéticas celebradas con motivo de algún acontecimiento, así como en reuniones de corte humanista organizadas por miembros de la nobleza y del alto clero, quienes actuaron como verdaderos mecenas<sup>220</sup>. Son especialmente conocidas aquéllas promovidas por el Conde de Fuensalida, Pedro López de Ayala, en su propio palacio<sup>221</sup>. Allí fue habitual la presencia de Francisco de Pisa, el poeta José de Valdivieso o el doctor Rodrigo de la Fuente, entre otros<sup>222</sup>. También gozaron de gran estima las organizadas por el I Conde de Mora, Francisco de Rojas y Guevara, así como las de Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618), arzobispo bajo cuyo mandato se dice que Toledo vivió su «Edad de oro cultural», por su especial empeño en fomentar la actividad artística y literaria. Aún hoy podemos vislumbrar el ambiente que se respiraba en el Cigarral de Buenavista gracias al poema de Juan de Medianilla, *La limpia Concepción*, donde aborda su descripción con suma precisión<sup>223</sup>.

A esta suerte de «Academias» o círculos humanistas se sumaron otras instituciones de especial relevancia para el conocimiento, como la Universidad, el Colegio de Santa Catalina o el de San Bernardino<sup>224</sup>.

Esta época dorada continuó más o menos vigente hasta el primer tercio del

---

<sup>219</sup> MOLINA, Tirso de. (1624/1913), p. 80.

<sup>220</sup> Uno de las justas poéticas más célebres fue la celebrada con motivo de la traslación de la Virgen del Sagrario a su capilla en 1616, cuyo estudio será abordado en el capítulo dedicado al trono en plata de la citada patrona.

<sup>221</sup> BLECUA, José Manuel. (1961), pp. 459-462.

<sup>222</sup> SALAS, Javier. (1931), pp. 178-181; ANTIOCHOS, Sarantis. (2001), p. 96.

<sup>223</sup> El ambiente cultural es protagonista en otras de sus obras, *Vega de la poética*, un diálogo protagonizado por cinco personajes, el doctor don Tomás Tamayo de Vargas, el licenciado Jerónimo de Cevallos, Lope de Vega, el deán y secretario del Cardenal, Francisco de Céspedes y el Conde de Mora.

<sup>224</sup> Así, Luis Hurtado de Toledo dice de ellas: «Concurren y se gradúan muy abiles hombres en todas las ciencias y facultades, y por ser tan ilustre se vienen de otras muchas Unibersidades à incorporar à ella, y han crecido tanto en número que ya cuesta tanto grado en esta Unibersidad como en Bolonia y Salamanca». Véase en HURTADO DE TOLEDO, Luis. (1963).

siglo XVII, momento a partir del cual la sombra de la decadencia también se dejó sentir en este ámbito. Tras la muerte de cardenal en 1618 disminuyó el interés por esas reuniones de carácter humanista hasta su desaparición definitiva, privando así a la ciudad de uno de sus principales motores para su desarrollo cultural. A ello se sumó la proximidad con Madrid, cuya frenética actividad suponía un idóneo caldo de cultivo para artistas y literatos: no sólo tenían acceso a la vanguardia, sino también contaban con una cartera de clientes y, por ende, un mayor número de oportunidades laborales. A pesar de sus esfuerzos por mantener su esplendor, Toledo fue incapaz de hacer frente a la refinada Corte de Felipe IV por lo que cedió finalmente su categoría de principal foco cultural en el centro peninsular.

No obstante, esto no supuso una paralización de la actividad artística. Durante la segunda mitad de la centuria se mantuvo una constante demanda por parte del sector civil y religioso, acaparando este último un protagonismo casi absoluto. Si bien fue el denominador común en los reinos bajo el control de los Habsburgo españoles, quizá en el caso que nos ocupa tuvo una mayor intensidad pues, recordemos, fue necesario una transformación estética de los edificios religiosos con el fin de adecuar su aspecto al nuevo apelativo asociado a la ciudad y alzarse ante los ojos de vecinos y visitantes como la verdadera «Roma hispana»<sup>225</sup>.

En este ambiente de provincia participaron artistas y artífices locales cuyas trayectorias conocemos gracias a la abundante documentación conservada en los archivos, destacando los nombres de Simón Vicente<sup>226</sup>, Francisco de Salinas<sup>227</sup>, Antonio Pérez Montalto<sup>228</sup> o Juan Gómez Lobo<sup>229</sup>, entre otros muchos, encargados de abordar la hechura de tallas de devoción, camarines, retablos, tronos de plata... Independientemente de su disciplina, una gran mayoría hizo frente a encargos menores, mientras aquéllos de mayor índole se reservaban para maestros de primera fila, especialmente en el caso de la *Dives toletana*. En efecto, desde su edificación en el Medievo estuvo acostumbrada a tener a su servicio mano de obra de excelente calidad, un privilegio del que, pese a la crisis, no quiso desprenderse. Por ello, en la época que

---

<sup>225</sup> SUÁREZ, Diego. (1991), p. 199.

<sup>226</sup> REVENGA, Paula. (1997).

<sup>227</sup> En el capítulo dedicado al trono se dedicará un apartado al estudio de la trayectoria profesional de este maestro platero.

<sup>228</sup> REVENGA, Paula. (1992), pp. 723-740.

<sup>229</sup> REVENGA, Paula. (1998), pp. 179-198; DÍAZ, Antonio José. (2012), pp. 103-123.

nos ocupa continuó depositando su confianza en los artistas de mayor renombre del panorama artístico español, estrechamente ligados al círculo de Felipe IV, como fueron Francisco Rizzi, Juan Carreño de Miranda, Pedro de la Torre, Bartolomé Zumbigo y, por supuesto, Virgilio Fanelli.

### **Toledo. Primera etapa (1655-1670)**

En los primeros días de enero de 1655, Virgilio Fanelli figura junto a su esposa e hijo como residente en la ciudad del Tajo, aunque se especifica que continuaba siendo «vecino de Madrid», es decir, en términos jurídicos le amparaban las leyes específicas de la capital, con sus cargas y privilegios<sup>230</sup>. En la documentación generada en los años siguientes se reitera su condición de «residente en Toledo», aunque sin aludir a su vecindad, posiblemente por no hallarse aún empadronado. De ser así, el genovés preveía abandonar la ciudad del Tajo una vez transcurridos los dos años estipulados para la entrega del trono, concibiendo su estancia con carácter temporal. No obstante, este periodo se prolongó demasiado a causa de los sucesivos retrasos, como veremos, lo que posiblemente le condujo a fijar allí definitivamente su residencia, aludiéndose por primera vez a su condición de «vecino» en una escritura fechada el 27 de febrero de 1658<sup>231</sup>.

Con el fin de conocer su ubicación en el casco urbano recurrimos al *Libro de Alquileres* dependientes del Cabildo<sup>232</sup>, pues fue habitual la elección de este tipo de viviendas por los artistas y artífices vinculados profesionalmente con el templo primado, como prueban los registros de Andrés de Salinas<sup>233</sup>, Juan de Villegas<sup>234</sup>, Antonio Pérez

---

<sup>230</sup> AHPT. Protocolo nº 30278, fols. 94 r./103 v.

<sup>231</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3.

<sup>232</sup> Los *Libros de alquileres de viviendas* eran el instrumento de trabajo del notario catedralicio; en ellos se dejaba constancia de las cantidades sustraídas del arrendamiento de aquellas viviendas propiedad del Cabildo, siendo su cobranza la principal tarea del refitor. Afortunadamente, en el Archivo Capitular de Toledo se conservan los concernientes al XVII que posibilita el análisis de los movimientos dentro del entramado urbano que efectuaron los artistas durante aquel siglo. Véase ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres.

<sup>233</sup> Al parecer este platero vivió durante algún tiempo en las casas ubicadas en el «corral viejo de vacas». Véase en ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 526 r.

<sup>234</sup> Este escultor residió en las casas habitadas anteriormente por Vicente de Salinas, es decir, aquellas ubicadas en el «corral viejo de vacas». Véase en ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 526 v.

de Montalto<sup>235</sup>, Eugenio Rodríguez<sup>236</sup> o Matías Durana<sup>237</sup>, entre otros muchos. No ocurrió así en el caso de Virgilio Fanelli, quien parece que se desligó de este *modus operandi* y se decantó por el alquiler de una vivienda a otro particular.

Sea como fuere, surge una nueva incógnita ¿dónde se ubicaba? No supone ninguna novedad recordar cómo en otras ciudades fue habitual la unificación de las casas de plateros y sus obradores en un barrio concreto, quedando de testigo a día de hoy el nombre en sus calles. Con base a esta práctica, también vigente en Toledo, nos podríamos aventurar a fijar la de Virgilio Fanelli en la calle de la Plata, nexa entre la plaza de San Vicente y de la Ropería, o al menos próxima a ella<sup>238</sup>. Su denominación, en recuerdo del gremio, hunde sus raíces en la época medieval, aunque ya para el siglo XVII esta correspondencia se hallaba perdida, es decir, las viviendas de los maestros, así como sus lugares de trabajo no se disponían necesariamente en esa zona, y así lo prueba la movilidad que se advierte en el registro de sus alquileres. Pese a no existir estudios específicos sobre la existencia o no de una normativa sobre esta cuestión por parte de la Cofradía de San Eloy, lo cierto es que esta «dispersión» debió ser la tónica habitual en aquéllos que practicaron las disciplinas artísticas; por ejemplo, Paula Revenga, señala cómo las viviendas de los pintores no se disponían en un barrio concreto, aunque su presencia aumenta en los correspondientes a las parroquias de San Pedro, Santo Tomé o San Justo<sup>239</sup>.

Este asentamiento en la ciudad también trajo consigo la adscripción a una de sus numerosas parroquias, medida necesaria, *cuasi* obligatoria, en aquella sociedad donde la religión ocupaba un papel de primer orden. La ardua tarea de localizar su nombre en los fondos archivísticos vino facilitada por Rafael Ramírez de Arellano, quien en su *Catálogo*

---

<sup>235</sup> La ubicación de su residencia se fijaba en el adarve de los canónigos, de acuerdo con el pago efectuado en 1665. Véase en ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 504 v.

<sup>236</sup> ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 548 v.

<sup>237</sup> ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 532 v.

<sup>238</sup> PORRES, Julio. (1971).

<sup>239</sup> Los escasos datos al respecto proceden de los registros conservados en el *Libro de Alquileres*, si bien sería necesario contrastarlos con aquéllos que aguardarán en el fondo de protocolos del Archivo Histórico Provincial de Toledo, a fin de una imagen más concisa de la ubicación de los plateros en el Toledo del XVII. No obstante, Paula Revenga sí dedica un apartado al asentamiento de los pintores en el entramado, donde recoge como estos «no se asentaron en un paraje concreto del núcleo urbano y la dispersión de sus viviendas fue notable. Pese a ello, hubo ciertas colaciones donde se establecieron con mayor frecuencia y, según hemos constatado la parroquia de San Pedro fue la que contó con más artífices de la pintura [...]. Y tras San Pedro, serían las colaciones de Santo Tomé y San Justo las preferidas por los pintores». Es probable que esta realidad se diera también al gremio de los plateros. REVENGA, Paula. (2003), p. 52.

informa cómo sus hijos, Andrea y Domingo, fueron feligreses de San Lorenzo<sup>240</sup>. Con base a esta costumbre por la que el núcleo familiar solía pertenecer a la misma parroquia, se abordó un exhaustivo rastreo de los fondos consiguiendo, para nuestra fortuna, el resultado esperado. En efecto, en el libro correspondiente a las personas bautizadas entre 1631 y 1663 se adjuntaba una lista de aquellas también confirmadas, apareciendo en esta última «Lucreçia, hija de Birgilio Fanelo y Madalena su lexitima mujer»<sup>241</sup>, dato más que suficiente para confirmar nuestras sospechas y vincular a la familia Fanelli-Barberi con este modesto templo de origen medieval.

Asimismo, el genovés participaría de ese fervor religioso tan protagonista en la sociedad del Seiscientos y, al margen de su pertenencia a la Cofradía de San Eloy, cuestión sobre la que volveremos, también hubo de ser miembro de alguna de las muchas cofradías penitenciales, sacramentales o patronales vigentes en la ciudad. Ante la ausencia de referencias explícitas por su parte, recurrimos nuevamente al *Estudio* de Rafael Ramírez de Arellano, donde se informa sobre el ingreso en la Cofradía de la Vera Cruz de los hermanos Domingo y Andrea Fanelli, los días 2 de abril de 1662 y 18 de marzo de 1663 respectivamente<sup>242</sup>. Desafortunadamente, aquí no es posible consultar sus fondos y confirmar o no su pertenencia, pues desde 1817, la sede de esta cofradía se trasladó a la parroquia de Santa María Magdalena, y esta fue víctima de un terrible incendio en 1936, perdiéndose de este modo el ajuar, las tallas procesionales y el archivo, y con este último, los registros efectuados en la época que nos ocupa<sup>243</sup>. Pese a tal desastre, se tiene constancia de que un elevado porcentaje de hermanos fueron pintores, ensambladores, doradores y plateros, como Francisco de Espinosa, Diego Rodríguez Romano o Antonio Pérez de Montalto, por lo que se torna más que factible la inclusión de Fanelli entre todos

---

<sup>240</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921), p. 85.

<sup>241</sup> Archivo Parroquial de los Santos Justo y Pastor (en adelante APJP). *Libro de bautismos de la parroquia de San Lorenzo 1631-1663*, fol. 232 r.

<sup>242</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915) p. 255.

<sup>243</sup> Hoy no existe un testimonio documental que fije con precisión la fundación de la cofradía. En su estudio, Juan Meseguer la fecha de 1480; por su parte, Rafael Ramírez de Arellano la atrasa hasta 1537, si bien especifica que los libros concernientes a los acuerdos y registros de hermanos se inician en los primeros años del XVII. A pesar de esta laguna, se sabe con certeza que existía ya en 1536, pues el 7 de enero de dicho año el cardenal Francisco de Quiñones (c. 1480-1540) logró conseguir una bula de Pablo III, solicitada por la propia cofradía, por la cual se concedieron ciertas indulgencias a aquellos participantes en la procesión, incluyendo los hermanos *de disciplina* y a los *de luz*. Para abordar su estudio con mayor rigor véanse, entre otros, los siguientes trabajos: MESEGUER, Juan. (1968), pp. 199-213; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), pp. 397-411; VIZUETE, Carlos. (2018), pp. 501-520.

ellos<sup>244</sup>.

Los años iniciales de esta etapa le confirmaron lo acertado de su elección con una intensa actividad laboral, reflejo del reconocimiento alcanzado entre la clientela toledana. Así, a sus labores en el trono catedralicio se sumó el encargo de otras piezas como un estuche de cirujano para Francisco Gutiérrez o un cuarteto de ángeles para el trono de la Virgen de la Piedad, entre otros ejemplos<sup>245</sup>. Esta prosperidad se combinó con frecuentes altercados con la justicia a causa de su informalidad a la hora de cumplir las cláusulas estipuladas en los contratos o saldar sus deudas. En más de una ocasión, estos continuos vaivenes se le complicaron y acabó entre rejas, como sucedió en 1658, cuando hubo de hacer frente al tedioso pleito contra Juan García de Garcíalonso a causa de la hechura de un taller<sup>246</sup>. Otro de los altercados correspondientes a estos primeros años se fecha en 1659, cuando fue encarcelado a pedimento de Joseph de Illescas<sup>247</sup>. Según la escritura fechada el 11 de octubre de 1657, Virgilio Fanelli había comprado «diferentes mercaderías» de la casa y tienda de este comerciante toledano por el precio total de 1246 reales; a la par se declaraba deudor de 956 reales, es decir, le había pagado tan sólo 290 reales, comprometiéndose a abonar la cantidad restante en el plazo de un mes contado desde dicho día<sup>248</sup>. De acuerdo con su costumbre, agotó el plazo estipulado y alcanzó los dos años sin llegar a saldar su deuda; tal circunstancia debió agotar la paciencia del dicho comerciante y solicitó la intervención de las autoridades pertinentes, siendo finalmente apresado y encarcelado. Con el fin de solventar tal aprieto, Fanelli pagó la cantidad debida y el 2 de marzo de 1659 se firmó la carta de pago en la que Joseph de Illescas declaró haber recibido los 1246 reales en su totalidad por lo que retiraba los cargos y permitía de este modo al genovés la recuperación de su libertad<sup>249</sup>.

La nueva década se inaugura con noticias relativas a un cambio de residencia. El 30 de abril de 1660 acordó el alquiler de «unas casas» propiedad del cabildo; de ellas sabemos que vivió un tal Juan Pinerdo y Villarroel, regidor, y falleció el licenciado Feliciano Díaz<sup>250</sup>. Al parecer, estas habían sido arrendadas primeramente al racionero catedralicio

---

<sup>244</sup> REVENGA, Paula. (1992), p.725.

<sup>245</sup> El estudio de la totalidad de piezas citadas en el presente capítulo será abordado con el rigor correspondiente en la segunda parte, dedicada a la producción artística de Virgilio Fanelli.

<sup>246</sup> El estudio del pleito y de la obra se abordará en segunda parte, aquella dedicada a la producción artística.

<sup>247</sup> AHPT. Protocolo nº 30227, fols. 440 r/v.

<sup>248</sup> AHPT. Protocolo nº 30227, fols. 440 r/v.

<sup>249</sup> AHPT. Protocolo nº 30087, fols. 130 r/v.

<sup>250</sup> AHPT. Protocolo nº 30291, fols. 450 r./v.

Martín Cascante, de acuerdo con un contrato firmado el 20 de marzo de ese año, si bien poco más tarde decidió cedérselas a Virgilio Fanelli, desconociendo los motivos que le condujeron a hacerlo. La fecha del traslado se fijó a partir del mes de septiembre de ese mismo año y pagaría la cantidad de 812<sup>1/2</sup> reales anuales. En las cláusulas se contempló la posibilidad acondicionar una estancia para el desarrollo de su oficio, en otras palabras, la construcción de un obrador, quedando responsable el deán Juan de Ceballos de indicarle la parte donde se habría de ubicar. Asimismo, contaría con la supervisión de un alarife experimentado a fin de evitar futuros accidentes o daños en la estructura y los gastos ocasionados por las obras correrían siempre a cargo del genovés. Ante la falta de referencias a la calle o la colación parroquial, probamos suerte en el citado *Libro de alquileres*, pues al ser una vivienda propiedad del cabildo suponíamos hallar alguna noticia de interés, si bien no fue así, viéndose frustrado nuestro afán por fijar la ubicación de Fanelli en el casco.

Esta tónica se truncará a partir de 1664, cuando aparece como arrendador de las «casas del adarve de Cohombros». Según la escritura firmada el 21 de abril de dicho año pagaría la cantidad de 800 reales anuales, siendo su fiador Lucas de Olarte, receptor de la fábrica catedralicia<sup>251</sup>. Allí residió al menos durante cinco años, pues los registros continúan hasta el 13 de marzo de 1671, cuando efectuó su traslado a unas casas pertenecientes a la colación de San Miguel el Alto<sup>252</sup>. Ahora bien ¿donde se hallaba el tal adarve? Ya en 1491-1492, en el *Libro de propiedades* se describen varios inmuebles ubicados en el adarve de Cohombros que, de acuerdo con el mapa, nacería de la Plaza del Ayuntamiento, frente a la Puerta del Perdón de la Catedral, y transcurriría entre las casas del Refitor/Cabildo y las casas del Arzobispo, prolongándose hasta la capilla de San

---

<sup>251</sup> AHPT. Protocolo n° 30298, fols. 456 r./v. La referencia al alquiler de las casas del adarve de Cohombros por Virgilio Fanelli también se halla en ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres de viviendas, fol. 853 r.

<sup>252</sup> AHPT. Protocolo n° 32087. Fols. 443 r./v.

Juan<sup>253, 254</sup>.

La noticia sobre su ubicación viene seguida de otro nuevo altercado con la justicia, si bien en esta ocasión el genovés aparece únicamente en calidad de testigo. En efecto, el 29 de octubre de dicho año, uno de sus oficiales, Pedro Ebraz, fue acusado de haber forzado a Agustina de Céspedes, hija de Bartolomé de Céspedes e Isabel Serranos, ambos vecinos de la villa de Casarrubios<sup>255</sup>. Según la escritura, este había «estrujado» a la joven en el obrador «con fuerça y violencia», abriendo para ello la puerta del aposento donde se hallaba «recogida con otra compañera». Ante semejante despropósito, el padre exigió justicia. Se abrieron diligencias contra el citado oficial y fue apresado de inmediato en la cárcel, donde se mantuvo a la espera de esclarecer lo sucedido.

No obstante, lo que auguraba un juicio largo y tedioso se solucionó en poco menos de una semana. El 7 de noviembre, Virgilio Fanelli, en nombre de Bartolomé de Céspedes, exigió la retirada de la querrela interpuesta por Martín Ortiz, curador oficial de Agustina de Céspedes, contra Pedro Ebraz en «razón de aberla estrujado y le da por libre», restituyéndole además «los vienes que por esta causa les tubieren enbargados»<sup>256</sup>. No añade más detalles al respecto por lo que se ignoran los motivos que condujeron al padre de la víctima, en el caso de haber existido realmente el delito, a tomar esta decisión tan alejada de su propósito inicial. Sea como fuere, tal suceso pasó factura a su trayectoria y prueba de ello es que ese mismo día recibió de Fanelli la cantidad 45 reales de los 145 reales «que le devía del tiempo»<sup>257</sup> que había estado trabajando a su servicio, una medida con la que el genovés puso el punto y final a su etapa profesional juntos.

Sus vaivenes con la justicia prosiguieron en los años sucesivos, siendo su hijo Domingo protagonista del que tuvo lugar en 1666, tras cumplirse una década de su

---

<sup>253</sup> Pese a las transformaciones de las que fue víctima el entorno del Palacio Arzobispal, aún en el siglo XIX perduraba la denominación de «adarve de Cohombros», referente, según Julio Porres, al callejón que nacía de la calle de la Trinidad y enlazaba la Plaza del Salvador con la calle del Arco de Palacio, rodeando de este modo el convento de los Trinitarios, hoy Centro Cultural San Marcos. El hecho de no haber llegado hasta nuestros días elimina cualquier posibilidad de conocer con exactitud la casa donde residió Fanelli, si bien confirmamos que fue en el corazón de la ciudad pues, hemos comprobado cómo dicho adarve se mantuvo, con alguna alteración, siempre próximo al palacio Arzobispal y, por ende, a la Catedral. Para ahondar en el estudio y localización del adarve de Cohombros véanse, entre otros, los siguientes estudios: MERLOS, María Magdalena. (2001), p. 260. También citado por MOLÉNAT, Jean Pierre. (1985), p. 1110; PORRES, Julio. (1990), p. 1473.

<sup>254</sup>

<sup>255</sup> AHPT. Protocolo nº 30019, fol. 587 r./v.

<sup>256</sup> AHPT. Protocolo nº 30019, fol. 605 r./v.

<sup>257</sup> AHPT. Protocolo nº 30019, fol. 600 r./v.

asentamiento en Toledo. Al parecer, este se obligó a la hechura de unas lámparas de plata para la desaparecida iglesia madrileña del Hospital del Buen Suceso, templo de nueva construcción donde por aquellos años también participaba en su decoración Pedro de la Torre<sup>258</sup>. Tras su entrega, Domingo continuaba siendo deudor de «ciertas cantidades de maravedíes», razón por la que fue llevado a la cárcel de la Corte a pedimento de la Junta de Hermanos de dicha iglesia<sup>259</sup>. Con el fin de salir de tal aprieto solicitó ayuda a su padre, quien el 27 de septiembre de 1667 otorgó escritura en Toledo por la cual le hacía entrega de 33000 reales a la par que delegó en un tal Francisco Odón, vecino de Madrid, el cometido de realizar las gestiones oportunas para conseguir la puesta en libertad. También solicitó la supresión de todos los cargos contra su hijo y evitó que la cantidad estipulada para la fianza, los 33000 reales, pudiera ser incrementada en un futuro como medida de penalización.

Lejos de concluir, este episodio se prolongó en los próximos meses; el 19 de diciembre de dicho año Virgilio Fanelli confirmó la entrega de las lámparas con un peso de 412 marcos de plata, solicitando por ello a la Junta de hermanos que se le diese «por libre»<sup>260</sup>. Ciñéndose a lo acostumbrado, exigió «se pesen y se tase el balor de la hechura» para lo cual habría de ser nombrado un tasador. Sin embargo, no se llegó a un acuerdo, o eso al menos deducimos cuando el 12 de abril de 1670, es decir meses más tarde, fue llevado la Cárcel Real de Toledo a «pedimento de la Congregación de Nuestra Señora del Buen Suceso de la Villa de Madrid»<sup>261</sup>. Pese a que no concretarse su periodo entre rejas, y menos aún la causa por la que se tomó tan drástica medida suponemos que se debería al retraso en el pago de los 33000 reales fijados inicialmente por la fianza de su hijo, y prueba es que en 1674, cuando redactó sus últimas voluntades, el genovés se declaró deudor de 6000 reales «poco más o menos» a la dicha congregación<sup>262</sup>.

Solventada esta cuestión, retomamos nuestro recorrido para volver la atención sobre su esposa, Magdalena Barberi, quien el 15 de septiembre de 1667 otorgó un poder para testar ante el escribano Martín de Villaseñor Montañés<sup>263</sup>. En aquellas fechas padecía

---

<sup>258</sup> Esta noticia fue recogida en CRUZ, Juan María. (2010), p. 248. Para un estudio específico de la figura de Pedro de la Torre en ese templo véanse, entre otros, los siguientes trabajos. VILLAAMIL, Eugenio. (1928), p. 385; TOVAR, Virginia (1973), pp. 270-273.

<sup>259</sup> AHPT. Protocolo n° 32243, fol. 462 r./v.

<sup>260</sup> AHPT. Protocolo n° 30022, fol. 462 r./v.

<sup>261</sup> AHPT. Protocolo n° 32088, fols. 105 r./108 v.

<sup>262</sup> AHPT. Protocolo n° 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>263</sup> AHPT. Protocolo n° 30094, fol. 462 r./v.

una enfermedad cuya gravedad le impedía disponer de su testamento, aunque gozaba de «acuerdo y deliberación» por lo que delegó el cumplimiento de este a Baltasar Egurguren Ynarra, vecino de Toledo, y a Virgilio Fanelli, a quien, en palabras de la susodicha, «ya tengo comunicada mi yntenzion». Nombró por herederos universales a sus hijos Francesco, Juana Domingo y Lucrecia, excluyendo a Andrea, por haber fallecido posiblemente en torno a 1663<sup>264</sup>, y a fray Buenaventura por su condición religiosa. Pidió el descanso de su cuerpo en la «parte y lugar sagrado que pareziere al dho Virgilio Fanelli», siendo elegida probablemente la parroquia de San Lorenzo, por ser de allí feligresa. Asimismo, permitió la venta de sus bienes y revocó aquellos testamentos, codicilos o poderes realizados con anterioridad al que aquí nos ocupa, si bien no tenemos constancia de ninguno.

La genovesa debió morir poco después, dejando un vacío que, tras el respectivo luto, fue ocupado por la que se convirtió en su segunda esposa, María de la Cuesta. Nuestro afán por conocerla más de cerca nos ha hecho formular una hipótesis sobre su posible origen y condición social basándonos para ello en los registros del Archivo Capitular. Así, en el tantas veces citado *Libro de alquileres* aparece como arrendataria de unas casas del barrio del Cenizal una tal María de la Cuesta, viuda de Juan Bautista, peón del Sagrario<sup>265</sup>. ¿Podría tratarse de la misma persona? De ser afirmativa la respuesta, parece acertado pensar que en su estado decidiera proporcionarse cierta seguridad y contraer por ello segundas nupcias con Fanelli, quien en aquel momento disfrutaba de una posición económica estable. El segundo de los registros alude al alquiler de una tienda por el mercader de seda Pedro de la Cuesta, cuya coincidencia en el apellido abre la posibilidad de establecer un vínculo familiar entre ambos<sup>266</sup>. A ello se suma una última noticia referente al pago efectuado en 1663 por la fábrica de la iglesia de Santa María Magdalena a un cerrajero de nombre Juan de la Cuesta, quien posiblemente también mantuviese alguna relación de parentesco<sup>267</sup>.

---

<sup>264</sup> Este hijo aparece nombrado en el poder para testar de Magdalena Barberi, ni tampoco en los dos testamentos de Virgilio Fanelli puesto que su fallecimiento se fija con anterioridad. En su *Estudio*, Rafael Ramírez de Arellano alude a su persona para informar que «No aparece en la Cofradía de plateros, pero sí en la de la Vera Cruz, en la que ingresó el 18 de marzo de 1663. Al margen de su ingreso dice «+ murió» lo que hace suponer que sería el mismo año o poco después». Véase en RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 255.

<sup>265</sup> ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 80 r.

<sup>266</sup> ACT. Obra y Fábrica, Libro de alquileres, fol. 581 r.

<sup>267</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1920), p. 64.

De ser ciertas nuestras sospechas, los orígenes y posición social de esta segunda esposa eran más bien modestos, es decir, no pertenecía a ninguna familia acaudalada ni su apellido manifestaba nobleza o hidalguía. Tan humilde perfil encaja a la perfección con la aportación entregada a Virgilio Fanelli en concepto de dote: «ocho sillas de baqueta de Moscovia quatro colchones poblados de Lana quatro sabanas dos pares de almoadas y una cama. Dos o tres bailes con sus vestidos y ropa un bufete de nogal y trastos de cocina»<sup>268</sup>. Sea o no la misma persona, lo cierto es que la mujer en el siglo XVII, considerada como un ser creado por Dios para el servicio y la obediencia al hombre, disponía de escasos medios para su supervivencia, la reclusión en el convento o el matrimonio, opción esta última que fue elegida por la dicha María de la Cuesta. De este modo, no sólo se garantizó la formación de una familia y el correspondiente respeto social<sup>269</sup>, sino también una seguridad en el plano económico y es que Fanelli, además de proporcionarle casa y sustento, le prometió la entrega de cierta cantidad en concepto de arras: «porque al tiempo que me casé con ella la ofrecí hazer una dotazion»<sup>270</sup>.

Ahora tan sólo cabe responder ¿cuáles fueron los motivos que condujeron a Virgilio Fanelli nuevamente ante el altar? Descartamos tanto una posible afinidad sentimental, tan poco habitual en aquel momento, como la consecución de un posible beneficio económico. Entre las vías tradicionales empleadas por los varones para engordar sus finanzas y conseguir una provechosa red de contactos se hallaba la elección de una esposa procedente de una familia pudiente, destacando en este sentido el matrimonio de Alonso Cano junto con María Magdalena de Uceda, cuya dote estuvo en torno a los 33933 reales; o el de Francisco Zurbarán con Leonor de Tordera, donde la cifra de la dote alcanzó los 27500 reales<sup>271</sup>. No fue así en el caso de María de la Cuesta, cuya humilde condición hizo que los bienes aportados al matrimonio fueran escasos, tratándose, a todas luces, de un ingreso irrisorio que no debió tener ningún impacto en el patrimonio del genovés.

Ante tales circunstancias, resulta de interés recordar cómo la Iglesia católica desaconsejaba a los varones laicos permanecer en soledad, instándoles a unirse con una

---

<sup>268</sup> AHPT. Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>269</sup> En palabras de Manuel Fernández Álvarez «para la mujer no había más que dos destinos honorables: el de casada o el de aquel otro matrimonio, el amor a lo divino, la monja». Véase en FERNÁNDEZ, Manuel. (2002), pp. 114-115.

<sup>270</sup> AHPT. Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>271</sup> MARTÍNEZ, Juan Manuel. (1984), p. 196; CATURLA, María Luisa. (1964), p. 12.

mujer bajo el sacramento del matrimonio. Probablemente esta premisa impulsó Virgilio Fanelli a la toma de semejante decisión. En cuanto a la fecha de estas segundas nupcias no es posible fijarla con exactitud. La desaparición de los libros correspondientes a los esponsales celebrados en San Lorenzo impide saber si fue esta o no la parroquia elegida, y de ser así, cuándo tuvo lugar, habiendo de recurrir nuevamente al testamento de 1674. En él, el maestro platero se declaró ser padre de un hijo de cinco años con María de la Cuesta, Miguel Angelo<sup>272</sup>. Si se realizan los cálculos oportunos, este debió nacer en 1669, por lo que la ceremonia se hubo de celebrar en los primeros meses de ese año o en 1668, es decir, poco después del fallecimiento de Magdalena Barberi, fijado este en el ocaso de 1667, como vimos.

### **Toledo. Segunda etapa (1670-1675)**

La segunda etapa de Virgilio Fanelli en la ciudad del Tajo viene marcada por una consolidación de su vínculo profesional con la fábrica catedralicia debido a su nombramiento como platero oficial el 10 de noviembre de 1670, sucediendo en este cargo a Francisco de Salinas<sup>273</sup>. A partir de momento se constata una disminución del número de encargos por parte de clientes particulares, posiblemente en aras de focalizar sus esfuerzos a las demandas procedentes del cardenal, Pascual de Aragón, o del propio cabildo, y así lo prueban las piezas ejecutadas en este periodo como son los broncees del convento de las Capuchinas, la escultura en plata de San Fernando o el relicario de San Ildefonso.

En el ámbito más personal, objeto de estudio del presente capítulo, esta nueva década se inauguró con la solicitud de un préstamo al factor de galeras Juan Francisco Fiesco<sup>274</sup>. A priori, el genovés en aquel momento disfrutaba de un cierto nivel económico que le permitía hacer frente a los gastos y no recurrir a este tipo transacciones, si bien cabe recordar que aún seguía vigente el litigio con la Junta de hermanos de la iglesia

---

<sup>272</sup> En el testamento dice: «de este matrimonio tenemos por nuestro hixo a Miguel Angelo que es de hedad de cinco años». Véase en AHPT. Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>273</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 76.

<sup>274</sup> Bajo el término de factor de galeras se denomina a la persona encargada de proporcionar el abastecimiento requerido (alimentos, herramientas, material...) para el correcto funcionamiento y uso de una galera mediante la firma de un contrato de uno, cinco e incluso diez años. Desde el siglo XVI se constata la existencia de su figura, si bien fue a partir de 1640 cuando resultó clave en el panorama político-económico de los reinos hispanos. Francisco Fiesco fue uno de los factores con mayor peso en el XVII, desempeñando su cargo entre 1661 y 1671. Véase en MARCHENA, José Manuel. (2010), p. 134.

madrileña del Buen Suceso y el correspondiente pago de los 33000 reales, por lo que no se ha de descartar el uso de este préstamo para tal fin. De acuerdo con la escritura firmada el 10 de julio de 1670, Fiesco entregó a Virgilio Fanelli 90 doblones de oro, es decir 2880 reales, cantidad que habría de devolver en dos plazos, fijados para septiembre y diciembre de dicho año<sup>275</sup>. Para efectuar el trámite, se eligió la casa del escribano toledano Francisco de Galdo<sup>276</sup>; con base al procedimiento legal, Fanelli hubo de mostrar ciertas garantías ante su prestamista e hipotecó los «maravedíes que le está debiendo la obra y fabrica de esta santa yglesia de la echura de el trono de nuestra Señora de el Sagrario que es de mucha mas quantía», es decir, los futuros honorarios que habría de recibir por la citada pieza. Siguiendo su *modus operandi*, no entregó los 45 ducados de oro en septiembre, fecha fijada para el primer pago, sino el 6 de noviembre, día en que el escribano Francisco de Galdo dejó constancia de su recepción<sup>277</sup>. En cuanto a lo restante, Fiesco habría de esperar hasta la conclusión del trono catedralicio y el consiguiente cobro para disponer de liquidez, fechándose la entrega de los últimos 45 doblones de oro el 14 de octubre de 1675<sup>278</sup>.

Pocos meses después de este suceso, Fanelli abandonó el adarve de Cohombros y se trasladó junto a su nueva familia a una casa ubicada en la colación de San Miguel el Alto<sup>279</sup>. Gracias a la escritura fechada en 13 de marzo de 1671, sabemos que era propiedad del Hospital del Rey, popularmente conocido como el «Hospitalito»<sup>280</sup> y que fue antigua residencia de un tal Nicolás Chirinos, racionero de la Catedral. El contrato se firmó por un periodo de dos años contados a partir de septiembre de 1671 bajo pago de 800 reales anuales. Del mismo modo que en el caso anterior, una de las cláusulas alude a la posible edificación allí de su obrador; por ello, se estipula necesaria la intervención de un alarife responsable de efectuar un análisis inicial y comprobar el estado de la estructura, mientras, el genovés quedaba obligado a reparar los daños o alteraciones sufridas con motivo del «uso de su arte».

La inauguración de la nueva casa vino seguida de un nuevo altercado con la justicia

---

<sup>275</sup> AHPT. Protocolo nº 30170, fos. 262 r/v.

<sup>276</sup> AHPT. Protocolo nº 30170, fol. 262 r/v.

<sup>277</sup> AHPT. Protocolo nº 30170, fol. 340 r.

<sup>278</sup> AHPT. Protocolo nº 30555, fols. 563 r./564 v.

<sup>279</sup> AHPT. Protocolo nº 32087, fol. 443 r./v.

<sup>280</sup> Los escasos estudios concernientes a los hospitales en el Toledo de la Edad Moderna fijan la fundación del que aquí nos ocupa anterior al año 1369 con base a un texto de Pedro de Salazar de Mendoza de 1618 Véase SALAZAR, Pedro. (1618) p. 130; LÓPEZ-FANDO, Alfonso. (1955), p. 102.

por parte Domingo Fanelli que, como tantas otras veces, fue solventado por su padre<sup>281</sup>. Al parecer, el hijo debía la cantidad de 1420 reales a una desconocida Juan Antonia de Villarreal, vecina de Madrid, quien al no poder recurrir a ningún «fiador de saneamiento» exigió su arresto en la cárcel de Toledo, si bien el contenido de la escritura no especifica los motivos de la deuda como pudieron ser la hechura de una pieza, el alquiler de una vivienda o la compra de bienes muebles, entre otros<sup>282</sup>. Desconocemos la fecha exacta de la entrada a prisión de Domingo, tan sólo que sería anterior al 28 de marzo de 1672, pues para ese día Virgilio Fanelli acudió al escribano en calidad de fiador para entregar la cantidad estipulada y evitar, por tercera vez, su estancia entre rejas.

A punto de concluir su etapa en la ciudad del Tajo descubrimos, para nuestra fortuna, varios registros inéditos útiles para lograr un conocimiento, aún más preciso, de su parcela más íntima: el nacimiento de su segundo y último hijo con María de la Cuesta, un cambio de feligresía, el alquiler de una nueva casa y la redacción de sus últimas voluntades. Así, su análisis se iniciará por el primero de ellos, del que hoy tenemos noticia gracias a las actas de bautismo correspondientes a la parroquia toledana de San Pedro, con sede en la capilla homónima de la catedral<sup>283</sup>. Según su contenido, la citada esposa trajo al mundo a Virgilio Fanelli de la Cuesta el 29 de julio de 1674, quien fue bautizado por el comisario del Santo Oficio, Francisco Berrio y Mansilla, pocos días más tarde, concretamente el 4 de agosto, siendo su padrino el platero Juan Ortiz de la Rivilla, y testigos, Juan Gómez de Arce, Francisco Díaz y Francisco Garrido<sup>284</sup>. Al margen de la buena nueva, este documento informa cómo el matrimonio era de allí feligrés, dato que reiteró el genovés pocos meses antes, al pedir en su testamento: «que acompañe mi enttiero la cruz, cura y clérigos de la parroquia de la capilla de San Pedro donde soy parroquiano»<sup>285</sup>.

¿Qué motivó el cambio de la parroquia de San Lorenzo a la de San Pedro, y cuándo se produjo? A menos que lo hubiese dejado expresado explícitamente, se torna inviable resolverlo con certeza por el momento. Luis Hurtado de Toledo informa en su *Memorial* cómo dicha parroquia «es de gente noble y de artes mecánicas [...] porque en

---

<sup>281</sup> AHPT. Protocolo n° 32203, fol. 311 r.

<sup>282</sup> Recordemos cómo en aquel momento Domingo Fanelli vivía en Madrid, de ahí que los motivos por la deuda contraída se diversifiquen.

<sup>283</sup> CAMPOY, José María. (1926), pp. 107-122; HERRÁEZ, María Victoria. (2013), pp. 79-96.

<sup>284</sup> ACT. Libro parroquial de la capilla de San Pedro, Núm. 39, fol. 100 v.

<sup>285</sup> AHPT. Protocolo n° 30099, fols. 413 r./420 v.

ella habitan plateros, y libreros y toda la alzaysería donde los mercaderes venden sus paños a la vara, confiteros, cereros, calceteros, çapateros y mereros, y [gestionan] la contratación de negocios»<sup>286</sup>. Con base a estas características resulta razonable la inclusión del genovés entre los hermanos debido a su condición de maestro platero, planteamiento que sería válido en caso de haber elegido tal parroquia tras su llegada a Toledo y no en el ocaso de su estancia y a tan avanzada edad, como sucedió. Ante tal panorama y sin más testimonios con los que poder plantear otras hipótesis, todo apunta a que este cambio de feligresía esté relacionado con su nueva residencia, veamos porqué.

El 28 de abril de 1674, Virgilio Fanelli declaró tener arrendadas unas casas propiedad de la parroquia de San Pedro por las que pagaba 800 reales anuales, cantidad que se mantiene invariable respecto a la anterior<sup>287</sup>. El concierto se había efectuado verbalmente con Juan Guerrero, capellán del coro y receptor de la dicha parroquia, y pese a desconocer la fecha exacta, este debió fijarse en el primer semestre de 1673, pues la entrada a la que sería su nueva residencia se efectuó en septiembre de dicho año y prueba de ello es que Virgilio Fanelli se declaró deudor del pago correspondiente al último trimestre de 1673. Según el *Memorial*, las propiedades dependientes de San Pedro poseían un elevado valor económico por su excelente ubicación, en el corazón de la zona comercial, provocando una constante demanda entre los comerciantes y artistas; en muchas ocasiones, la imposibilidad de afrontar sus gastos les obligó a hacer un doble uso de ellas, es decir, convirtieron en tienda la parte ubicada a nivel de calle y acomodaron los sótanos para la vivienda propiamente dicha, práctica que perduró por ser estos «sanos y buenos»<sup>288</sup>. ¿Sería este motivo, de índole comercial, por el que las eligió el genovés? No lo parece. En aquel momento se hallaba exento de la necesidad de buscar una ubicación estratégica donde poder abrir su tienda puesto que, desde inicios de la década de 1670, su actividad profesional se limitó casi en exclusiva a los encargos procedentes de la fábrica catedralicia, de hecho, en muchas ocasiones no podía siquiera cumplirlos por padecer la gota, siendo por tanto ilógico querer captar nuevos clientes<sup>289</sup>. Resulta más acertado vincular la inauguración de esta nueva residencia al cambio de feligresía, como adelantamos, pues ambos hechos coinciden en el tiempo, incluso nos atrevemos a decir

---

<sup>286</sup> HURTADO. Luis. (1963), p. 519.

<sup>287</sup> AHPT. Protocolo n° 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>288</sup> HURTADO, Luis. (1963), p. 519.

<sup>289</sup> Sabemos que a partir de 1670 padecía de gota. Véase en AHPT, Protocolo 30099, fols. 413 r./420 v.

que este segundo fue posiblemente consecuencia del primero.

Así pues, Virgilio Fanelli no se desligó del procedimiento tradicional de aquel momento, es decir, siempre vivió en régimen de alquiler al igual que la gran mayoría de artífices en zonas como Andalucía<sup>290</sup>, Murcia<sup>291</sup> o Ávila<sup>292</sup>, siendo muy escasos los afortunados con casa. No obstante, las elegidas por el genovés no parecen incluirse entre las más modestas pues su valor se mantuvo en torno a los 800 reales de anuales, cifra bastante superior si es comparada con los 382 reales que pagó Vicente Simón por la compra de la casa de Isidro de Santiago Ramos, en la colación de Santo Tomé<sup>293</sup>. Por su parte, el pintor José Rodríguez pagó 460 reales de alquiler por unas casas en la colación de Santa Leocadia<sup>294</sup>. Otro ejemplo bastante ilustrativo viene de la mano de Antonio Pérez de Montalto; en una primera fase de su trayectoria, concretamente el 10 de marzo de 1653, alquiló una casa situada en la colación de la Magdalena por 325 reales anuales. A punto de cumplirse una década, el 14 de octubre de 1661 acordó el arrendamiento de otra en el adarve de los Canónigos, ascendiendo su coste a 625 reales anuales. Finalmente se hizo con la adquisición de un cigarral el 13 de septiembre de 1666, pagando a su anterior propietario 2500 reales<sup>295</sup>. Este abanico de cantidades deja patente cómo las concernientes a las acordadas por Virgilio Fanelli con sus arrendadores se desmarcan de la media, lo que se hubo de traducir necesariamente en el disfrute de ciertas comodidades.

El final de la etapa toledana quedará marcado por el estudio de sus últimas voluntades. Ya anticipamos que en torno a 1670 comenzó a sufrir la enfermedad de la gota y, ante la posibilidad de un adiós definitivo, el 11 de septiembre de 1671 decidió resolver aquellas cuestiones de carácter material y espiritual mediante la redacción ante Martín de Villaseñor Montañés del testamento, hoy desaparecido<sup>296</sup>. Tres años más, concretamente el 28 de abril de 1674, alteró o matizó lo dispuesto inicialmente en un segundo testamento, donde se declaró enfermo «aunque con capaz juicio y entendimiento natural»<sup>297</sup>. De acuerdo con la fórmula acostumbrada, la primera parte

---

<sup>290</sup> MORENO, Arsenio. (1997), p. 29.

<sup>291</sup> AGÜERA, José Carlos. (1994), p. 76.

<sup>292</sup> PINTADO, Marta. (2016), p. 168.

<sup>293</sup> AHPT. Protocolo nº 30164, s/f. Véase en REVENGA, Paula, (1992), p. 49.

<sup>294</sup> AHPT. Protocolo nº 32370, fol. 483.

<sup>295</sup> REVENGA, Paula. (1992), p. 728.

<sup>296</sup> El escribano advierte que fue un «testamento cerrado» por lo que su localización en el fondo de protocolos sería inviable.

<sup>297</sup> HPT. Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v.

queda destinada a la profesión de su fe y a las consiguientes medidas destinadas a facilitar la consecución de la Eternidad, única meta para cualquier cristiano. Fue comedido en su dolor y por ello eliminó toda muestra desmesurada de patetismo; pidió ser enterrado en la Catedral de Toledo como era costumbre con aquellos «criados y ministros suyos», en un ataúd y vistiendo el hábito de San Francisco, idóneo para reflejar el espíritu de pobreza ante sus coetáneos. Asimismo, exigió que su cuerpo yacente fuese acompañado por la totalidad de clérigos de San Pedro, el cabildo de curas y beneficiados de la ciudad, cuarenta religiosos del convento de San Juan de los Reyes y otros cuarenta del convento de la Santísima Trinidad, doce niños de la doctrina con hachas encendidas y, por último, sus hermanos de la cofradía de San Eloy. Es, sin duda, una comitiva nada modesta destinada a reflejar cierto estatus social en el último recorrido por las calles toledanas, confirmando de algún modo la consecución de ese anhelado reconocimiento que le llevó a despedirse de su tierra natal y probar suerte en España. Ahora bien, no se alude a la posesión de una sepultura propia, es decir sus restos serían enterrados en la fosa común de la propia parroquia, en oposición a otros artistas del Toledo del Seiscientos con mayor status que sí gozaron de este privilegio<sup>298</sup>.

Buena parte de su patrimonio lo destinó al pago de misas post mortem. Así, pidió la tradicional misa de cuerpo presente en la capilla de San Pedro junto a otras trescientas por su alma y la de sus difuntos padres, y otras doscientas más por las ánimas del purgatorio y «qualesquier persona a quien sin saberlo pueda tener algún cargo», estableciendo de este modo relación de socorro y protección entre el mundo terrenal y el más allá. Dispuso su celebración en los citados conventos de San Juan de los Reyes y de la Santísima Trinidad por el coste de 3 reales cada una de ellas, sumando un total de 1500 reales. Insistió en descargar su conciencia al exigir ocho bulas de composición, concluyendo su compromiso para con la Iglesia dejando medio real a las mandas forzosas y 100 reales al Santo Sepulcro de Jerusalén, «con el fin que Dios le conceda las gracias e indulgencias que están concedidas por los sumos pontífices».

El testamento continúa con la exposición del reparto de bienes, ciñéndose de este modo a los dictámenes de los moralistas coetáneos, quienes condenaban dejar a la familia en situación de penuria por haber derrochado el patrimonio en la celebración del funeral

---

<sup>298</sup> En el campo de la platería toledana destaca el caso de Antonio Pérez de Montalto, quien disponía de sepultura propia en la iglesia de los Santos Justo y Pastor según su testamento, redactado el 7 de mayo de 1685. Véase REVENGA, Paula (1992), p. 728.

o en la elección de una sepultura ostentosa<sup>299</sup>. Primeramente, se cita a los hijos del primer matrimonio: Francesco, a quien dejó entregado su parte correspondiente antes de su viaje a España, valorada en 8000 reales; Lucrecia, cuya dote alcanzó los 66000 reales, de los cuales tan sólo tenía entregados en aquel momento 22000; Domingo, quien ya había recibido «diferentes partidas de maravedís», destacando la fianza de 33000 reales que pagó a la Junta de hermanos del Hospital del Buen Suceso<sup>300</sup>; y por último María Juana y fray Buenaventura, únicos a los que no dejó bienes tras su marcha de Italia. A ellos se suman los hijos del segundo matrimonio, Miguel Ángel, de cinco años edad, y Virgilio, cuyo nacimiento se efectuaría en julio de ese mismo año, como vimos. En caso de fallecer alguno de los dos durante la edad pupilar, su hermano habría de heredar los bienes, y de fallecer ambos, dichos bienes se habrían de dividir en dos partes idénticas, una destinada a los hijos habidos con Magdalena y la otra a María de la Cuesta. Además, esta recibiría todas «das alaxas y vienes», así como las herramientas del oficio de platero en señal de agradecimiento, en palabras del propio Fanelli, «por el amor y voluntad que la tengo y buena compañía que me ha hecho cuidando de mi regalo y enfermedades que he padecido». En aquel momento no había procedido a la entrega de las arras, por lo que resguardó 11000 reales para tal efecto, señalando a sus hijos y herederos «que lo tengan ansí por bien y que escusen pleitos y diferencias entre sí». Tras el respectivo reparto entre sus familiares directos, la lista concluye con su aprendiz, un tal Jerónimo de Ugena, a quien dejó 1100 reales y un «lutto de bayetta para un vestido de raso o taffettan», a condición de no reclamar ningún salario por el tiempo a su servicio o, en caso contrario, esta cláusula quedaría anulada.

Las siguientes disposiciones aluden al remate de cuentas derivadas de aquellos encargos efectuados en el periodo transcurrido entre 1670 y 1674. Gracias a ellas es posible confirmar de manera categórica la autoría de ciertas piezas o incluso descubrir la hechura de otras nuevas de menor enjundia, como sucede con el brasero de plata para el regidor Pedro Vidal.

El testamento finaliza con el nombramiento de los albaceas, Agustín de Zavala Ynarra, canónigo catedralicio; Lucas de Olarte, canónigo obrero; Marcos Martín Merino, clérigo de órdenes menores; y, por último, su esposa. En ellos depositó absoluta

---

<sup>299</sup> MARTÍNEZ, Fernando. (2000), p. 555.

<sup>300</sup> Recordemos cómo en aquel momento Virgilio Fanelli aún era deudor de 6000 reales a la dicha hermandad.

confianza y les dio «amplia mano, poder y facultad» para la gestión y administración de sus bienes, sin límite de tiempo. Con esta fórmula, generalizada en los testamentos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, Virgilio Fanelli anuló la obligación por la que los albaceas debían cumplir lo dispuesto por el testador en un periodo concreto que, en el caso de Toledo, no sobrepasaba el año<sup>301</sup>. De acuerdo con los consejos de moralistas como Pedro de la Torre o Alejo Venegas, el genovés incluyó en este grupo la presencia de un clérigo honesto para evitar una posible tergiversación de sus últimas voluntades, siendo elegido el citado Agustín de Zavala, a quien le encomienda «que mire por la dha D<sup>a</sup> María de la Cuesta y mis hixos procurando que entre ellos aya paz y se ebitten pleittos y discordias».

El genovés redactó este segundo testamento en un periodo de relativa calma y estabilidad en el ámbito profesional que no auguraba grandes cambios y prueba de ello es que la totalidad de trabajos publicados le ubican en la ciudad del Tajo hasta su fallecimiento en 1678. No sucedió así. Cumpliendo con el que siempre fue su deseo, tras la conclusión del trono catedralicio regresó a la capital, inaugurando una nueva etapa en su trayectoria que se mantenía desconocida hasta el momento.

### **Regreso a la capital. Últimos años (1675-1678)**

A priori, no existe un motivo de peso que justifique este cambio de rumbo. Ciertamente es que ya no le ataba ningún proyecto artístico a la catedral y, por tanto, quedaba libre para abandonar Toledo y afrontar otras metas laborales en la capital; ahora bien, Fanelli en aquel momento tenía una edad bastante avanzada que contrasta con este tipo de conductas, sin olvidar el desgaste físico a causa de la gota, incapacitándole en varias ocasiones y limitando su actividad en el obrador<sup>302</sup>. A ello se ha de añadir su cargo fijo como platero oficial y la adquisición de un cierto reconocimiento por parte de la sociedad toledana, circunstancias por las que podría haber disfrutado de sus últimos días en la que había sido su ciudad durante dos décadas. Sin poder apuntar ninguna posible causa por falta de testimonios, tan sólo es posible corroborar su marcha en 1675. El 8 de febrero de dicho año aún figura como residente de Toledo<sup>303</sup>, efectuándose su traslado en los

---

<sup>301</sup> Véase en POZA, Juan Bautista. (1657), fol. 60 v.; MARTÍNEZ, Fernando. (2000), p. 574.

<sup>302</sup> Sabemos con certeza que Juan Ortiz de Rivilla intervino en la hechura del trono a partir de 1670 por estar Virgilio Fanelli «con ympedimento de la gota». Véase en AHPT. Protocolo 30554, fol. 124 v.

<sup>303</sup> AHPT. Protocolo nº 30171, fol. 35 r./v.

meses siguientes, pues para el 14 de octubre se firmó una escritura entre Nicolás Barberi y el canónigo Pedro López de Inarra Isasi en la cual se confirma ya el asentamiento del genovés en la capital<sup>304</sup>. Allí residió en la céntrica calle de Caballero de Gracia, posiblemente en las casas propiedad de su citado cuñado<sup>305</sup>.

Si los motivos de este cambio generan incógnitas, más aún esta última etapa. No obstante, el hallazgo de un tercer y último testamento redactado el 7 de noviembre de 1678, conservado hoy en el Archivo Histórico de Prtocolos de Madrid, logra resolver alguna de ellas. Para esa fecha, la enfermedad de la gota se hallaba en un estado tan avanzado que le impedía su movimiento, habiendo de ir a su casa el propio escribano, Baltasar de Salazar, y firmar en calidad de testigo Juan de Panelo<sup>306</sup>. Al igual que en el caso anterior, pidió ser enterrado con el hábito de San Francisco, en la «parte y lugar que pareçere a mis testamentarios», falta de concreción que abre la siguiente incógnita ¿dónde se depositaron finalmente sus restos mortales? Sin duda, la opción más congruente sería pensar en la fosa común de la parroquia a la que perteneciese, posiblemente aquella bajo la advocación de San Luis, ubicada en el centro de Madrid<sup>307</sup>. Veamos a continuación el porqué. El 7 de junio de 1679, su hijo Domingo redactó sus últimas voluntades y declaró ser feligrés de la citada parroquia<sup>308</sup>, lo que abre la posibilidad de que también lo fuera su padre debido a esa tendencia de las familias por pertenecer a la misma, como ya se hizo referencia, y más aún en el caso que nos ocupa, donde ambas trayectorias estuvieron siempre tan ligadas.

Se produce un notable descenso de la opulencia requerida para la comitiva, aquí formada únicamente por doce sacerdotes, «entre curas y beneficiados», revelando un fracaso de las expectativas laborales del genovés en la capital y, por ende, una peor posición económica respecto a la anterior. Tal hipótesis queda reforzada con la notable bajada de misas postem, de las 500 estipuladas inicialmente a 100, las cuales serían celebradas «en la parte y lugar que les pareçiere». Concluye esta primera parte destinando 4 reales a las mandas forzosas, a Jerusalén, y a la canonización de Santa Juana de la Cruz.

Al contrario que en el testamento anterior, nombró como únicos herederos a

---

<sup>304</sup> AHPT. Protocolo n° 30555, fols. 563 r./564 v.

<sup>305</sup> AHPM. Protocolo n° 10541, fols. 80 r./v.

<sup>306</sup> AHPM. Protocolo n° 10139, fols. 31r./33 v.

<sup>307</sup> La iglesia de San Luis fue completamente destruida durante la Guerra Civil y su archivo se custodia en el Archivo del Carmen, si bien está dañado y no se puede consultar.

<sup>308</sup> AHPM. Protocolo n° 10139, fols. 31r./33 v.

Miguel Ángel y Virgilio, hijos de su matrimonio con María de la Cuesta. Además, señaló cómo el patrimonio de Magdalena Barberi ya había sido repartido entre Domingo y Lucrecia, dando por finalizado el asunto. Con el fin de asegurar su cumplimiento eligió de albaceas a Juan Bautista Buero, su yerno; un desconocido Francisco María Ponseló; su hijo Domingo y María de la Cuesta, a quienes dio «poder y facultad» para vender y administrar todos sus bienes en almoneda pública, o fuera de ella, y con su valor «cumplan, paguen y executen» lo dispuesto en el tiempo que fuese necesario, «aunque sea pasado el año del albaceazgo», reiterando de este modo lo recogido en Toledo. Moralistas como Juan de Salazar o fray Dimas desaconsejaban el nombramiento de familiares directos para el desempeño de tal cometido por miedo a una actuación en beneficio propio y, Fanelli lo hizo nada menos que por tres veces eligiendo a su hijo Domingo, su esposa y su yerno<sup>309</sup>. No obstante, estos quedaban excluidos del reparto de bienes al haber nombrado como legítimos herederos a los hijos de su segundo matrimonio, lo que priori reducía el riesgo de posibles pleitos y discordias.

El genovés falleció poco después, concretamente el 10 de noviembre de 1678<sup>310</sup>, según consta en los registros del Archivo Capítular de Toledo. A partir de entonces María de la Cuesta quedó en una angustiada situación económica de la que intentó salir pidiendo limosna al cuerpo de canónigos primados, quienes no dudaron en ofrecérsela, siguiendo la costumbre vigente con las viudas de su nómina de trabajadores. Así, el 15 de junio de 1679, el arzobispo Luis Fernández de Portocarrero decretó la paga de dos reales diarios a la dicha esposa desde primero de mes de ese mismo año, cantidad a la que habría de sumarse la entrega de 200 reales de ayuda de costa<sup>311</sup>.

Con esta noticia se pone fin a la trayectoria vital de Virgilio Fanelli, desarrollada para su fortuna en algunos de los principales focos culturales y artísticos del Seiscientos, como fueron Génova, Bolonia, Madrid y Toledo. Su estudio, abordado por primera vez en el presente capítulo, ha permitido solventar aquellas lagunas que aún se cernían sobre su parcela más íntima y conformar un perfil más preciso de su figura, un paso ha sido clave para avanzar hacia la siguiente parada de nuestro recorrido: el estudio de su taller.

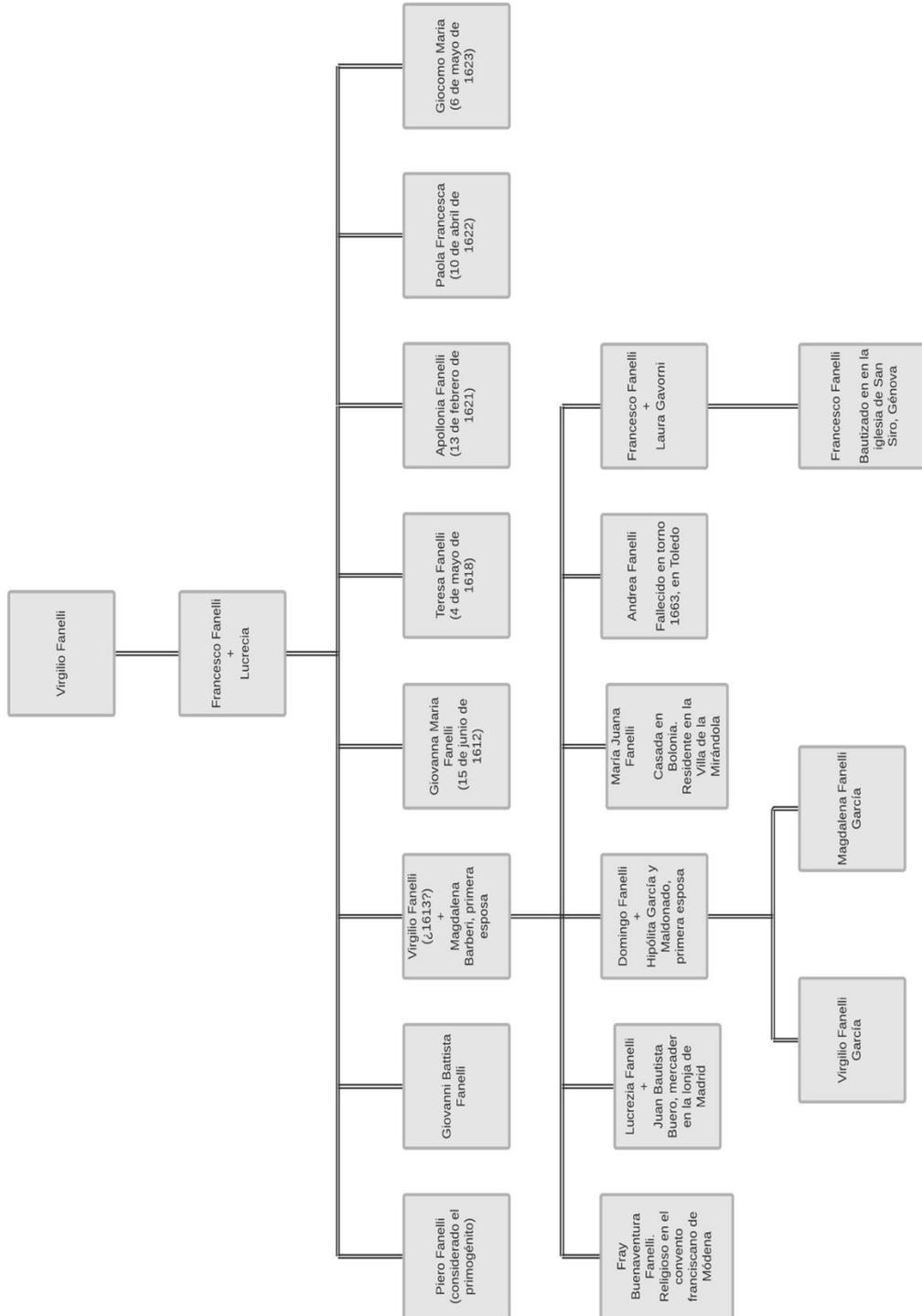
---

<sup>309</sup> Fray Dimas advierte al testador «no fien de mugeres ni hijos, ni de amigos ni deudos, que tienen buenas palabras y malas obras: porque la muger muchas vezes se casa y con los amores y cuidados nuevos se oluida de los primeros. Los hijos después que han partido la hazienda, les parece poco lo que les ha cabido en suerte». DIMAS, Serpi. (1617), p. 250.

<sup>310</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1677/Gastos 1678, fol. 74 r.

<sup>311</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1678/Gastos 1679, fol. 85 r.

# ARBOL GENEALÓGICO



## 7. EL MAESTRO PLATERO

Hasta el momento sólo había noticia de la informalidad del genovés en el ámbito laboral pues, como ya adelantamos, fue protagonista de varios pleitos y sus encargos se caracterizaron por constantes demoras en las entregas; no obstante, aún existe un abanico de incógnitas a la espera de ser solventadas como ¿dónde se ubicó su obrador? ¿Ostentó algún cargo? ¿Tuvo o no aprendices? Para darles respuesta hemos clasificado los hallazgos en diversos apartados, tomando de referente el guion propuesto por Juan José Martín González en su célebre obra *El artista en la sociedad española del siglo XVII*<sup>312</sup>.

### 7.1. El obrador

Para el desarrollo de su labor, Virgilio Fanelli requirió necesariamente de una estancia dotada de horno y con la suficiente amplitud para la disposición del torno, los fuelles y demás variedad de herramientas necesarias para la fundición, el vaciado o el cincelado del metal, entre otras técnicas. Pese a no conservarse como tal, podemos volver la vista al pasado e imaginarnos el aspecto que pudo tener su obrador genovés gracias a varios testimonios gráficos del siglo XVI, siendo uno de ellos el grabado de Etienne Delaune, *Goldsmith workshop* (1576), hoy conservado en el Petit Palais de París. Se muestra una estancia diáfana cuyos muros están recubiertos por una variedad de útiles que se suceden en la mesa alargada central, situándose a la derecha el horno y un fuelle para avivar el fuego. De similar temática es el lienzo de Alessandro Fieschi del Barbieri, *El obrador del platero* (1570-1572), perteneciente hoy a la Galería de los Uffizi. Como su título indica, en él se recrea el obrador de Francisco I de Medici, el gran duque de Toscana, donde los maestros son captados en plena actividad; se hallan absortos en la ejecución de sus tareas, como si de una cadena productiva se tratase. Al fondo se sitúa el horno, mientras que el primer plano se ha reservado para las piezas ya concluidas en oro y plata, entre las que destaca la gran corona ducal.

*Grosso modo*, el obrador de Virgilio Fanelli cumpliría con unas características similares a las ya descritas, tanto en la distribución de espacios y elementos estructurales como en el uso de herramientas y pertrechos. Ahora bien, ¿dónde se ubicó? Pese a no

---

<sup>312</sup> MARTÍN, Juan José. (1984), p. 17. Además de este autor existen otros trabajos de gran interés sobre esta temática, algunos de ellos son: GÁLLEGO, Julián. (1976); WALDMANN, Susan. (2007).

existir ninguna referencia explícita creemos que inauguró su andadura profesional con la apertura de uno en el Madrid de 1654, es decir, tras la conclusión del montaje de la lámpara escurialense. Como se verá más adelante, en dicho año participó en una suerte de concurso con Juan Ortiz de la Rivilla por conseguir la adjudicación del futuro trono de la Virgen del Sagrario, obligándose a labrar en la capital una columna salomónica en plata, tarea que obligatoriamente requería de un obrador.

La entrada al servicio de la *Dives Toletana* en 1655 supuso el acondicionamiento de posiblemente dos nuevos en la ciudad del Tajo, veamos a continuación el porqué de tal esta hipótesis. En una de las cartas enviadas en 1654 por el canónigo Pedro López de Inarra Isasi al arzobispo Baltasar de Moscoso y Sandoval le hacía saber «caminará la obra [el trono] con toda felicidad y más si Vmd. arrase camino como acomodar el obrador dentro de la Iglesia que para todo sería de mucha conveniencia»<sup>313</sup>. No cabe duda. Con estas palabras le estaba sugiriendo la posibilidad de instalar el obrador dentro del propio complejo catedralicio con el objetivo de controlar el proceso ejecutivo, así como el gasto de la plata y el correcto acabado de las piezas. De elegir finalmente esta opción, el genovés dispondría de dos obradores, uno destinado exclusivamente a la factura del trono y otro para hacer frente a sus propios encargos, es decir, aquellos procedentes de clientes particulares. Este último se hallaría en su lugar de residencia, pues fue costumbre acondicionar la parte inferior para los menesteres relativos a la profesión, mientras las habitaciones superiores se dedicaban a la vivienda propiamente dicha.

Ahoran bien, dentro del casco urbano ¿dónde se ubicaban? El hallazgo de los contratos de arrendamiento ofrece pistas clave para ello. Por ejemplo, cuando el 21 de abril de 1664 Virgilio Fanelli acordó el alquiler de las casas en el adarve de Cohombros se le advirtió en una de las cláusulas sobre la posibilidad de hacer obras con motivo de la construcción de un obrador, así como del consiguiente incremento del precio inicial estipulado. Años más tarde, se declaró deudor de ciertas cantidades a Gonzalo Hurtado por unos reparos que hizo en dichas casas y, aunque no existe una alusión explícita al respecto en la escritura, se torna más que probable que estos se hallasen destinados al acondicionamiento de un obrador, y más concretamente de un horno<sup>314</sup>.

Las noticias son más precisas a partir de 1670, fecha en que Juan Ortiz de la Rivilla se trasladó desde Madrid para ayudarlo en la factura del trono catedralicio, firmándose

---

<sup>313</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>314</sup> AHPT. Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v.

por ambos plateros el 17 de mayo de dicho año una escritura de concierto donde se incluye la siguiente cláusula:

Que para proseguir la dha obra y fenecerla en toda perfeccion an de tener su obrador comun de ambos en el taller y casa que tiene la dha obra y fabrica frente de la parroquia de San Justo y Pastor desta ciudad donde an tener sitio que elijiran y fortificaran costeandolo la dha fábrica de la santa yglesia donde tendran dos llaves de distintas guardas cada uno la suya para que uno sin el otro no puedan abrir y debajo de ellas an de tener toda la plata labrada asta oy y que fue labrando y que estubiere para labrar y a de irse labrando con su asistencia y bista de ambos de manera que cada uno de ellos esté asegurado con que lo estará tambien la fábrica de dha santa yglesia<sup>315</sup>.

Ya sin dudas se confirma la existencia de dos obradores. Un primero donde trabajarían conjuntamente Juan Ortiz de la Rivilla y Virgilio Fanelli, destinado únicamente a aquellas labores concernientes al trono de la Virgen del Sagrario y ubicado frente a la parroquia de los Santos Justo y Pastor, a escasos metros de la Catedral. Y un segundo donde el genovés habría de satisfacer no sólo los encargos de particulares, sino también las tareas propias de su condición como platero oficial del templo, englobándose entre estas últimas la limpieza del tesoro, su reparación o la hechura de nuevas piezas en plata como blasones, aguamaniles o patenas. Según lo acostumbrado, este segundo obrador se dispondría en su casa, cuya ubicación en estos últimos años se torna desconocida, como quedó señalado.

Su traslado a la capital a una edad tan avanzada reducía las posibilidades de la apertura de un nuevo obrador, más aún si se tiene en cuenta su incapacidad física a causa de la gota y la ausencia de registros en la Cofradía madrileña de San Eloy. No obstante, el contenido de la escritura fechada el 11 de enero de 1678 parece indicar todo lo contrario<sup>316</sup>; en él se alude al aprendizaje del oficio de platero por parte del joven Miguel de Cabezón bajo las directrices de Virgilio Fanelli lo que confirma de manera categórica la existencia de un obrador en esta última etapa madrileña. Siguiendo la costumbre, este se integraría en la propia residencia del genovés, ubicada en aquel momento en la calle Caballero de Gracia<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> AHPT. Protocolo n° 30552, fols. 526 r./532 v.

<sup>316</sup> AHPM. Protocolo n° 10541, 80 r./v.

<sup>317</sup> AHPM. Protocolo n° 10541, fols. 80 r./v.

## 7.2. El taller: aprendices y oficiales de Virgilio Fanelli

Siguiendo la práctica acostumbrada, el genovés contó en su taller con la presencia de jóvenes varones que le prestaron sus servicios y contribuyeron a un mejor rendimiento y ritmo de trabajo; a cambio, ellos aprendieron el oficio de acuerdo con unas condiciones fijadas previamente que, salvo raras excepciones, solían ser similares a las de pintores, escultores, entalladores y demás artífices. Desde la llegada de su ciudad natal se tiene constancia de al menos cinco aprendices bajo sus órdenes: Agustín Fernández, José Fernández de Gamonal, Jerónimo de Eugena, Antonio de Cabezón y Diego de Plaza. Tan sólo existe constancia de la escritura referente a este último, convirtiéndose en una herramienta clave para descubrir sus principales características y extrapolarlas a los acuerdos que hubieron de firmar los restantes.

El 13 de agosto de 1658 el maestro platero Francisco de Plaza, quien en aquel momento se hallaba desarrollando su actividad profesional en la villa de Madrid, otorgó plenos poderes al también platero Juan Esteban de Velasco para concertar el aprendizaje de su hijo, Diego de Plaza, en la ciudad donde este residía, es decir Toledo, siendo el elegido para tal propósito Virgilio Fanelli, aunque en caso de negarse y no poder establecer un acuerdo con él, podría ser «con otro maestro del dho arte»<sup>318</sup>. Al parecer, la petición del padre fue satisfecha, pues tan sólo seis días más tarde se firmó el contrato. Según informa, el genovés se comprometió a acoger en su casa al adolescente, que por aquel momento alcanzaba los 17 años, por un periodo de cuatro años durante el cual le daría comida, ropa y calzado, así como «lo necesario a su persona», incluyendo techo y cama. Habría de enseñarle a manejar el metal sin «que le encubra lo más difícil del dho oficio», es decir, quedaba prohibido la posible reserva de secretos concernientes a la técnica que obstaculizaran un conocimiento completo e impidieran el desarrollo de su carrera en solitario. Asimismo, Virgilio Fanelli ejercería su enseñanza «con buena y honesta educación y costumbres», en otras palabras, habría de omitir cualquier tipo de conducta violenta. Tras concluir el servicio, Diego de Plaza recibiría 330 reales o un vestido valorado en dicha cantidad. Por su parte, el muchacho se obligó a permanecer bajo sus órdenes durante el periodo estipulado y, en caso de ausencia, se le impondría

---

<sup>318</sup> AHPT. Protocolo nº 30290, fol. 55 r./v.

como pena una renovación de la presente escritura, habiendo de permanecer otros cuatro años más a su servicio<sup>319</sup>.

En líneas generales las cláusulas copian a las de otros muchos contratos del XVII y principios del XVIII vigentes en Toledo como pone de manifiesto su comparación con los de Pedro Landeras y Antonio Rodríguez, ambos aprendices en el taller Matías Durana<sup>320</sup>; Pedro González en el de Sebastián de Heredia<sup>321</sup>; Benito de Aguilera en el de Juan de Meneses<sup>322</sup>; o por último, Manuel de Amor en el taller de Juan de Jarauta<sup>323</sup>.

Al margen de Diego de Plaza, también disfrutaron de las enseñanzas del genovés un tal Jerónimo de Eugena, al ya se hizo referencia<sup>324</sup>, y Antonio de Cabezón, este último correspondiente a su etapa madrileña, por lo que muy probablemente le ayudase en la hechura del cofre de plata elaborado en 1676, solicitado por la fábrica catedralicia para albergar las reliquias de San Eugenio y Santa Leocadia<sup>325</sup>.

De acuerdo con la rígida jerarquización establecida por los gremios, fue obligatorio la superación de varias fases antes de recibir el nombramiento de maestro platero; así, tras ocupar el rango de aprendiz, el aspirante pasaría a ser nombrado oficial, con derecho a salario, aunque sin posibilidad de abrir taller propio<sup>326</sup>. En el caso de Virgilio Fanelli, desconocemos la existencia de oficiales a su servicio hasta 1659, año en que fue obligado por el canónigo Pedro López de Inarra Isasi a recibir dos, Bernardo de Pedraza y Pedro Sánchez de Ormaechea<sup>327</sup>, con el propósito de acelerar los trabajos del trono de la Virgen del Sagrario. Los nombres de todos aquellos que pasaron por su taller,

---

<sup>319</sup> AHPT. Protocolo n° 30290, fol. 55 r./v.

<sup>320</sup>AHPT. Protocolo n° 17004, fol. 92. En el trabajo dedicado a Antonio Pérez de Montalto, Paula Revenga también ofrece unas breves pinceladas sobre las condiciones de los jóvenes que entraban «a servicio y oficio» de un maestro platero, coincidiendo, una por una, con las recogidas en el contrato entre Virgilio Fanelli y el adolescente Diego de Plaza. Véase en REVENGA, Paula. (1992), p. 730. Para ahondar en el estudio de esta temática resulta de gran interés la consulta del siguiente trabajo: HEREDIA, María del Carmen. (1974).

<sup>321</sup> AHPT. Protocolo n° 32182, fols. 284 r./285 v.

<sup>322</sup> AHPT. Protocolo n° 32239, fol. 70.

<sup>323</sup> AHPT. Protocolo n° 30180, fol. 355. Véase en REVENGA, Paula. (1992), p. 730.

<sup>324</sup> Posiblemente su apellido haga referencia a la vecina localidad toledana de Ugena. AHPT. Protocolo n° 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>325</sup> Su estudio se abordará en el capítulo correspondiente de la segunda parte.

<sup>326</sup> Los derechos y obligaciones de los oficiales sufren ciertas variaciones en función de la ciudad; por ejemplo, en Elche hubo oficiales que hicieron frente a encargos por cuenta propia. CAÑESTRO, Alejandro. (2017), p. 18.

<sup>327</sup> Al margen de su participación en el trono, la única referencia a este platero viene dada por Mercedes Agulló, quién lo incluye entre los plateros activos en Madrid durante el siglo XVII. Véase en AGULLÓ, Mercedes. (2006), p. 1012. pp. 1003-1014.

la duración en el mismo, así como los pagos recibidos se conocen gracias al riguroso registro en los libros de *Obra y Fábrica*. Por consiguiente, sabemos que a los ya citados se añadieron Pedro de Ebratz<sup>328</sup>, Manuel Riba, Alonso de Hélices, Diego Palomo, Juan de Fortuna, Juan Alemán y Bernardo Pedraza<sup>329</sup>. A ellos se han de sumar los nombres de Agustín Fernández, quien en el juicio celebrado en 1658 declaró venir «a esta ciudad (Toledo) de la Villa de Madrid a travaxar por oficial del dho Virgilio Faneli»<sup>330</sup>, y Joseph de Gamonal<sup>331</sup>; ambos se muestran desvinculados con la empresa del trono al no aparecer en ninguno de los pagos.

OFICIALES	AÑOS EN EL OBRADOR DE VIRGILIO FANELLI							
	1658	1659	1660	1661	1662	1663	1664	1665
Agustín Fernández	X							
Pedro Sánchez de Ormaechea		X	X	X				
Bernardo de Pedraza		X	X					
Manuel Riba			X					
Alonso de Hélices			X					
Esteban Sûer					X			
Pedro Ebratz							X	X
Juan Alemán							X	
Diego Palomo								X
OFICIALES	AÑOS EN EL OBRADOR DE VIRGILIO FANELLI							
		1666	1667	1668	1669	S/N	1672	1673
Diego Palomo		X	X					
Juan de Fortuna			X	X	X			

<sup>328</sup> De origen flamenco, su participación en el obrador de Virgilio Faneli se constata a partir de 7 de abril de 1664, cuando recibió un primer pago de 300 reales, allí permaneció hasta que un supuesto delito de violación motivó su salida, como vimos. ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1663/Gastos 1664, fol. 91 r. Su nombre se incluye en la nómina de plateros activos en el Toledo del XVII realizada por Rafael Ramírez de Arellano. Véase en RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 254.

<sup>329</sup> NAVARRO, Federico (1963), p. 725. En cuanto a la autoría de Sebastián de Herrera Barnuevo, véase en: VAL, Gloria del. (2017), p. 361.

<sup>330</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3.

<sup>331</sup> De acuerdo con el libro de actas de la Cofradía de San Eloy, el 6 de abril de 1673 solicitó su aprobación como maestro platero y fue examinado por Vicente de Salinas y Antonio de Chavarría, consiguiendo finalmente su propósito; declaró ser discípulo del platero catedralicio Francisco de Salinas y haber trabajado también en el obrador de Virgilio Faneli. Al contrario que el resto, Joseph de Gamonal no aparece registrado en los libramientos concernientes al trono de la Virgen del Sagrario, por lo que no estableció un vínculo directo con esta empresa. AMT. Fondo del Archivo de la Cofradía de San Eloy, caja 2, núm. 2. fol. 12 v. Véase también RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 259

Joseph de Gamonal							X	X
-------------------	--	--	--	--	--	--	---	---

### 7.3. Un miembro más: la hermandad toledana de San Eloy<sup>332</sup>

El asentamiento definitivo de Virgilio Fanelli en la ciudad del Tajo trajo consigo su incorporación en la Cofradía de San Eloy, cuya sede se localizaba en el convento de Nuestra Señora del Carmen, hoy desaparecido<sup>333</sup>. A partir de este momento, su nombre se incluyó en la vasta lista de maestros plateros que desde su fundación en 1423 hasta su desaparición en el siglo XIX, se hallaban bajo el amparo y protección del santo francés, algunos de cierto renombre como Francisco Merino, Francisco de Alfaro, Antonio Pérez de Montalto o Juan de Jarauta<sup>334</sup>. La documentación concerniente a su historia y gestión, hoy conservada en el Archivo Municipal de Toledo, sumada a los trabajos publicados sobre esta temática, se convierten en herramientas claves para conocer con detalle su papel dentro de la hermandad, es decir, las festividades en las que participó, los posibles cargos ocupados, sus obligaciones o las penas que le fueron impuestas en caso de quebrantar las normas.

#### **El proceso de admisión: Fanelli como miembro de la Cofradía toledana de San Eloy**

Su condición de cofrade queda confirmada cuando en el cabildo general de 1671 su nombre se incluye entre los hermanos presentes en el nombramiento de los nuevos

<sup>332</sup> En el presente apartado se estudiará la condición de Virgilio Fanelli como hermano de la Cofradía San Eloy, en caso de querer profundizar en esta cuestión y conocer con mayor rigor su historia, organización interna, así como su gestión económica, deben consultarse, entre otros trabajos: RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915); PÉREZ, María Pilar (1982); PÉREZ, Margarita. (2002); GARCÍA, Ignacio José. (2015), pp. 183-197.

<sup>333</sup> La sede de la Cofradía de San Eloy se mantuvo en dicho convento hasta la invasión de las tropas francesas en el inicio del XIX. Al margen de los repetidos ataques ocasionados durante la contienda, en 1812 el edificio sufrió un devastador incendio tras el cual los hermanos se vieron obligados a buscar un nuevo emplazamiento. Véase GARCÍA, Ignacio José (2015), pp.183-197.

<sup>334</sup> Pese a no existir un requisito para integrar en la corporación, en el texto previo a la normativa los miembros se autodenominan «cofrades y ermanos de la cofradía y ermandad de los plateros» lo que pone de manifiesta de forma explícita su vínculo con la profesión y la consiguiente exclusión del resto. Esta idea se repite cuando en las ordenanzas se especifica que las limosnas se entregarían «a los pobres que en nuestra hermandad oviere y para los que de fuera vinieren siendo plateros», procediendo dicho donativo «entre los plateros y no otras personas». Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 36-37.

mayordomos: Francisco de Salinas y Antonio Pérez de Montalto. Además, en la redacción de su testamento se denominó así mismo «cofrade yndigno» de San Eloy<sup>335</sup>. La ausencia de otros registros en el *Libro de recibimientos* impide saber la fecha exacta de su incorporación, aunque se habría de fijar con toda probabilidad en una fecha posterior a la firma del contrato para la hechura del trono catedralicio, acaecida esta el 8 de enero de 1655, y es que el hecho de ejercer como maestro platero en la ciudad le obligaría a someterse a la normativa vigente de la dicha cofradía<sup>336</sup>.

Tampoco es posible esclarecer el modo en que fue admitido. Con base al trabajo de Margarita Pérez sabemos que, por el hecho de haber ejercido su oficio en varias ciudades italianas y contar con una reconocida trayectoria, probablemente Fanelli estuvo exento de realizar el consabido examen, obligatorio para aquellos aspirantes a alcanzar el título de maestro y abrir su propio taller. No obstante, a fin de regular la calidad del oficio, este hubo de ganarse la opinión favorable de un total de doce hermanos plateros, responsables de confirmar de manera definitiva su admisión<sup>337</sup>. Por otra parte, cabe la posibilidad de que trajera consigo una carta de maestría de su tierra natal, además de un documento rubricado por el gremio o el ayuntamiento de su anterior residencia, en este caso de Génova, destinado a certificar el correcto y honrado uso de la profesión. Una vez aceptado, Fanelli hubo de pagar, al igual que el resto, una cuota inicial de 5 reales y una candela de cera de una libra, además de cierta cantidad al escribano y portero que no queda fijada, tan sólo se dice que sería «lo justo»<sup>338</sup>.

Para el momento en que se produjo tal incorporación, la Cofradía de San Eloy mantenía intacto el espíritu que determinó su nacimiento dos siglos antes, basado en el servicio a Dios y el socorro mutuo entre individuos de este oficio<sup>339</sup>. Su correcto funcionamiento fue posible gracias a la disposición de un conjunto de derechos y obligaciones espirituales, asistenciales y económicas recogidas en la normativa y

---

<sup>335</sup> AHPT. Protocolo nº 30099, fols. 413r./420 v.

<sup>336</sup> Existen dos libros destinados al registro de recibimiento de hermanos, uno donde se recogen aquéllos admitidos entre 1531 y 1630; y un segundo para los admitidos a partir del año 1666. Véase en GARCÍA, Mariano; GARCÍA, Rosario (2004), p. 386.

<sup>337</sup> Sabemos que en 1628 se adoptaron las ordenanzas redactadas por los plateros madrileños entre las que se incluyó una específica sobre el control de acceso y posterior ejercicio del arte, aunque su cumplimiento en Toledo, al igual que en otros centros regionales, no fue tan estricto. Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 44.

<sup>338</sup> La cantidad fijada es la que recoge el reglamento de 1555, aprobado por el cardenal Silíceo, por lo que resulta probable que para la fecha que nos ocupa hubiera sufrido un incremento.

<sup>339</sup> PÉREZ, Margarita (2002), p. 36.

destinadas a consolidar el sentimiento de fraternidad y unidad a la par que ejercer un rígido control sobre talleres, comercio de piezas y demás actividades vinculadas con la platería, siempre velando por el buen nombre de este arte<sup>340</sup>. A pesar de no abordar un análisis riguroso, pues se desliga de nuestra principal línea de investigación, hemos creído interesante conocer más de cerca este conjunto de «derechos y obligaciones» por cuanto rigieron la vida del genovés durante las dos décadas en que residió en Toledo<sup>341</sup>.

### Obligaciones y penas

- **Aportación semanal:** cada sábado del mes, este hubo de aportar una cantidad en concepto de limosna que, junto con el resto de ingresos, estaba destinada a sufragar los gastos ocasionados por las actividades benéficas<sup>342</sup>.
- **Asistencias a los cabildos:** tan sólo se constata la participación de Virgilio Fanelli en uno de los cabildos, lo que pone de manifiesto que no estuvo muy al tanto de las decisiones tomadas por el órgano directivo, las gestiones económicas o las actividades religiosas organizadas.
- **Aceptación de los cargos:** actualmente no existe constancia de que ocupase algunos de los siete cargos que integraban el órgano directivo: dos mayordomos, dos oficiales, dos diputados y un escribano, cuya designación solía fijarse el 25 de julio, es decir, al inicio del año administrativo. Quizá, reacio a cargar con más responsabilidades, imitó el *modus operandi* de otros muchos artistas y optó quedar exento de ellas mediante el pago de la respectiva multa.
- **Participación en los actos de culto:** su condición de hermano le obligó a asistir a las diversas celebraciones inherentes a la cofradía, siendo las de mayor relevancia aquéllas dedicadas anualmente a su patrón, es decir, las acontecidas los días 24 y 25 de junio<sup>343</sup> y el primer domingo del mes de diciembre. Su financiación quedaba

---

<sup>340</sup> El sentimiento de control se pone de manifiesto cuando en la normativa se estipula: «permanezca en la nuestra hermandad y guarde y cumpla lo que prometió». Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 40.

<sup>341</sup> A día de hoy no existe un estudio específico sobre la normativa vigente en la Cofradía toledana de San Eloy durante la segunda mitad del siglo XVII; cierto es que en 1628 los plateros si hubo un intento de implantar las medidas de Madrid, si bien no sabemos si se hicieron o no efectivas, circunstancia por la que hemos tomado el trabajo de Margarita Pérez Grande, pese a hacer referencia a 1626, habiendo de esperar a futuras investigaciones sobre la gestión y administración de esta hermandad para afinar los datos.

<sup>342</sup> L. Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 40.

<sup>343</sup> El alborozo y la popularidad de las fiestas organizadas en honor a San Juan causaba que un gran número de hermanos de la cofradía de San Eloy desasistieran a los actos programados para honrar al santo francés,

asegurada gracias al pago por parte de los cofrades de una cantidad extra de 12 reales, al margen de la cuota semanal a la que ya se hizo referencia. A ello se suma la participación en otras celebraciones de carácter más íntimo como funerales, matrimonios o misas en recuerdo a los hermanos difuntos, establecida esta última tras la propuesta del platero Antonio Pérez de Montalto, *Memoria que despierta*<sup>344</sup>. Por último, cabe citar aquellas más generales como la Semana Santa, el Corpus Christi, las canonizaciones, las exequias reales o incluso la consagración de edificios religiosos<sup>345</sup>. Al no existir un registro de las mismas se torna inviable confirmar o no la presencia de Virgilio Fanelli, aunque parece señalar que fue escasa, especialmente si se considera sus prolongadas ausencias en los cabildos y demás gestiones administrativas.

Este reiterado desinterés por la actividad de la cofradía posiblemente fue castigado, enfrentándose en más de una ocasión a las sanciones impuestas en las ordenanzas, cuyo principal objetivo era, precisamente, erradicar este tipo de conducta. Veamos a continuación las más comunes<sup>346</sup>:

---

provocando a su vez el disgusto por parte del órgano directivo que protestaba de no «celebrar la fiesta con la autoridad y veneración que justo y manda la dicha ordenanza». Ante esta fatal coincidencia, en 1577 se tomó la decisión de trasladar al día de su octava la festividad principal de San Eloy, es decir el 1 de julio, siempre y cuando las causas señaladas lo impidiesen, medida que recibió la aprobación del deán y del cabildo de la catedral de Toledo. Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 44.

<sup>344</sup> Bajo el título *Memoria que despierta*, Antonio Pérez de Montalto exigió que San Eloy, al igual que el resto de las cofradías de la ciudad, dispusiera de una misa para honrar la memoria y el alma de los hermanos difuntos obteniendo una aceptación unánime. Los actos programados tendrían lugar en el monasterio del Carmen al día siguiente de la fiesta grande de San Eloy y sus costes correrían a cargo de los hermanos, quienes deberían pagar dos reales más de los 12 establecidos para costear las fiestas del patrón. Véase en GARCÍA, Ignacio José (2015), p. 192.

<sup>345</sup> Ejemplo de ello fue activa participación de la cofradía cuando fue reclamada por el prior del convento carmelita, Fr. Juan Romero para organizar los festejos en honor a la canonización de San Pedro de Alcántara y Santa María Magdalena de Pazis en el 1669, conservándose de forma íntegra los motivos de su aceptación: «Por muchas causas estaba la hermandad del S. San eloi obligada a servir y estar mui obedientes a nro. Padre prior y comunidad [...] la primera y principal por mandárnoslo Su Rma. y ser también de parte de la comunidad el festejo el qual e tenemos como cossa nra propia. Lo segundo porque a doscientos y quarenta y seis años que está esta nra. Hermandad en dicho monasterio [...]. Lo tercero porque estamos mui reconocidos a los agasajos y buenas obras que todos los años repetidamente recibimos aquí quando celebramos la fiesta de nro. Patrón [...] y así por estas causas y otras muchas asistiremos a lo que se nos mandare...». Véase en GARCÍA, Ignacio José (2015), p. 193.

<sup>346</sup> Estas fueron aprobadas por Juan Martínez Silíceo, arzobispo de Toledo, en 28 de septiembre de 1555 y cuya vigencia se mantenía durante el momento que nos ocupa Las cantidades fueron fijadas al redactar la normativa en 1555 aunque parece probable que estas aumentarían para el momento que nos ocupa, un siglo posterior. Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 44.

- No asistir a los actos de culto celebrados en honor a San Eloy se multaba con una libra de cera, rebajándose a la mitad si, en vísperas, el hermano llegaba pasados los tres primeros salmos o, si en el día del patrón, es decir, el 25 de junio, se incorporaba a la misa después del Evangelio<sup>347</sup>.
- Abrir la tienda o llevar a cabo cualquier tipo de actividad profesional el día 25 de junio supondría una pena de 2 libras de cera<sup>348</sup>.
- Faltar a la ceremonia nupcial o misa nueva del hijo o pariente cercano de un cofrade, 12 maravedíes.
- No asistir al entierro de un hermano o rechazar llevarlo en brazos era multado con doce maravedíes, cantidad que era rebajada a la mitad si se acudía al acto tras haber sacado el cuerpo del difunto a hombros.
- No acatar el nombramiento de mayordomo o escribano suponía entregar un «florín de oro para la limosna de la nuestra hermandad».

En caso de haber recibido algún tipo de sanción, Fanelli dispuso de ocho días desde su notificación para saldar el pago o «entregar una prenda» al portero, pudiendo presentar en dicho periodo una alegación por estar disconforme. De entregar la prenda, la pena le sería rebajada a 1<sup>1/2</sup> libra de cera, siendo responsables el escribano y los mayordomos de hacer efectivo el resto del pago. Si, por el contrario, se hubiese negado a abonar dicha cantidad, esta aumentaría a 2 libras, y si la negativa perdurase, habría de ser castigado a pagar 1<sup>1/2</sup> arroba de cera, además de enfrentarse con las justicias de la ciudad, cuya intervención sería solicitada por la propia Cofradía de San Eloy una vez dado el tercer aviso al artista. Por último, tuvo la posibilidad vigente de eludir las obligaciones expuestas bajo pago previo de 2 reales de plata «en cada un año y que los

---

<sup>347</sup> La cofradía de San Eloy de Toledo reclamaba la presencia de la totalidad de hermanos durante los actos programados en honor a la figura de su santo patrón, razón por la cual estaban «obligados de venir a las dichas bisperas y missa y qualquiera dellos que asi no viniere pague una libra de cera de pena si viniere en las bisperas después de dichos los tres primeros salmos no paguen mas de media libra y si viniere a la missa después de dicho el evangelio así mismo incurran en pena de media libra de cera todo esto saluo si diere escusa legitima ase de pagar a los dichos frailes nuestros hermanos por su derechos de bisperas y procesion y missa y sermón y responso lo justo y que este dicho día de la esta se paguen las luminarias el precio de la qual es un Real que a de dar cada uno de los nuestros hermanos en reconocimiento para los gastos de la nuestra hermandad». Véase en RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (2015), pp. 179-180.

<sup>348</sup> Según la normativa, a fin de que «la fiesta de señor sant eligio sea bien guardada y solenizada según deue ser y es costumbre en otras partes que ningun platero no sea osado en su día de trabajar ni abrir tyenda so pena de dos libras de cera para la nuestra arca». Véase en PÉREZ, Margarita (2002), p. 45.

pague quando los hermanos pagan las luminarias», aunque quedaba obligado a asistir a las honras fúnebres de los hermanos y a la fiesta de San Eloy<sup>349</sup>.

## Beneficios

La cara más amable se materializaba en un conjunto de derechos destinados principalmente a promover la unión y el socorro mutuo entre sus miembros, y de cuyo disfrute también pudo beneficiarse el genovés en algunos casos; veamos a continuación en qué consistieron:

- **Voz y voto en los cabildos:** la ya comentada ausencia de su nombre en los registros revela su escasa implicación en la organización y gestión interna, siendo raras las veces en las que hubo de expresar su parecer.
- **Cortejos fúnebres:** en caso de fallecer algún miembro de su círculo familiar más cercano como esposa, hijos, padres o suegros, Fanelli pudo solicitar el acompañamiento de sus restos por el resto de cofrades, «dende (SIC) su casa del tal difunto con las candelas de cera encendidas, hasta la yglesia o monesterio donde se enterrase», haciéndose cargo también estos últimos de costear cinco misas de réquiem con candelas. Resulta probable el disfrute de tal derecho por su parte al menos en dos ocasiones, en el funeral de su hijo Andrea y en el de su primera esposa, Magdalena. Por otra parte, en una de las cláusulas correspondientes a su testamento de 1674 reclamó la presencia de los hermanos plateros, especificando que le acompañase «la cruz cura y clérigos de la parroquia de la capilla de San Pedro donde soy parroquiano [...] y doze niños de la dotrina con hachas encendidas y la cofradía del glorioso san Eloy de quien soy cofadre yndigno»<sup>350</sup>, si bien su fallecimiento en Madrid impidió el cumplimiento de tal voluntad.
- **Enfermedad o ruina:** pese a que su economía no fue muy boyante, no existe constancia de que recurriese a este tipo de ayudas, cuyo principal objetivo fue impedir la miseria entre los maestros plateros.

---

<sup>349</sup> PÉREZ, Margarita (2002), p. 45.

<sup>350</sup> AHPT. Protocolo nº 30099, fols. 413 r./420 v.

- **Matrimonio:** la normativa contemplaba la posibilidad de arropar a un hermano con la presencia del resto durante la celebración de su matrimonio o el de algún familiar cercano, circunstancia que pudo darse al menos en dos ocasiones. Primeramente, en 1668, cuando se casó en segundas nupcias con María de la Cuesta y, seguidamente, cuando su hijo Domingo lo hizo con Hipólita García o con su segunda esposa Catalina Prado, desconociéndose si hizo uso o no de tal derecho.

#### 7.4. La clientela. Madrid: un objetivo fallido

Durante su etapa española Virgilio Fanelli hizo frente a la demanda de encargos procedente de una clientela eminentemente religiosa, marcada por un protagonismo *quasi* absoluto del templo primado. No obstante, el afán por conseguir una visión más completa y precisa de esta cuestión obliga a retroceder unas décadas y focalizar la atención en su tierra natal, donde se tiene constancia de la hechura de dos piezas. La primera se trata de un tabernáculo de plata para el convento boloñés de San Francisco, fechado en el año 1631 y destruido por un devastador incendio un siglo y medio más tarde, concretamente en 1789<sup>351</sup>. A este se suma la lámpara de bronce con destinada al Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial, encargada por Giovanni Battista Serra en torno a 1646. Su aceptación le permitió formar parte de aquellos artistas al servicio de la red diplomática dependiente de la Corona Real hispana lo que suponía, sin duda, una posición privilegiada que auguraba un exitoso futuro.

Como se verá más adelante, la familia Serra perteneció a la alta nobleza genovesa de corte filoespañol, ostentando de manera reiterada altos cargos de poder en los órganos de gobierno durante el reinado de los Austrias. En sintonía con tal posición, disponían de un singular patrimonio en las ciudades de Génova, Madrid y Nápoles con palacios y casas señoriales que actuaban como grandes contenedores artísticos, destacando sin duda, la colección pictórica de Giovan Francesco Serra, marqués de Almendralejo y Strevi<sup>352</sup>. El hecho de haber sido elegido por un miembro de tan poderosa familia, el ya

---

<sup>351</sup> CONDORELLI, Adele. (1994), p. 578.

<sup>352</sup> La colección se integraba por piezas tan emblemáticas como *Ester y Asuero* (1552-1553) de Jacopo Tintoretto, *Santa Rosalía* (1625) de Anton van Dyck, o *Hipómenes y Atalanta* (1618-1619) de Guido Reni, todas ellas pertenecientes a las colecciones del Museo del Prado. VANNUGLI, Antonio. (1988), pp. 33-43.

citado Giovanni Battista Serra, situó a Virgilio Fanelli en una posición privilegiada, y más aún si consideramos el destino de la pieza que habría de ejecutar, el Real Panteón, así pues, ¿por qué no probar suerte en España? Ciertamente no existe ningún testimonio escrito donde estén recogidos de forma explícita sus deseos, pero es de esperar que, tomando como referente la estela de su padre en la Corte de Carlos I de Inglaterra, quisiera correr su misma suerte y la necesidad de armar la lámpara le brindaba una oportunidad única para conseguirlo. Pese a la crisis económica y la nefasta política militar que acarrecaba consigo una continua pérdida de la hegemonía territorial, en la Corte de Felipe IV perduró ese ímpetu promocional mediante empresas artísticas que hicieron de ella una de las más refinadas de Europa. Para Fanelli, entrar a su servicio no sólo suponía asegurarse un sustento económico, sino también alcanzar el máximo reconocimiento a su maestría, lo que a su vez se traduciría en el prelude de nuevos encargos demandados por los círculos más selectos, incluyéndose la clase nobiliaria y el alto clero residentes en el Madrid del XVII.

A estas opciones se sumaba la posible consecución del cargo de platero real<sup>353</sup>. Sabemos que bajo el gobierno de los Austrias hubo una plantilla fija integrada por cuatro plateros, dos de oro y dos de plata para el rey y la reina; sus funciones fueron desempeñadas, entre otros, por Giovanni Battista Ricci (nombrado por Felipe IV en 1664), Juan Bautista de Villarroel, Luis Faurez, Lambert Haller o Cristóbal de Alfaro<sup>354</sup>.

La consecución de alguna de las metas propuestas se tornó complicado para el genovés debido a la entrada en escena de dos condicionantes. Por un lado, la ausencia de contactos que le allanaran el camino y fomentaran su inclusión en la nómina de artistas vinculados al círculo cortesano; quizá la intervención del propio Serra hubiera sido suficiente para darle una oportunidad, bien mediante una carta dirigida a Felipe IV o presentándole formalmente ante los altos cargos, pero no existe constancia de que así fuera. A ello se ha de sumar el desconocimiento de su obra. En efecto, la lámpara se situaba en un espacio de acceso restringido que impedía su contemplación y por ende, la difusión de su maestría con el metal ante posibles clientes, quienes confiaban sus encargos a otros plateros. Tras el paso de los meses y la consiguiente paralización de su producción artística, la suerte le sonrió cuando el prelado Baltasar de Moscoso le propuso ante el canónigo obrero Pedro López de Inarra Isasi como posible candidato para la

---

<sup>353</sup> MARTÍN, Fernando A. (2001), p. 156.

<sup>354</sup> Véase en CRUZ, José Manuel. (2003), pp. 129-142.

ejecución del trono de la Virgen del Sagrario, obra por la que hubo de abandonar la capital y marcharse a Toledo, marcando un giro en su trayectoria profesional y, por ende, en el perfil de su futura clientela.

#### 7.4.1. Virgilio Fanelli ¿Un protegido de los prelados?

La estancia del genovés en la ciudad del Tajo coincide, *grosso modo*, con la ocupación de la cátedra primada por Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665)<sup>355</sup> y Pascual de Aragón (1626-1677)<sup>356</sup>, lo que les confiere un peso significativo en el presente trabajo. Ambos pertenecían a la alta nobleza cuyo peso en la España de los Austrias fue indiscutible, ocupando los más distinguidos cargos de gobierno tanto en el ámbito político como en el religioso. Asimismo, su esmerada formación teológica y humanística, junto a sus prolongadas estancias en los epicentros culturales de la Italia del Seiscientos, como fueron Roma y Nápoles, desembocó en la conformación de un gusto crítico y refinado respecto a las artes, traducido a su vez, en la promoción de obras claves en el Toledo barroco, siendo algunas de ellas ejecutadas por el propio Fanelli.

Así pues, cabe preguntarse ¿fue el genovés un protegido de tales prelados? En el transcurso de la Edad Moderna son numerosos los testimonios que prueban la existencia de un vínculo de confianza entre un alto cargo eclesiástico y un artista; por ejemplo, en el contrato de las andas de plata destinadas a la custodia del Santísimo Sacramento de la Catedral de Málaga, el obispo Francisco Pacheco de Córdoba delegó en el pintor César Arbassia la supervisión de su hechura, siendo su ejecutor el platero Gregorio Frías<sup>357</sup>. Ya en el siglo XVII es sobradamente conocido el caso del escultor granadino Pedro de Mena, quien es llamado en 1658 expresamente por el obispo de Málaga, Diego Martínez de Zarzosa, con el propósito de concluir la sillería del coro de la Catedral de la Encarnación<sup>358</sup>.

No parece que sucediera así en el caso que nos ocupa, conclusión alcanzada tras no hallar algún testimonio documental que constate una relación análoga entre los primados y el genovés a las comentadas en los ejemplos. No es ninguna novedad señalar

---

<sup>355</sup> Para un estudio de su trayectoria véanse, entre otros ejemplos: ANDRADE, Alonso de. (1668); 1668; JESÚS, Antonio de. A. (1680); FERNÁNDEZ, Ángel, (2002).

<sup>356</sup> BARRIOS, Feliciano. (1984), pp. 384-385; Para un estudio de su mecenazgo en el ámbito cultural y artístico véanse, entre otros, CARRIÓ, Diana. (2005); NICOLAU, Juan. (2014).

<sup>357</sup> BLÁZQUEZ, Eduardo; SÁNCHEZ, Juan Antonio. (2002), p. 122.

<sup>358</sup> Para un estudio más detallado del tema: GARCÍA, Francisco; NIETO, Eduardo. (2017);

que Baltasar de Moscoso y Sandoval fue el principal promotor del trono catedralicio, si bien se ha de matizar que la elección de Virgilio Fanelli para su hechura recayó principalmente en Pedro López de Inarra Isasi, de hecho, fue él quien lo señaló como el candidato más idóneo, cuestión sobre la volveremos. A ello se ha de añadir la falta de participación directa por parte de dichos preladados en el resto de encargos que satisfizo el genovés para la catedral, es decir, en ningún contrato, carta o memorial se recoge alguna referencia específica que pueda ser interpretada como gesto de protección o preferencia, pues la elección para la hechura de una pieza siempre recayó bajo la responsabilidad del cabildo y, más concretamente del citado canónigo. Por consiguiente, no sería acertado señalar a Baltasar de Moscoso y Sandoval o a Pascual de Aragón como clientes directos de Virgilio Fanelli y menos aún a este como su protegido. Ahora bien, esto no implica que su elegancia y calidad técnica no encajase con el gusto refinado de los preladados. No cabe duda que sintieron admiración por el trabajo del genovés y la mejor prueba es que ni los pleitos, ni los incumplimientos de contratos ni sus reiteradas demoras provocaron su despido.

#### 7.4.2. Al amparo de la Catedral Primada

Matizada esta cuestión, se focalizará el interés en el que fue el principal cliente de Virgilio Fanelli desde su llegada a España, la *Dives Toletana*. Huelga recordar el poder que ostentó durante la Edad Moderna en el plano político y religioso. Fue, sin duda, la de mayores riquezas, estimándose sus rentas en el 1630 alrededor a los 24000000 ducados anuales, es decir, una cifra que duplicaba los ingresos de la Catedral de Sevilla, la segunda en relevancia por aquellos momentos<sup>359</sup>. La disposición de jugosas y constantes vías de financiación sumadas a su vínculo con personalidades de elevado rango la permitieron ejercer un control absoluto, llegando incluso a impedir la edificación de una catedral en Madrid<sup>360</sup>. Como no podía ser de otra manera, la manifestación de este poder tuvo su reflejo en el arte. Así, el siglo XVII quedó inaugurado por dos empresas artísticas de gran envergadura cuyo objetivo fue la adecuación de nuevos espacios en sintonía con el espíritu postridentino, las capillas dedicadas a la Virgen del Sagrario y a las reliquias, esta

---

<sup>359</sup> DEA VAQUERO, Quintín. «Iglesia y Estado en la época barroca». En (Tomás y Valiente, Francisco, coord.) *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid: Espasa Calpe, 1982, p. 572.

<sup>360</sup> CASTELLANOS, José Manuel. (1989), p. 87. SUÁREZ, Diego. (1991), p. 196.

última conocida popularmente como «El Ochavo». Su edificación y decoración reunieron a un selecto elenco de artistas procedentes, en su mayoría, del círculo cortesano. Ejemplo de ello son Juan Bautista Monegro, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, en las primeras décadas del siglo; y Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Pedro de la Torre o Bartolomé Zumbigo a partir de la segunda mitad.

Esta secuencia se repite en el caso de Virgilio Fanelli; al igual que algunos de los artistas citados, el genovés estuvo primeramente vinculado al círculo cortesano con la hechura de la lámpara escurialense y posteriormente fue reclamado para entrar al servicio de la Catedral, portando consigo un rasgo de distinción y marcando un punto de inflexión en el arte de la platería toledana a nivel local. Sin duda, la Primada se convirtió en su principal cliente y es que, al margen de confiarle la hechura en plata de varios proyectos artísticos, también le nombró platero oficial del templo cuya aceptación supuso el afianzamiento definitivo del vínculo entre ambas partes.

#### **7.4.3. Platero oficial de la *Dives Toletana* (1670-1678)**

Con este nuevo reto profesional, el *modus operandi* de Virgilio Fanelli se asemejó a la de otros grandes maestros de la Edad Moderna, quienes, más allá de una fuente fija de ingresos, perseguían alcanzar el prestigio que suponía entrar en la nómina fija de artistas al servicio de la catedral, por ser una de las entidades con mayor peso político, económico y cultural en las ciudades hispanas en aquella época. De idéntico modo al de Francisco de Alfaro en la hispalense, Manuel García Crespo en la salmantina o Damián de Castro García en la cordobesa, Virgilio Fanelli se ocupó de la reparación, limpieza y mejora del conjunto de piezas que integraban el valioso tesoro primado, un ámbito de su trayectoria que, hasta el momento, se tornaba desconocido<sup>361</sup>.

---

<sup>361</sup> Al contrario que otros maestros contemporáneos, Virgilio Fanelli sólo ocupó este cargo y no otros con lo que fácilmente podría haber incrementado su caudal a la vez que consolidar su nombre y prestigio; por ejemplo, Vicente de Salinas ocupó el cargo de fiel contraste marcador. Otro caso de interés sería el de Antonio Pérez de Montalto, quien el 15 de abril de 1654 fue nombrado marcador de Toledo por el ayuntamiento, en sustitución de Francisco de Torres y, tan sólo quince días más tarde, concretamente el 6 de mayo, fue confirmado como visitador y marcador por Bernardo de Pedrera y Negrete, ensayador mayor del Reino. Tampoco existe constancia de su intervención en otras actividades vinculadas al ámbito artístico con la que pudiese ganarse un honorario extra, como por ejemplo la tasación de obras ya concluidas. Véanse RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1915), p. 334. REVENGA, Paula (1992), p. 729.

## El cargo de platero oficial: su aceptación

Según los testimonios coetáneos procedentes de otras catedrales existieron varias vías para lograr la consecución de este cargo<sup>362</sup>. La primera y menos frecuente fue la convocatoria de un concurso público en el que cada uno de los oponentes habría de medir su pericia con el metal ante un tribunal designado por el propio cabildo, que por lo general desembocaba en largos y tediosos trámites<sup>363</sup>. Una segunda vía fue la entrega de una memorial o carta de presentación redactada por el platero oficial anterior; este, obligado a dejar su cargo por fuerza mayor, problemas de salud o vejez, recomendaría ante el canónigo obrero o deán al maestro que, bajo su criterio, cumplía con los requisitos idóneos para sustituirle y continuar con su labor. Jesús Miguel Palomero expone el caso de Manuel Guerrero quien, tras ejercer de platero oficial en la Catedral de Sevilla, el 20 de diciembre de 1747 instó al cabildo a mediante un escrito a otorgar el puesto a su yerno, Juan Bautista de Zuloaga<sup>364</sup>. Una tercera opción fue la presentación de la candidatura por iniciativa propia en aras de probar suerte y conseguir una mayor estabilidad. Por último existió la posibilidad de que el deán o el canónigo obrero de turno reclamase la presencia de un platero determinado, al que se le ofrecía el puesto de manera directa<sup>365</sup>.

Por la documentación manejada quedan descartadas las dos primeras opciones. No existe constancia de ningún concurso, y menos aún de que Francisco de Salinas propusiera a Virgilio Fanelli para sustituirle en su cargo, pues de haberse dado dicha recomendación, este primero hubiera elegido como candidato a su hijo y también

---

<sup>362</sup> La ausencia de trabajos que aborden la figura del platero catedralicio en Toledo obliga a tomar otros estudios como referencia, eligiendo para ello el que aborda el caso de la catedral de Sevilla, con la que guardaría grandes semejanzas en cuanto a la administración, rentas, nivel económico y calidad de los encargos. PALOMERO, Jesús Miguel. (1985), pp. 577 y 578.

<sup>363</sup> Si la decisión del cabildo fuese la convocatoria de un concurso público, primeramente, se haría pública la plaza vacante por el fallecimiento o despido del anterior maestro platero, siendo requisito necesario para todos aquellos que presentaran su candidatura la demostración de su calidad y honradez profesional, a fin de cumplir con las expectativas exigidas por el cabildo, entidad bajo la cual entraría a depender en caso de ser elegido. Estas primeras gestiones, realizadas por el Mayordomo bajo previa autorización del cabildo, venían seguidas del segundo paso, el conocimiento del nombre de los aspirantes, así como de sus méritos por parte de dicha entidad, quien debería votar de manera secreta, siendo responsabilidad del deán o del capellán mayor tomar la última decisión en caso empate. PALOMERO, Jesús Miguel. (1985), pp. 577 y 578.

<sup>364</sup> PALOMERO, Jesús Miguel. (1985), pp. 577 y 578.

<sup>365</sup> Se trató de un sencillo procedimiento por el que el platero era nombrado maestro catedralicio tras haber conseguido la aprobación de los capitulares, evitando así los tediosos trámites que suponía el concurso. PALOMERO, Jesús Miguel. (1985), p 578.

maestro platero, Vicente de Salinas, y no al genovés, quien por otro lado no requería de ningún apoyo ante la fábrica catedralicia para demostrar su valía. Además, el puesto quedó vacante «por fallecimiento» y no por jubilación, como se especifica en la escritura<sup>366</sup>. Tampoco parece tratarse de una conducta ambiciosa por parte de Fanelli; para finales del año 1670 gozaba de una posición más que consolidada en los círculos de la ciudad y no requería de la consecución de dicho cargo para aumentar la cartera de clientes<sup>367</sup>. Entonces ¿cómo fue su elección? Todo apunta al canónigo Pedro López de Inarra Isasi quien, sabedor de su excelente dominio con la plata, lo considerase el candidato idóneo para mantener al tesoro con el mayor esplendor. Por su parte, el genovés no desaprovechó la oportunidad y tras la muerte de su antecesor, concretamente el 10 de noviembre de 1670, confirmó su aceptación<sup>368</sup>.

### Salario y funciones

Desde su nombramiento hasta noviembre de 1678, Fanelli recibió, «al igual que su antecesor en el cargo», 5000 maravedís al año que fueron entregados en tres partidas fijadas en los meses de abril, agosto y diciembre<sup>369</sup>. Así, se confirma que el cargo de platero oficial no era simplemente nominativo, como ocurría en las catedrales de Almería<sup>370</sup> o Salamanca<sup>371</sup>, sino que aquél que lo desempeñaba percibía una suerte de

---

<sup>366</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1669/Gastos 1675, fol. 76.

<sup>367</sup> Es por todos conocidos que ser maestro nombrado platero catedralicio suponía un gran reconocimiento que obtenía respuesta inmediatamente en el prestigio, tan ambicionado por los artistas del momento. La consecución del puesto proporcionaba además una tranquilidad motivada por un salario fijo que garantizaba la entrada de caudal en las rentas; a pesar de su modestia, este se veía incrementado por el encargo de obras extraordinarias, pagadas al margen, o de encargos procedentes de clientes con alto poder adquisitivo, nobleza o congregaciones religiosas, que pudiesen costearse la hechura de una pieza por aquel que se suponía sino el mejor, uno de los mejores plateros de la ciudad. Para un conocimiento más exhaustivo de la figura del platero catedralicio véanse entre otros trabajos: PALOMER, Jesús Miguel. (1985), pp. 577 y 578; SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael. (1999), pp. 159-183; PÉREZ, Manuel. (2012), pp. 489- 524; PÉREZ, Manuel. (2014), pp. 427-476.

<sup>368</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1669/Gastos 1670, fol. 76.

<sup>369</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1671/Gastos 1672, fol. 75.

<sup>370</sup> De acuerdo con la documentación manejada, los plateros de la catedral de Almería no tenían asignado un sueldo, recibían los honorarios por pieza labrada. No obstante, el cabildo se valía de estrategias para retenerlos e impedir su marcha a otras ciudades con mayores oportunidades laborales, siendo ejemplo el adjuntar el título de platero con el de pertiguero, pagándosele un sueldo fijo por este último. Véase TORRES, María del Rosario; NICOLÁS, María del Mar. (2003), p. 596.

<sup>371</sup> PÉREZ, Manuel. (2012), pp. 489-524.

nómina destinada a materializar la relación profesional con la fábrica catedralicia<sup>372</sup>; por su parte el pintor recibía 7000 maravedíes y el maestro mayor de obras 112000 maravedíes, quedando patente la relevancia de este último<sup>373</sup>. A pesar de la seguridad proporcionada por tal cargo, lo cierto es que el salario se tornaba demasiado escaso y no lograba, ni de lejos, cubrir las necesidades económicas; esta circunstancia se solventaba con la percepción de una «cantidad variable» derivada de aquellas labores destinadas a la limpieza y reparación, cuyo conocimiento hoy es posible gracias a su minucioso registro en los libros *Frutos y Gastos*<sup>374</sup>.

Así pues, durante su primer año Fanelli recibió cuatro pagos, uno en el mes de febrero de 62560 maravedíes por «los aderezos de quatro blandones y otras cossas [...]»<sup>375</sup>; un segundo pago de igual cantidad efectuado el 15 de abril a causa de «los aderezos y limpiados de toda la platta del Sagrario y lanparas y otras cossas para la Semana Santa»<sup>376</sup>; un tercer pago el 26 de agosto de 60992 maravedíes por el aderezo de «dos blandones de pie redondo y el limpiado de platta de todo el trono de Nuestra Señora del Sagrario y otros aderezos»<sup>377</sup>; y un último y cuarto pago el 9 de octubre de 68000 maravedíes por aderezar los blandones y otras piezas del Sagrario<sup>378</sup>. La suma de los cuatro pagos junto a los 5000 maravedíes anuales alcanzó 267992 maravedíes, que en reales serían 19705 reales y 4 maravedíes. En los años sucesivos las cifras ascendieron y cobró la cantidad de 25395 reales y 2 maravedíes en 1672, y 52700 reales y 5 maravedíes en 1673, si bien en 1674 tan sólo se le libraron 14078 reales y 4853 reales en su último año de su etapa toledana. La cuantía recibida aún continúa siendo irrisoria por lo que el genovés, al igual que hicieron muchos otros, recurrió a otras vías de financiación procedentes de encargos con mayor enjundia, demandados en su mayoría por la propia catedral, como fueron la escultura de San Fernando o el relicario de San Ildefonso<sup>379</sup>.

---

<sup>372</sup> El pago al platero de un sueldo fijo al margen de los pagos efectuados por las tareas desempeñadas no fue común durante el siglo que nos ocupa, siendo uno de los escasos ejemplos la catedral de Ávila, cuyo platero oficial recibió una cantidad que osciló entre los 4000 y 6000 maravedíes anuales durante el XVII. Véase: PÉREZ, Manuel. (2014), pp. 451. SÁNCHEZ, David. (2020).

<sup>373</sup> PRADOS, José Manuel; CRUZ, José Manuel. (1984), pp. 291-311.

<sup>374</sup> En *Anexos*, véanse las tablas nº 3-7, donde aparece una relación de los libramientos efectuados a Virgilio Fanelli por las tareas desempeñadas durante su cargo como platero oficial del templo.

<sup>375</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 96 r.

<sup>376</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 97 r.

<sup>377</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 98 v.

<sup>378</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 100 r.

<sup>379</sup> Aunque no existe una división exhaustiva de los pagos en los registros conservados, a fin de no crear confusión hemos decidido eliminar aquellos originados por las grandes piezas que realizó durante este

En cuanto a las funciones que le fueron asignadas no se hallaban recogidas en el reglamento interno de la fábrica catedralicia, al contrario de lo que sucedía en otros casos. En 1646, bajo el título de *Órdenes*, se elaboró un compendio para definir con suma precisión aquellas concernientes a ciertos cargos<sup>380</sup> como el de maestro mayor<sup>381</sup>, de vidriero<sup>382</sup> o de cerero<sup>383</sup>, aunque no se incluye el de platero, que es considerado junto con el librero, pintor, bordador y cordonero como oficiales con el cometido de «hacer las obras que se les encarguen con toda perfección y bondad aprovecha a la Obra y Fábrica en todo aquello que pudieren y advirtiendo de cómo se harán las obras con más aprovechamiento y utilidad y a menos costa de la Obra»<sup>384</sup>.

Esta falta de precisión viene suplida por abundantes registros en los libros de *Frutos y Gastos*, agrupados en su mayoría bajo el epígrafe *Memoria de los aderezos que se hacen en plata en el Sagrario*, cuyo análisis permite recrear con sumo detalle la actividad de Fanelli en calidad de platero oficial. Entre sus páginas prima el registro de aquellas tareas de limpieza y reparación del ajuar litúrgico, destinadas a evitar daños por su constante uso<sup>385</sup>. También se deja constancia de las salidas de piezas al obrador, su peso y su correspondiente vuelta al templo, además de señalar el motivo de la intervención, concretando si estas serían aderezadas, blanqueadas o fundidas<sup>386</sup>. Como dato curioso decir que el genovés inauguró su cargo el 11 de diciembre de 1670 llevándose un blandón de pie redondo para su aderezo, cuyo peso alcanzaba los 20 marcos y 3 onzas<sup>387</sup>. A estas «tareas menores» se sumaba el encargo de otras nuevas piezas, surgido por la necesidad de adecuar el ajuar litúrgico a las exigencias de culto, así como de renovar su aspecto en sintonía con el gusto artístico del momento; en su mayoría eran blandones, cetros y

---

periodo para la Catedral Primada, es decir, las citadas líneas atrás, cuyo estudio se abordará con mayor detenimiento en capítulos siguientes.

<sup>380</sup> La descripción de los cargos recogida en un documento bajo el título *Órdenes que han de guardar los Ministros y Oficiales de la Obra y Fábrica de la Santa Iglesia*, conservado por en el Archivo Capitular de Toledo; el contenido de tal documento fue estudiado por Laura Santolaya en 1979. Véase SANTOLAYA, Laura. (1979).

Véase ACT. Obra y Fábrica, *Órdenes*, 1646, fol. 5.

<sup>382</sup> ACT. Obra y Fábrica, *Órdenes*, 1646, fol. 6 v.

<sup>383</sup> ACT. Obra y Fábrica, *Órdenes*, 1646, fol. 6 v.

<sup>384</sup>ACT. Obra y Fábrica, *Órdenes*, 1646, fol. 9.

<sup>385</sup> Huelga recordar que los centros catedralicios donaban con bastante frecuencia determinadas piezas de su ajuar a instituciones religiosas o civiles cuyas posibilidades económicas no les permitían hacerse con su compra y las reclamaban para celebrar de determinados cultos con el ornato y lucimiento requerido.

<sup>386</sup> En *Anexos*, véanse las tablas nº 1 y 2, donde se expone una relación de las piezas efectuadas durante el desempeño de su cargo como platero oficial del templo.

<sup>387</sup> ACT. Obra y Fábrica, *Frutos de 1669/Gastos 1670*, fol. 198.

aguamaniles, es decir, de menor envergadura. Pese a incluir en las tablas del anexo una exhaustiva relación de todas ellas, mencionaremos como ejemplo la hechura en 1671 de dos nuevos cetros cuyo peso alcanzó 24 marcos y 10 onzas<sup>388</sup>; o el 25 de febrero de 1673 de ocho horquillas de plata destinadas a las andas donde serían trasladadas la reliquias en la inauguración del Ochavo.

Por último, cabe destacar cómo Fanelli se vio exento de realizar otras tareas complementarias destinadas a incrementar su salario, como la compra y gestión de nuevas piezas o la supervisión de encargos efectuados a otros plateros ajenos al templo<sup>389</sup>. Tal es el caso de Hernando Ballesteros el Viejo, platero de la Catedral de Sevilla, que en 1560 se trasladó a Cuenca con el propósito de examinar su custodia catedralicia, que estaba en venta, y «entregar un dibuxo della y una relación de todo y ansimismo del preçio» al Cabildo sevillano a fin de dictaminar si se efectuaba o no su compra. El hecho de que el genovés no recibiera tales cometidos vino determinado, probablemente, por el refinamiento alcanzado en los resultados presentados. Su continua aprobación y halago en la sede primada hizo innecesario recurrir a otros maestros o talleres para hacer frente a la hechura de nuevas piezas.

### **La entrada en escena de Vicente de Salinas**

Durante los años que desempeñó tal cargo, Fanelli hizo frente a las tareas descritas sin contar con la ayuda de otros maestros foráneos, de ahí que su nombre aparezca en solitario hasta 1675, año en que su traslado a la capital obligó a la fábrica catedralicia a contratar los servicios de un nuevo maestro. La imposibilidad de trasladar continuamente las piezas a Madrid condujo a delegar las «tareas menores» en Vicente de Salinas, cuya presencia en los registros se hace patente por primera vez el 13 de julio de 1675, fecha en que se le pagaron 104 reales por la limpieza de «la custodia y limpiados anteriores de los yncensarios y unas palabras de consagración y de pesar unas joyas y relicarios y unas cadenas de platta y oro en el Sagrario»<sup>390</sup>. El genovés, por su parte, seguía satisfaciendo las demandas de mayor envergadura desde su taller madrileño<sup>391</sup> y así lo confirma el pago

---

<sup>388</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 198

<sup>389</sup> Véase en PALOMERO, Jesús Miguel. (1985) pp. 577 y 578.

<sup>390</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos de 1674/Gastos 1675, fol. 100 r.

<sup>391</sup> Ostentar el cargo de platero oficial de la catedral de Toledo y residir en Madrid debía tonarse una situación poco práctica, tanto para Fanelli como para el cabildo, aunque al parecer no inusual, pues se

en 1677 de 2000 reales debido al cofre de plata destinado a albergar los restos de San Eugenio y Santa Leocadia, ya citado líneas atrás<sup>392</sup>. Esta nueva realidad, prolongada por más de tres años, podría haber derivado en el nombramiento de Vicente de Salinas como «platero coadjutor»<sup>393</sup>, al ser en quien verdaderamente recaían las labores propias al cargo. Ciertamente es que en algunos registros, su nombre va seguido de «platero de esta Santa Iglesia» sin que esto pueda interpretarse como prueba de haber recibido tal nombramiento. No sería hasta el 14 de noviembre de 1678 cuando tomase el relevo y fuese nombrado por el arzobispo Luis Fernández Portocarrero platero oficial de la *Dives Toletana*, «por la muerte de Virgilio Fanelli su último poseedor con el mismo salario»<sup>394</sup>.

---

asemeja bastante a la del caso de Francisco Rizi, quien desde 1653 hasta su fallecimiento en 1685 ostentó el cargo de pintor oficial realizando numerosos trabajos como las pinturas del camarín de la capilla de la Virgen del Sagrario, el Monumento del Jueves Santo o el ciclo pictórico destinado a decorar la fachada principal del templo con motivo de la canonización de Fernando III, si bien, en raras ocasiones se instaló en la ciudad. Véase en ANGULO, Diego. (1974), pp. 361-382. SÁNCHEZ, David; ILLESCAS, Laura. (2019), pp. 1137-1141.

<sup>392</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 97.

<sup>393</sup> PÉREZ, Manuel. (2012), pp. 489-524.

<sup>394</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1677/Gastos 1678, fol. 74.

## 8. REDESCUBRIENDO AL ARTISTA

Virgilio Fanelli (Beseleel, ò Praxíteles Florentin, tan Grande en la Arquitectura, Platería, i entalladura, que no ha conocido nuestra edad, quien le exceda, i el que mas admira es, quien mas se le parece)<sup>395</sup>.

Con estas opulentas palabras se refería fray Antonio de Jesús María a Virgilio Fanelli, presentándolo al lector como un artista completo, con plenos conocimientos de las disciplinas relativas a la arquitectura, escultura y platería, y, por ende, con el dominio intrínseco del *disegno*, requeridas por todas para su buen hacer. Ahora bien ¿fue realmente este su perfil? La respuesta nos obliga a retroceder hasta inicios del Seiscientos y analizar el panorama artístico vigente en los reinos hispanos, en concreto, el intrusismo laboral y el perfil de aquellos artistas que lo practicaban, centrando la atención en una figura que marcó un antes y un después en lo que a esta cuestión concierne, Giovanni Battista Creszenzi (1577-1635). Su llegada a la Corte de Felipe III en 1619 trajo consigo la inauguración de un acalorado debate<sup>396</sup>; en efecto, él concibió la arquitectura desde una perspectiva teórico-especulativa donde el trabajo a pie de obra quedaba relegado por el *disegno* de trazas, el análisis de autores clásicos y el dominio de las matemáticas, geometría y perspectiva. Encarnó, por tanto, la figura del arquitecto de acuerdo con los preceptos promulgados por Vitrubio que, siglos más tarde, fueron tomados y divulgados por Alberti: «Las disciplinas que tienen que ver con el arquitecto, o más bien, las que le resultan absolutamente imprescindibles, son las siguientes: la pintura y las matemáticas. Si no es entendido en las demás, no paso apuro»<sup>397</sup>.

¿Participó Virgilio Fanelli en la importación de este modelo en la España de los Austrias? Gracias a las numerosas publicaciones que nos preceden, especialmente aquellas de la mano de Beatriz Blasco, sabemos que la estela de Creszenzi fue proseguida por ilustres personalidades cuya calidad no sólo les hizo contar con el apoyo del monarca,

---

<sup>395</sup> JESÚS MARÍA, fray Antonio. párrafo 1662, por defecto 1762.

<sup>396</sup> Ya en el Renacimiento se conocen numerosos casos de ese «intrusismo» al que venimos aludiendo en el campo artístico, siendo el de Miguel Ángel el más conocido. En la geografía española también se dieron varios ejemplos con la práctica de la disciplina arquitectónica por el escultor Diego de Siloé y el pintor Pedro Machuca. Para ahondar en el estudio sobre el debate entre los llamados arquitectos especulativos y técnicos véanse, entre otros, los siguientes trabajos: BLASCO, Beatriz. (1991), pp. 159-194. BLASCO, Beatriz. (2013).

<sup>397</sup> ALBERTI, Leon. (1485/2007), p. 403.

sino también la consecución de cargos como el maestro y trazador mayor de Obras Reales, siendo ejemplo de ello Alonso Carbonel (1583-1660), ¿Diego Velázquez (1599-1660)?, Alonso Cano (1601-1667), Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) Francisco de Herrera *el Mozo* (1627-1685), o ya a finales del siglo José Jiménez Donoso (1632-1690) y Teodoro Ardemans (1661-1726). Francisco Pacheco abordó en su célebre obra una interesante reflexión sobre esta nueva tendencia en que la arquitectura era también practicada por pintores y escultores:

[...] es tan forzosa a nuestra arte [que] viene bien rematar con ella las partes del Dibujo. Muchos valientes pintores la han estudiado de propósito, y si dijese que han sido los mejores arquitectos, no me parece erraría [...]. Porque el que es aventajado dibujador (cosa cierta) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas de que usan los pintores y escultores [...] <sup>398</sup>.

En oposición a este prototipo de «artista total» exportado desde Italia surgió una férrea respuesta por aquellos maestros para quienes la arquitectura se basaba en su carácter empírico, es decir, en el aprendizaje a pie de obra y el consiguiente manejo de los cortes y troceado de la piedra, además de su pulimento y acabado. De acuerdo con este perfil, el sujeto también estaba obligado a participar activamente en la totalidad de fases durante el proceso constructivo, desde las tareas de cimentación hasta su remate, además de aportar soluciones técnicas. En el ámbito cortesano Juan Gómez de Mora fue, sin duda, su máximo exponente, seguido de José de Villarreal o Gaspar de la Peña; esta sección halló un fiel aliado en el campo literario con fray Lorenzo de San Nicolás y su *Arte y uso de la arquitectura*, obra donde el autor previene a los futuros clientes sobre este intrusismo laboral que permitía la adjudicación de proyectos a personas incompetentes para tales cometidos <sup>399</sup>.

---

<sup>398</sup> BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. (1990), p. 394.

<sup>399</sup> Gana a un Príncipe la voluntad muy ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador, y todos estos entienden la Arquitectura en quanto a su ornato exterior, y así adornan un retablo, una fachada o la traza de esto con muy buena traza y disposición. Y no negaré que aventajan en el sacar un papel a los canteros y albañiles y carpinteros... Pagados de esta cortedad los Príncipes a estos arquitectos dan las plazas, siendo causa que los palacios, los reynos y los aprendizes que crían reciban notable daño». SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de. (1639), p. 164.

El debate se mantuvo candente hacia la mitad del siglo, momento en que se hallaban activos un grupo de artistas cortesanos cuyo perfil entroncaba con la primera postura, estos eran Pedro de la Torre, Francisco Rizi y Francisco Bautista. Nuestro interés en ellos radica en el hecho de coincidir con Virgilio Fanelli a lo largo de su etapa española, incluso tuvieron la oportunidad de abordar proyectos en común al servicio de la Primada, como veremos. Tales circunstancias han desembocado en asociar al genovés con dichos maestros y por tanto, adjudicarle un perfil profesional similar, en otras palabras, se le presenta como un maestro platero con las características propias a los arquitectos especulativos. Ahora bien, ¿se está en lo cierto?

Continuemos nuestro recorrido por el análisis de aquellos indicios que ayuden solventar tal respuesta con mayor precisión. Así, resulta interesante el fragmento inicial donde fray Antonio Jesús María destaca la grandeza del genovés «en la Arquitectura, Platería, i entalladura, que no ha conocido nuestra edad, quien le exceda». Similares alabanzas recibió décadas más tarde por parte de Marcello Oretti, quien dice «il Fanelli era molto ricercato da tutti perché era assai valente disegnatore di figura, e di architettura con pregiabile è distinta maestría»<sup>400</sup>, es decir, insiste en su capacidad para concebir modelos arquitectónicos y materializarlos. Este vínculo del genovés con la arquitectura queda patente una vez en las escrituras de conciertos, pleitos y demás documentación conservada en los archivos toledanos; en efecto, el genovés se presenta a sí mismo como lo hizo en su momento Juan de Arfe, es decir, denominándose «arquitecto, escultor y platero», e incluso, en ciertas ocasiones, tan sólo aparece como arquitecto lo que revela un conocimiento y práctica de dicha disciplina, en sintonía por tanto, con ese perfil marcado por los citados Francisco Bautista, Pedro de la Torre y Francisco Rizi.

De estar en lo cierto, Virgilio Fanelli entraría también a formar parte de los llamados «plateros arquitectos», protagonistas de un interesante artículo de Jesús Rivas Carmona<sup>401</sup>. Como revela el propio término, se trata de maestros plateros que muestran una eminente preocupación por la disciplina arquitectónica y, por consiguiente, esta se halla presente en los diseños materializados en metal, en palabras del citado profesor «el platero se presenta como un entendido de arquitectura, puesto al día y al tanto de las tendencias más progresistas»<sup>402</sup>. En España se cuenta con varios ejemplos de los siglos

---

<sup>400</sup> ORETTI, Marcelo. (1780), fol. 174 v.

<sup>401</sup> RIVAS, Jesús. (2001), p. 215.

<sup>402</sup> RIVAS, Jesús. (2001), p. 216.

XVI, XVII y XVIII, siendo, quizá, el más paradigmático aquel encarnado por la archiconocida saga de los Arfe y sus custodias procesionales de Toledo, Ávila, Córdoba o Sevilla, entre otras, sin olvidar el célebre tratado, *De Varia Commensuracion*, donde el pequeño, Juan, defiende la nobleza de la platería y concibe a su padre, Antonio, como maestro de microarquitecturas en plata<sup>403</sup>. Contemporáneo a este último fue Francisco Merino, autor de la imponente cruz patriarcal perteneciente al tesoro de la Catedral de Sevilla. Ya en la primera mitad del siglo posterior destacan en el centro peninsular las figuras de Juan de San Martín y Alonso Sánchez, artífices de una secuencia de custodias donde el componente arquitectónico adquiere un papel protagonista<sup>404</sup>, quedando reservada la conclusión de este breve excursus a un maestro contemporáneo de Virgilio Fanelli, el veces citado Antonio Pérez de Montalto y su soberbia custodia procesional de la Catedral de Murcia<sup>405</sup>.

Llegados a este punto cabe formular la siguiente pregunta ¿es posible acusar a Virgilio Fanelli de intrusismo y englobarlo, por tanto, bajo el término de «platero arquitecto»? Según los datos manejados consideramos demasiado atrevido dar una respuesta afirmativa, veamos porqué. En primer lugar, Marcelo Oretti no abordó un análisis crítico de su producción pues, recordemos, hizo uso de las fuentes orales y mezcló ciertos datos referentes a la trayectoria de su padre, Francesco Fanelli. Asimismo, le adjudicó un conocimiento de la disciplina arquitectónica con base a la hechura del baldaquino para la iglesia boloñesa de San Francisco, si bien Oretti desconoce si fue el autor del modelo o solo su mero ejecutor, lo que sería de especial interés saberlo para la cuestión que nos atañe. A ello se suma la necesidad de matizar el auténtico significado del término «arquitecto» en la España del Seiscientos. En su *Tesoro*, Sebastián de Covarrubias lo definió como aquel maestro de obras que:

da las trazas en los edificios, y haze las plantas, formandolo primero en su entendimiento.  
[...] Los instrumentos del Architecto, son compás, regla, saltaregla, tirador, pluma, papel, esquadra, nivel y perpediculo. Su oncio estudiar, traçar, dibuxar plantar, delinear, ha de

---

<sup>403</sup> «Aunque la Arquitectura estaba en los Edificios y Templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arphe, mi padre, la comenzó a usar en la custodia de Santiago de Galicia, y en la de Medina de Rioseco, y en las andas de León, aunque con columnas balaustales y monstruosas por preceptos voluntarios». Véase en ARFE, Juan de. (1585), libro IV, fol. 3. Para un estudio sobre esta temática véase HEREDIA, María del Carmen. (2005), pp. 193-211.

<sup>404</sup> HERNMARCK, Carl. (1987), p. 200.

<sup>405</sup> PÉREZ, Manuel. 2002, pp. 343-362; PÉREZ, Manuel. (2003), 503-514.

ser prásico, alentado, bizarro, cuerdo, prudente, noble, animoso, y caprichoso<sup>406</sup>.

Esta definición, de manifiesta concepción vitruviana, no se ajusta a su uso real en los documentos notariales de aquel momento. Como ya apuntó Diego Suárez Quevedo, «arquitecto», y especialmente «architeto» alude al ensamblador o entallador cuyo cometido era la traza y el montaje de retablos, mientras, el perfil descrito por Sebastián de Covarrubias, es decir, al que hoy entendemos como arquitecto propiamente dicho, se le denominaba en el XVII «maestro de obras», especificándose si hacía o daba el diseño para un determinado proyecto. Por consiguiente, el uso de este término asociado al genovés no implica, ni mucho menos, un conocimiento y práctica de la arquitectura.

Por último y quizá de mayor peso, es la carencia de trazas procedentes de su mano, una cuestión vital para determinar si tuvo o no tal perfil. Como se podrá comprobar en el análisis de su producción artística, reservado para la segunda parte del presente trabajo, Fanelli hizo frente a la hechura de piezas con una fuerte presencia de la disciplina arquitectónica si bien, su diseño recayó bajo la responsabilidad de otros maestros, mientras él fue tan sólo su ejecutor. Por ejemplo, el correspondiente a la lámpara escurialense fue concebido probablemente por Crescenzi<sup>407</sup>; el del trono de la Virgen del Sagrario se lo debemos a Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Tan sólo fue suyo el diseño de la peana de la Virgen de la Esperanza y este no deja de ser una copia simplificada del correspondiente al trono catedralicio. Tales circunstancias hacen que hoy seamos reacios a englobarle bajo este grupo de «plateros arquitectos» pues no existe ningún testimonio para probar el cumplimiento por su parte de dos requisitos básicos, la capacidad inventiva y el ingenio de concebir en el papel nuevos modelos arquitectónicos.

¿Por qué entonces se denominó a sí mismo «arquitecto, escultor y platero»? Primeramente, se ha de tener en cuenta la falta de correspondencia entre tales términos y el significado vigente en la actualidad, es decir, el hecho de que los documentos se refieran al genovés como «arquitecto» no implicaba necesariamente un dominio de dicha disciplina por su parte, como ya apuntamos. Por otro lado, Fanelli era plenamente consciente del reconocimiento y prestigio implícito que acarreaba su uso. Recordemos que, en la España de aquel momento, el debate sobre la liberalidad de las artes se hallaba

---

<sup>406</sup> COVARRUBIAS, Sebastián. (1611), fol. 58 v.

<sup>407</sup> Sobre la autoría del dibujo enviado desde la Corte hispana a Génova se tratará en el capítulo dedicado al estudio de la lámpara del Real Panteón.

en plena efervescencia; mientras la arquitectura había obtenido la victoria al despojarse de su condición mecánica, no sucedía lo mismo con el resto de disciplinas, circunstancia por la que importantes personalidades activas en las últimas décadas del XVI y de la primera mitad del siglo posterior como Francisco de Holanda, Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco<sup>408</sup> o Jusepe Martínez<sup>409</sup> elaboraron sólidos alegatos para su consecución. En el ámbito de la platería destacó, sin duda, Juan de Arfe y su ya citada obra, *De Varia Commensuracion*, entendida como una reivindicación absoluta en la homologación de dicho oficio con las denominadas «artes mayores», es decir, la arquitectura, la escultura y la pintura, exponiendo «cuán símiles son sus actividades y objetivos, y subrayando la esencia teórica y liberal de todas ellas»<sup>410</sup>.

A punto de cumplirse un siglo desde su publicación, la realidad de los maestros residentes en los reinos hispanos de la Península no había sufrido cambios notables, existiendo un abismo entre los honores recibidos por estos y los arquitectos. Es por ello que Virgilio Fanelli, acostumbrado al adelantado panorama artístico de la Italia del Seiscientos, no quiso equipararse con el resto de colegas de oficio y aprovechó su procedencia extranjera para conseguir un grado de distinción. En las escrituras firmadas, especialmente en aquéllas concernientes a la primera década, emplea en numerosas ocasiones el término de «arquitecto» con el propósito de exponer y divulgar la posesión de un conjunto de conocimientos y destrezas afines al concepto de artista total concebido en su tierra natal y, por tanto, perteneciente a un escalafón superior.

Otro factor que entró en juego es la citada presencia de la disciplina arquitectónica en su producción, motivo por el cual no ha de resultar incongruente que él se considerase verdaderamente un «arquitecto», pues quedaba bajo su responsabilidad materializar tales estructuras en plata o bronce, en otras palabras, hacía tangible un proyecto artístico, labor que no deja de ser idéntica a la realizada por aquellos ensambladores con la madera o el mármol, y a los que, recordemos, también eran englobados bajo dicho término.

No obstante, el hecho de que en los documentos se haga referencia a Virgilio Fanelli como arquitecto no implica que este lo fuera; los datos manejados revelan un perfil completamente diverso al de Juan de Arfe, Antonio Montalto o Tomás Sánchez Reciente, y por tanto, alejado de ese concepto de «artista total» importando de Italia, sin

---

<sup>408</sup> PACHECO, Francisco. (1994).

<sup>409</sup> MARTÍNEZ, Jusepe. (1988).

<sup>410</sup> GARCÍA, David. (2002), p. 128.

que ello suponga un detrimento de su excepcional pericia con el metal.

## 9. ESTILO: ¿CÓMO ES SU OBRA?

La ausencia de estudios anteriores referentes al estilo del genovés obliga retroceder en el tiempo y regresar nuevamente a su tierra natal para focalizar la atención en el que fue su maestro, Francesco Fanelli, pues no sólo se encargó de proporcionarle el consabido aprendizaje técnico en el manejo del bronce y la plata, sino que sus modelos se convirtieron en el principal referente, de ahí las múltiples analogías entre uno y otro. Por consiguiente, hemos creído acertado iniciar nuestro recorrido con unas pinceladas sobre la producción artística del padre para después abordar el análisis de la concerniente al hijo.

Ya adelantamos en el capítulo de la biografía que «il florentinus» creció a la sombra del afamado Giambologna en la capital de la Toscana, brillante circunstancia que le permitió conocer de primera mano su producción artística y nutrirse de sus principales características, estas son, la armonía, la ligereza y la continua evocación a lo clásico, patentes en obras archiconocidas como *Rapto de las Sabinas* (1581) o *Hércules y el centauro Neso* (1599), ambas en la Plaza de la Señoría de Florencia. A ello se ha de sumar el hecho de ser hijo de un orfebre, el todavía desconocido Virgilio Fanelli, lo que se traduce en un contacto directo y permanente con el metal y las tareas propias de un obrador, formación que amplió al atreverse también con la hechura de piezas en mármol. Tales circunstancias fueron claves para alzar su nombre y hacerse un hueco en el círculo de la Corte Medicea, donde entabló relación con el pintor Giovanni Battista Paggi, a quien, recordemos, la crítica le considera responsable de su traslado a Génova. En los albores del XVII, la ciudad portuaria se hallaba bajo el monopolio de los escultores ligures, especialmente de dos sagas, los Carlone y los Orsolino, planteando un escenario donde se tornaba compleja la integración de un artista extranjero. Finalmente lo consiguió o eso al menos se deduce cuando en la normativa del gremio el propio Battista Orsolino alude a la inscripción y consiguiente aceptación de un «scultor fiorentino»; según se especifica, este era recién llegado a la ciudad y había manifestado su deseo de establecer allí su taller por lo que

aceptó someterse al pago de la tasa correspondiente: «alli consoli e capitoli de marmarari pagando la tassa come li altri»<sup>411</sup>.

La impronta de Giambologna le permitió ofrecer una propuesta alternativa a la élite genovesa, un resultado novedoso cargado de refinamiento que contrastó con la anquilosada producción escultórica de la Liguria, tanto fue así que Belloni afirma: «la scultura genovese da poco della metà del cinquecento in poi aveva sempre parlato in prosa; egli portò la poesia, al mestiere sostituì l'arte»<sup>412</sup>. Sus obras, presentes en los templos, oratorios e incluso en las calles del entramado urbano, se alzan como reflejo de esta renovación.

Uno de los primeros encargos se fija el 23 de abril 1609, fecha en que se firmó la escritura de concierto con Giovanni Domenico Spinola para la hechura de un crucifijo en bronce sin la cruz, pero dotado de corona, diadema y el tradicional título superior referente a su muerte, debiendo ser entregado en el mes de julio de ese mismo año<sup>413</sup>. En la iglesia genovesa del Gesù destacan dos magníficas esculturas destinadas a la representación de Jesucristo bajo las iconografías del *Ecce Homo* y el Redentor, ambas realizadas entre 1625 y 1626. En la primera, Jesús gira el rostro hacia la parte derecha, mientras sus manos, amarradas por una cuerda y ligeramente alzadas, se muestran en sentido opuesto, posición que culmina con la pierna izquierda flexionada y adelantada respecto al eje central del cuerpo. Sin duda, se trata de una composición armónica con un dinamismo medido que pone de manifiesto su vínculo con el círculo de Giambologna, patente de nuevo en el refinado acabado del rostro y del cabello, así como en esa apuesta por la sensualidad clásica bajo la que fue concebida su anatomía. Su rostro, de bellos rasgos, presenta los ojos entreabiertos y ausentes de pupila, con una expresión de dolor comedida. En el segundo caso, Jesús se dirige a los fieles alargando el brazo, como si quisiera acariciarlos, mientras que con el otro recoge parte de su extenso manto sobre la pierna izquierda. La túnica cae en pliegues rígidos, algo acartonados. El rostro remite al anterior, aunque despojado del correspondiente dramatismo; presenta ojos almendrados, esta vez con pupila, y los labios entreabiertos, reproducidos en el momento

---

<sup>411</sup> No se incluye el nombre de Francesco Fanelli, pero la inclusión del gentilicio «fiorentino» conduce a pensar que se trata de él, cuya llegada a Génova se fecha en los primeros años del siglo XVII. El fragmento está tomado de SANGUINETI, Daniele. (2013), p. 155.

<sup>412</sup> BELLONI, Venanzio. (1988), p. 21.

<sup>413</sup> ALIZERI, Federico. (1880), pp. 198-200.

previo al acto de hablar. Ambos se ganaron la absoluta admiración de Giovanni Battista Castiglione, quien tras su contemplación, expuso:

poiché la pietà del padrone committente non è da meno della sua magnificenza: dunque a pochi anni dall' esecuzione, spiccavano, nelle loro edicole le «statue marmoree [...] eseguite da Francesco Fanello, scultore fiorentino di chiaro nome, nelle quail la sensibilità dell' osservatore non desidera vedere di più; nondimeno, delle due, l'Ecce Homo è, per comune consenso, la più bella<sup>414</sup>.



Fig. 1. *Madonna de la Concezione en la Vía della Scurreria*  
Francesco Fanelli  
Génova  
Fuente: © Marina Zulnetti

Su huella en la ciudad portuaria prosigue con un grupo de esculturas marianas que sirvieron de referente a Virgilio Fanelli en numerosas ocasiones, circunstancia por la que adquieren una relevancia de primer orden en nuestro trabajo. La primera de ellas, la *Madonna de la Concezione* (fig.1) se ubica en la Vía de la Scurreria, en Génova. Bajo una suerte de dosel arquitectónico y cortinajes recorridos por angelitos, se descubre a María posada en un cúmulo de nubes, con su mirada dirigida hacia las esferas celestiales y las manos cruzadas sobre el pecho. Porta una indumentaria compuesta por túnica y manto, expandiéndose este último hacia la parte delantera y dibujando una línea sinuosa que se repetirá constantemente en la producción de su hijo. La escena se completa con la presencia de ángeles de cuerpos rollizos con dinámicas posturas, muy propios del gusto imperante. A este ejemplar, encargado de embellecer el entramado urbano, se suma un subgrupo integrado por María y el Niño bajo la iconografía de la Divina Maestra donde ella se

<sup>414</sup> Para ver el texto BELLONI, Venanzio. (1975), p. 10. BELLONI, Venanzio. (1988), pp. 20-21.

presenta ante el fiel-espectador enseñando al Hijo los primeros retos de la etapa infantil, como andar o leer.

Ejemplo de ello es la *Madonna con Gesù bambino*, expuesta en el nicho del altar mayor de la iglesia genovesa del *Santissimo Nome di Maria e dell'Angelo Custode*, dependiente de los Padres Escolapios<sup>415</sup>. Idéntico título recibe la talla venerada en el oratorio de la cofradía genovesa de Nuestra Señora del Rosario y San Teodoro, donde la Virgen se muestra representada justo en el momento de descanso durante el aprendizaje, permitiendo de este modo al Niño hacer el gesto de la bendición<sup>416</sup>. No existe ningún testimonio documental que confirme de manera categórica la autoría por



Fig. 2. *Madonna con Gesù bambino*  
Francesco Fanelli  
Fuente: © Domenico Carrata

parte de Francesco Fanelli si bien, como ya apunta Daniele Sanguineti, las evidentes analogías con otras de sus obras sumada a su elegancia y refinado acabado son suficientes para atribuir las a su mano<sup>417</sup>. El siguiente conjunto escultórico (fig. 2), también en mármol, se halla en la iglesia de San Rocco, en la localidad italiana de Parodi Ligure. Así, en su altar mayor, el Niño se dispone a dar los primeros pasos bajo la atención protección de María, cuyo aspecto remite a la protagonista de *La Anunciación*, pala realizada por Paggi para la catedral de Génova, con ese gusto por la proporción alargada y una postura ligeramente flexionada hacia la parte delantera.

---

<sup>415</sup> En origen, este grupo escultórico se encontraba en la mansión de Francisco María Ruffo, el cual en 1665 decidió donarlo, en sus últimas voluntades, a los «reverendi padri delle Scuole Pie». No obstante, su voluntad no se materializó hasta 1689, cuando se formalizó la documentación y la obra se cedió por Giuseppe Giovanni Ruffo, hijo del difunto. En la documentación se dice que la escultura, «grande» y de «grandissimo prezzo», fue relizada por el «scultor fiorentino». El texto está tomado de PRIARONE, Margherita. (2009), pp. 19-21; véase también PRIARONE, Margherita. (2009), pp. 704-705.

<sup>416</sup> En realidad, este grupo escultórico procede de la capilla Doria ubicada en la zona del Molo. Véase en SANGUINETI, Daniele. (2014), p. 168.

<sup>417</sup> SANGUINETI, Daniele. (2014), p. 168.

Este repaso por las esculturas de carácter mariano culminará con dos obras conservadas también en la ciudad portuaria, la *Madonna con Gesù bambino*, venerada en la iglesia de Santa María Magdalena, y el busto de la *Madonna Addolorata* (fig. 3), en el lado sur del corredor del Ospedale Galliera. En el primer caso, María se alza erguida en posición frontal, sosteniendo en su brazo derecho al Niño mientras este bendice; porta la tradicional indumentaria compuesta por túnica, velo y un extenso manto que circunda su anatomía en la parte frontal.



Fig.3. *Madonna Addolorata*  
¿Francesco Fanelli?  
Fuente: © Domenico Carrata

En el segundo ejemplo, el gesto de la Virgen se adecúa a la iconografía y por ello se muestra compungida, con expresión del dolor al recordar el camino de Cristo hacia el Calvario. En ambos casos, los rasgos coinciden con los que caracterizarán los modelos femeninos realizados por nuestro platero en su producción española.

Sin duda, Francesco Fanelli fue el guía bajo cuyas directrices estéticas se forjó el estilo de Virgilio, no sólo porque fue padre y maestro, sino porque su producción en la Génova del primer tercio del XVII fue sinónimo de vanguardia. Esto no implica que no bebiera de otros modelos procedentes de artistas coetáneos, aunque nunca alcanzaron tan elevado grado de influencia. Actualmente no se tiene constancia de la conservación de obras correspondientes a su etapa italiana, a excepción de la ya citada lámpara del Real Panteón, cuya fecha se fija a finales del año 1646<sup>418</sup>. Esta realidad nos impide llevar a

---

<sup>418</sup> La cronología y el resto de cuestiones concernientes a la lámpara se abordarán con detalle en el capítulo dedicado a su estudio, integrante de la segunda parte.

cabo una comparación entre las obras de juventud y aquéllas ya ejecutadas en plena madurez y, por ende, determinar si existió o no una evolución en su estilo. Tan sólo sabemos que en 1631 hizo frente al ya citado tabernáculo o templete de plata para la iglesia del convento boloñés de San Francisco cuyo aspecto apenas queda esbozado por Marcello Oretti:

[...] il bel tabernacolo di argento che si espone per le solemnità nella Chiesa de PP. di S. Francesco , quale figura un tempio di ordine composito, con il Salvatore, S. Francesco, S<sup>a</sup> Chiara, S. Antonio di Padova, S. Bonaventura, le virtù cardinali ed altre, con puttini tutte lavorate con summa perfezione; e si legge Virgilio Fanelli genevese inventó es fecce anno 1631<sup>419</sup>.

Con base a esta descripción, se deduce que fue una pieza de cierta envergadura. Debió poseer una estructura de carácter arquitectónico con un programa iconográfico integrado por las figuras de El Salvador, San Francisco y Santa Clara, San Antonio de Padua y San Buenaventura, es decir, todos santos de la Orden Franciscana, acompañados a su vez de las cuatro virtudes cardinales y querubines.

La imposibilidad de contemplarlo hace volcar la atención en el estudio de su estilo de acuerdo con la producción artística presente en suelo hispano y determinar aquellas características que hoy permiten, sin apenas obstáculo, adjudicarle o no una obra. Para ello se comenzará por las figuras femeninas. Fueron varias las ocasiones en las que hubo de hacer frente a la representación de la Virgen, o en su defecto, de santas o mujeres bíblicas, y siempre tomó de referencia los ejemplos en mármol ya citados. Así, en las escenas de *La Visitación* (fig. 4) o de *La Anunciación* (fig. 5) presentes en la peana de la Virgen de la Esperanza, el genovés sorteó los obstáculos de su reducido tamaño e incluyó esa disposición cruzada del manto cuyo perfil dibuja una onda en torno a la anatomía y otorga mayor empaque a las figuras.

---

<sup>419</sup> ORETTI, Marcelo. (1780), fol. 174 v.



Figs. 4 y 5. *La Visitación* (izquierda); *la Anunciación* (derecha)  
Virgilio Fanelli  
Peana del trono de la Virgen de la Esperanza  
Fuente: © Manuel Pérez Hernández

Sin duda, remite a algunas de las piezas del padre como la *Madonna de la Concezione* o la *Madonna con Gesù bambino* de la iglesia de Santa María Magdalena, así como a ejemplos también presentes en la Génova de inicios del Seiscientos, como la *Madonna delle Vigne* (1616) realizada por Tommaso y su hijo Giovanni Orsolino para la iglesia homónima (fig. 6), o la *Madonna con Gesù bambino* (1618) realizada por este primero y custodiada en el convento genovés de San Martino d'Albaro. Esta disposición cruzada del paño fue copiada en reiteradas ocasiones por Virgilio Fanelli, siendo ejemplo de ello las figuras de Santa Isabel (fig. 5), citada líneas atrás, y de las parteras en la misma peana, si bien en estas últimas se muestra un tanto desvirtuado.



Fig. 6. *Madonna delle Vigne*  
Tommaso y Giovanni Orsolino  
1618  
Fuente: © Wikipedia



Fig.7. Detalle del trono de la Virgen del Sagrario  
Virgilio Fanelli  
1655-1674  
Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

Otra de las características definitorias de la indumentaria propia de su producción artística fue la inclusión de un velo corto con finos pliegues enmarcando el rostro y ocultando el cabello, presente en la figura de María dispuesta en la cartela del trono catedralicio (fig. 7), o en las correspondientes a Santa Isabel y las parteras en la peana de la Virgen de la Esperanza. *Grosso modo*, la disposición y forma de dicho velo coinciden con el utilizado por su padre en las ya citadas *Madonna con Gesù bambino* (fig. 2) y *Madonna delle Vigne* (fig. 6). No resulta extraño. El genovés conocía a la perfección ambas obras; recordemos cómo en 1617 fue reedificada la capilla dedicada a la *Madonna Incoronata* donde se custodiaba esta última escultura. El dicho Giovanni, junto a su padre Battista, revistieron de mármol los muros entre 1619 y 1624, participando en su posterior exorno Stefano Sormano, bajo cuya responsabilidad quedó la hechura de diez columnas en mármol rojo. Por su parte, Giovanni Battista Paggi pintaría cuatro lienzos monocromos hoy perdidos, mientras, el 4 de septiembre de 1620 Francesco Fanelli se obligó a «manifatturare tutti li bronzi [...] con quella pulitezza e perfezione a gusto», es decir, a realizar todos los bronce a gusto de los ya citados Paggi y Battista Orsolino, responsables de garantizar la unidad armónica del conjunto<sup>420</sup>. No sólo fue una de las capillas con

<sup>420</sup> En primera fase (1620-1622) el florentino se ocupó concretamente de elaborar los motivos que revestirían la arquitectura, probablemente los festones, mientras que en la segunda fase (1626-1630) hizo frente al resto junto a los lombardos Martino Redi y Giovanni Pincelotti, incluyéndose las cartelas, las basas y capiteles de las columnas y los angelotes. Para un estudio más detallado de la intervención de

mayor peso en la devoción popular de los genoveses, sino que el propio Francesco formó parte del elenco de artistas participantes en su remodelación, circunstancias por la que a Virgilio Fanelli le resultaría especialmente familiar, recurriendo a ella como fuente de inspiración en numerosas ocasiones.

Las referencias a la producción de su padre en las figuras femeninas siguen vigentes en la concepción de los rasgos, con independencia del personaje representado. En efecto, el genovés optó por rostros ovalados y ligeramente alargados, mofletes rollizos y mentón pequeño y redondeado, culminando el conjunto en una nariz recta y prominente y labios apenas insinuados, rasgos que nos trasladan nuevamente a obras como *Madonna con Gesù con bambino* de Parodi Liguri o *Madonna Adolorata*. Las analogías con María y la pareja de santas en la escena de *La Imposición de la Casulla*, en el trono catedralicio, catedralicio son más que evidentes (fig. 7), si bien estos últimos ejemplos no alcanzan el grado de refinamiento y belleza logrado en el mármol por el florentino. Tales semejanzas en los rostros pierden intensidad o incluso desaparecen en el remate del relicario de San Ildefonso (fig. 8), como veremos, o en las cartelas de la peana de la Virgen de la Esperanza, donde las limitaciones impuestas por el reducido espacio impidieron al genovés conseguir un nivel de detalle tan elevado.

Otra de las cuestiones de especial interés en la producción de Virgilio Fanelli es el tratamiento de los pliegues. Pese a las diferentes texturas resultantes del metal o de la piedra, esta última presente en la mayoría de obras ejecutadas su padre, se detecta esa apuesta por tejidos pesados destinados a envolver la anatomía y descender en múltiples pliegues, generando de este modo cierto empaque. Resulta obvio que tal característica no es exclusiva de las figuras femeninas, sino también se aprecia en otras como prueban la túnica de los Evangelistas en la lámpara escurialense, la cogulla que portan las dos figuras dedicadas a San Ildefonso en el trono catedralicio, o por último, la túnica de Dios Padre en la clave del arco.

---

Francesco Fanelli en la capilla de la *Virgine Incoronata* véanse, entre otros trabajos: VARNI, Santo. (1879), p. 53; SANGUINETI, Daniele. (2014), pp. 165 y 166.



Fig. 8. Detalle. Relicario de San Ildefonso  
Virgilio Fanelli  
1674  
Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

Continuamos ahondando en el análisis de su estilo prestando interés al corpus angélico, cuyo genuino aspecto será clave para determinar si una pieza procede o no de su mano. En función de sus características formales y fisionómicas se establecen dos grandes grupos. El primero, al que denominaremos A, se halla compuesto por ángeles ya despedidos de la edad pupilar, con cuerpos estilizados y ataviados, en la mayoría de los casos, por una túnica sencilla de media manga y un largo faldón. sus rasgos evocan en cierto modo a los concebidos por su padre, pues son ovalados, con nariz recta y mentón redondeado, si bien el elemento más característico es, sin duda, su cabellera, a base de mechones ondulados que se expanden hacia la parte trasera y culminan antes de llegar a los hombros, mientras, la parte superior queda rematada por una suerte de tupé. Bajo esta descripción se engloban los ángeles del relicario de San Ildefonso (fig.8) y los portadores de mecheros ubicados en las volutas de la lámpara escurialense.

El grupo B se integra por ángeles niños destinados, en su mayoría, a recubrir las superficies de las piezas e incrementar el componente recargado en sintonía con el gusto barroco. En líneas generales, se definen por rostros alargados con prominentes carrillos,

nariz chata y mentón redondeado; se muestran ante el espectador con una densa cabellera a base de mechones ensortijados de escasa longitud, de hecho, la parte trasera suele culminar antes de rozar la espalda. Un alto porcentaje de su producción incluye uno o varios angelitos concebidos bajo estas características y de ello son ejemplo la tantas veces citadas lámpara del Real Panteón, o la peana de la Virgen de la Esperanza (fig. 9) o el trono catedralicio (fig.10). Tanto es así, que a Juan Nicolau le fueron de especial utilidad para atribuir al maestro genovés la hechura de esta última pieza cuando aún no se disponía de ningún testimonio documental<sup>421</sup>.



Fig. 9. Detalle de la peana de la Virgen de la Esperanza

Fuente: © Manuel Pérez Hernández

---

<sup>421</sup> Según recoge el profesor: «Los cuatro ángulos van flanqueados por ángeles-niños desnudos de bronce, con los brazos alzados en graciosos movimientos, idénticos a los que pueblan el trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral». Véase NICOLAU, Juan. (1992), p. 62.



Fig. 10. Detalle de la clave del arco. Trono de la Virgen del Sagrario  
Fuente: Departamento de Patrimonio.  
© Catedral de Toledo



Fig. 11. Detalle. Trono de la Virgen de la Esperanza  
Fuente: © Manuel Pérez

El haber dado esta clasificación no implica que la totalidad de ángeles de su producción pueda incluirse en uno u otro grupo ya que, en ocasiones, el maestro genovés optó por otras tipologías, como sucede en el tercer cuerpo de la lámpara escurialense, cuyas características formales no coinciden con ninguna de las ya descritas, aunque adelantamos al lector que son las menos veces.

Llegados a este punto parece apropiado hacer un alto para reparar en el alma de los personajes ¿cómo se muestran ante el espectador? Fanelli heredó esa tradición de raíz florentina aprendida por su padre y abogó por una representación contenida de los sentimientos, sin participar en la imponente corriente definida por el factor exacerbado y extremadamente dramático, cuyo máximo exponente fue, sin duda, Gian Lorenzo Bernini con ejemplos archiconocidos como son *El Rapto de Proserpina* (1621) y el *David* (1623-1624) hoy ambas en la Galería Borghese; o *El éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1674), hoy en la iglesia romana de San Francesco a Ripa. Por consiguiente, volvemos nuestra mirada hacia el grupo de esculturas genovesas de carácter sacro, principal referente de nuestro platero. *Grosso modo*, este queda bañado por un aurea sosegada y elegante que tuvo su eco en escenas como *La Imposición de la Casulla* o *La Anunciación*,

actuando como los últimos testimonios de la estela de Giambologna. A este gusto por «lo comedido» contribuyó, sin duda, su estancia en Bolonia en torno a la década de 1630, momento en que su escuela pictórica había logrado hacerse un hueco en el complejo panorama artístico en la Italia del Seiscientos, con representantes de la talla de Guido Reni, Domenichino o el Guercino.

Las últimas líneas del presente capítulo quedan dedicadas a otra de las características que ayudan a diferenciar su obra y por la que esta ha venido siendo admirada hasta nuestros días, la perfección del acabado. En efecto, desde sus inicios, Virgilio Fanelli volcó sus esfuerzos en el dominio del metal con una constante y sólida formación sustentada sobre unos extraordinarios cimientos proporcionados por su padre. Detengámonos en contemplar el cuarteto angelical de la peana de la Virgen de la Esperanza (fig. 11). Presenta anatomías de superficies pulcras que revelan el empleo de una gama variada de cinceles, útiles también para reproducir con todo tipo de detalles como las arrugas de las falanges, la curvatura de los muslos o los mechones de pelo ensortijado, consiguiendo de este modo un resultado que marcó la diferencia con el resto de sus contemporáneos, especialmente con aquéllos de la ciudad del Tajo. Esta precisión en los detalles y acabado perfecto estará vigente a lo largo de su producción y de ello son testigos el rostro de San Fernando (fig. 12) o en el grupo escultórico de *San Ildefonso ante los eherejes*, dispuesto en la cartela trono catedralicio, entre otros.



Fig. 12. Escultura en plata de San Fernando  
Virgilio Fanelli  
1671  
Fuente: © Ramón Escobar

El haber llegado hasta el final de este primer bloque implica la posesión de un conocimiento preciso y completo de la figura de Virgilio Fanelli, de las circunstancias vitales y profesionales bajo las que su obra fue concebida, así como de las características que la definen. Son, por tanto, unas herramientas de primer orden para avanzar y abordar el estudio completo de su producción artística, cuyo comienzo queda reservado a la pieza que le hizo despedirse de su tierra natal y asentarse en nuestro país, la lámpara de San Lorenzo de El Escorial.

## SEGUNDA PARTE

# *Producción artística*

**SEGUNDA PARTE**

**Producción artística**

**Bloque I**

**Obras más  
destacadas**

**Bloque II**

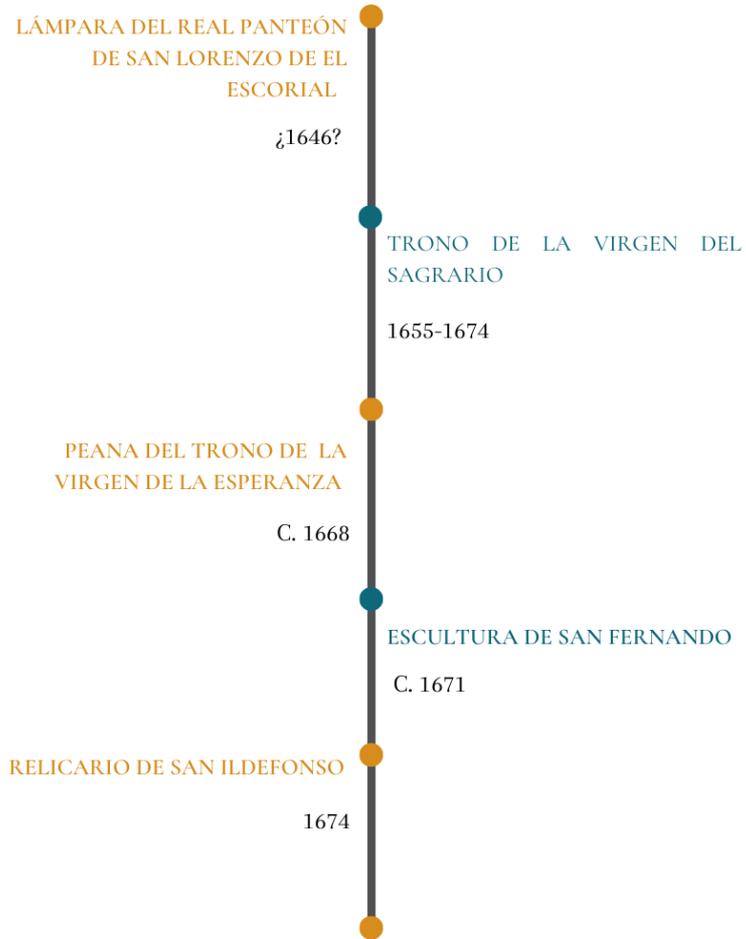
**Otras obras**

**Bloque III**

**La huella de  
Fanelli en  
artistas  
coetáneos**

## BLOQUE I

### Obras más destacadas



# 10. LÁMPARA DEL REAL PANTEÓN DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

## 10.1. El Real Panteón: causas de su edificación

Para comprender el porqué de la edificación del «sepulcro ilustre de los Reyes de España»<sup>422</sup> se ha de retroceder en el tiempo y conocer los orígenes del complejo donde se inserta, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>423</sup>. En la que fue su última morada, el monasterio jerónimo de Yuste, Carlos V reclamó en el codicilo de 1558 la construcción de un edificio *ex novo* donde pudieran descansar los miembros de la realeza y evitar su dispersión por monasterios, conventos y catedrales de puntos tan dispersos de nuestra geografía como Toledo, Sevilla, Burgos o Granada, como venía sucediendo hasta el momento<sup>424</sup>. Así, tras la decisiva victoria en agosto de 1557 de las tropas españolas contra Francia en la batalla de San Quintín, Felipe II se ciñó a la voluntad de su padre e ideó el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre otras cosas, para:

[...] que así mismo se ruege e interceda a Dios por nos e por los Reyes nuestros antecesores y sucesores, e por el bien de neustras ánimas e la conservación de nuestro estado real, teniendo así mismo e consideración a que el Emperador y rey, mi señor y padre..., y el de la Emperatriz y Reina, mi señora y madre, habían de ser puestos y colocados siendo cosa justa y decente que sus cuerpos sean muy honorablemente sepultados, e por sus ánimas se hagan e digan continuas oraciones, conmemoraciones e memorias...Por las cuales consideraciones fundamos y edificamos el monasterio de San Lorenzo el Real, cerca de la villa de El Escorial<sup>425</sup>.

---

<sup>422</sup> SANTOS, Francisco de. (1657), fol. 113 v.

<sup>423</sup> De la abrumadora bibliografía destinada al complejo de San Lorenzo de El Escorial expondremos una selección de los trabajos más destacados: BUSTAMANTE, Agustín. (1994); MARÍAS, Fernando. (1990); ORTEGA, Javier. (1998); pp. 78 y 77; CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). (2002); SANCHO, José Luis. (2002).

<sup>424</sup> Recordemos que hasta el momento no existía un espacio concreto destinado a albergar los restos de los monarcas de los reinos hispanos ya que desde la Edad Media cada uno de los monarcas había elegido destinos diferentes en función de motivos políticos o religiosos, destacando el monasterio de Santa María la Real de Nájera, la colegiata de San Isidoro de León, la catedral de Toledo o la catedral de Sevilla, entre otros muchos.

<sup>425</sup> SIGÜENZA, José de. (1605/2000), p. 12.

Para conseguirlo, contó con el asesoramiento de una comisión de expertos (astrólogos, geógrafos, religiosos...) y reclamó la presencia en Madrid de Juan Bautista de Toledo en 1559, arquitecto que por aquel entonces desarrollaba su carrera profesional en Italia y gozaba del reconocimiento de los entendidos en la materia; en palabras del padre Sigüenza fue «varón de gran juicio y escultor, que entendía bien el diseño, sabía lengua latina y griega y tenía mucha noticia de filosofía y matemáticas [...] príncipe de los arquitectos»<sup>426</sup>. Bajo su responsabilidad quedó materializar este ambicioso proyecto y tan sólo dos años presentó la conocida como *traza universal*<sup>427</sup>, de la que hizo tres copias, para él mismo, otra para el rey y una tercera destinada al prior<sup>428</sup>. El 23 de abril de 1567 se puso la primera piedra de la que sería la empresa artística de mayor índole realizada durante el reinado de Felipe II, la «Ilustre Fábrica del Escorial, vnico milagro del mundo», integrado por convento, basílica, palacio, biblioteca, colegio y panteón; un complejo multifuncional donde se habría de cristalizar los ideales políticos, culturales y religiosos de la Corona Hispana y convertirse de este modo en su mayor símbolo de poder, así como en uno de los máximos referentes católicos de Europa.

El anhelo por disfrutarlo en vida hizo dedicar al «Rey prudente» cuantiosas sumas de dinero y, el 13 de septiembre de 1584 finalizaron las obras, tan sólo once años más tarde de su inicio. A posteriori, continuó una intensa labor de exorno y acondicionamiento en la cual participaron una amplia gama de artistas con origen principalmente italiano, tales como Pellegrino Tibaldi, a quien se debe la hechura de los

---

<sup>426</sup> El padre Sigüenza dice que él que fue «arquitecto mayor, que ya a este tiempo iba haciendo la idea y el diseño de esta fábrica; hombre de muchas partes, escultor y que entendía bien el dibujo, sabía lengua latina y griega, tenía mucha noticia de Filosofía y Matemáticas: hallábanse al fin en él muchas de las partes que Vitrubio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la arquitectura y llamarse maestros en ella». Véase en SIGÜENZA, José de. (1605/2000), p. 440.

<sup>427</sup> Desafortunadamente no han llegado hasta nuestros días dibujos de la *Traza universal*, así como tampoco la maqueta en madera, vista por última vez en la década de los 80 del siglo XIX; tan sólo contamos con una descripción con riguroso detalle elaborada por el padre Sigüenza en la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, publicada en 1605. Al margen de dicha descripción, para un estudio pormenorizado de los inicios del proceso constructivo véanse entre otros trabajos: CUADRA, Juan Rafael de la. (2002), pp. 373-388; BUSTAMANTE, Agustín. (2002), pp. 43-62.

<sup>428</sup> Esta *traza universal* iría sufriendo modificaciones en función de las necesidades que iban surgiendo en el proceso constructivo, así Juan Bautista de Toledo «fue siempre puliendo y mejorando, procurando se pusiese lo más acomodado a los usos y menesteres, que es dificultoso acertar de primera vez tantas cosas». SIGÜENZA, José de. (1605/2000), p. 410.

frescos que recubren la bóveda de la Biblioteca y del Claustro<sup>429</sup>; Giovanni Battista Castello popularmente conocido como «El Bergamasco», o Leone y Pompeo Leoni, «artífices de mucho nombre»<sup>430</sup> en quienes recayó la hechura de los cenotafios reales en bronce situados en el presbiterio de la basílica<sup>431</sup>.

Sin embargo, Felipe II no lograba dar con la solución adecuada para las sepulturas regias; la cripta ideada por Juan Bautista de Toledo y edificada tiempo después por Juan de Herrera<sup>432</sup> no resultó de su agrado, pues le pareció carente del decoro y la magnificencia requerida para su función, de hecho en la documentación de la época es descrito como un espacio «muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí, y que tendría no sé qué indecencia andar por entre los ataúdes y otras consideraciones semejantes»<sup>433</sup>. Ante tal circunstancia, en 1576 Juan de Herrera comenzó la remodelación de un pasadizo conocido popularmente como «los Infiernos», situado entre la basílica, concretamente bajo el altar mayor, y la dicha cripta, ubicada donde actualmente lo hace el Real Panteón. Se trataba de una estancia alargada rematada por tres cañones de bóveda de escasa altura que dibujan una U<sup>434</sup>. De acuerdo con la Cédula Real emitida en 1586, Felipe II se dirigió al prior y diputados del monasterio para efectuar allí el traslado de los cuerpos reales, cumpliendo con éxito la voluntad de su padre el emperador y solventando definitivamente la cuestión de los enterramientos:

Y los bultos, postura y forma de nuestro enterramiento quiero que se hagan por la orden que tengo dada para ello -y conforme a las traças que están hechas al proposito prefiriendo en el lugar a mis padres por el mucho amor y Respecto que yo les debo y tengo y ya se entiende en la obra y sino se hallase acabada del todo quando yo

---

<sup>429</sup> Para conocer la intervención de Pellegrino Tibaldi en el Escorial véanse: SHOLZ-HANSEL, Michael. (1993), pp. 389-401. MULCAHY, Rosemarie. (1992), pp. 125-142.

<sup>430</sup> SIGÜENZA, José de. (1605/2000), vol. II, p. 502. Discursos XIV, XXI

<sup>431</sup> El estudio de los cenotafios realizados por Leone y Pompeo Leoni ha sido abordado entre otros, por los siguientes trabajos: BUSTAMANTE, Agustín. (1993), pp. 41-57; BUSTAMANTE, Agustín. (2012), pp. 149-159; PÉREZ, Almudena. (2012), pp.132-148; CANO, José Luis. (2018), pp. 10-33.

<sup>432</sup> La traza original de esta estancia concebida por Juan Bautista de Toledo para albergar los cuerpos de la familia real sufrió ligeras alteraciones por parte del que fuera su sucesor en el cargo, Juan de Herrera. Para conocer con mayor detalle el largo proceso constructivo véanse, entre otros trabajos: BUSTAMANTE, Agustín. (1994), pp. 78 y 77; BUSTAMANTE, Agustín. (2002), pp. 43-62:

<sup>433</sup> SIGÜENZA, José de. (1605/2000), p. 502.

<sup>434</sup> Su carácter restringido fue recogido por Jehan Lhermite en 1597 al señalar que la estancia «tiene dos llaves: una la tiene el prior y la otra el primer sacristán, el cual cada dos meses tiene cuidado de ordenar limpiar esta habitación y también los sarcófagos, allí nunca entra nadie para hacer cualquier otra cosa sino es por orden expresa del rey». LHERMITE, Jehan. (2005). pp. 313-315.

fallesçiere mando que mis testamentarios que abaxo serán nobrados la hagan acabar en perfeçion siguiendo las dichas trazas<sup>435</sup>.

Con el paso del tiempo, dicha estancia fue acumulando críticas por parte de aquellos que la contemplaban. Según Sigüenza se espantaban «de verlos (los Cuerpos Reales) a tan corto espacio reducidos aviendo sido los que dilataron la christiandad»<sup>436</sup>. Tal realidad inquietó a Felipe III, en el trono desde 1584, y decidió abogar por su transformación:

Después al año de 1617 estando su Magestad el Verano en San Lorenzo, se dio principio a celebrar la Fiesta de las Reliquias de aquella Real Casa, con Octava, aviendolo solicitado el Rey de el Pontífice. Hizose la fiesta el Domingo inmediato a la de nuestro Padre San gerónimo (y quedó assentado esse día para siempre) assiendiendo todas las Personas Reales con el acompañamiento de muchos Grandes, y cavalleros y Damas. Celebró el Prior y llebaba treinta Religiosos acompañados, con Capas coloradas en dos Choros, repartidos dentro de la Procession (que fue solemnisima) con Reliquias en las manos en preciosos relicarios, cosa que aumentó mucho la devoción y el gozo que se vio en todos muy universal aquel día. Después de esto quiso su Mag[estad] diese principio también a la fábrica de el Pantheon en el mismo sitio que avia dexado elegido el Rey su Padre<sup>437</sup>.

La toma de esta decisión vino seguida de la correspondiente elección de un diseño capaz de conferir la magnificencia y suntuosidad requeridas a la función de la estancia, recayendo tal cometido en Giovanni Battista Creszenzi, cuya figura será determinante en el protagonismo concedido al bronce en la «morada perpetua de la Monarquía» y con él, la llegada de Virgilio Fanelli a la Península. Y es que, si bien han sido muchas las ocasiones en las que se ha remarcado el papel que este primero jugó en su proceso constructivo,

---

<sup>435</sup> En su testamento, Felipe II no hizo en ningún momento referencia a la continuación de las obras; texto tomado de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CXCII, Núm. 3, 1995, p. 440.

<sup>436</sup> SANTOS, Francisco de los (1657), p. 116 v. En su tesis, Gloria del Val expone cómo hasta la fecha no existen evidencias documentales que prueben este «desencanto», tan sólo críticas por parte de los embajadores florentinos a la mala disposición y sencillez del Real Panteón. Véase en VAL, Gloria del. (2017), p. 266.

<sup>437</sup> Pese a la publicación de tal testimonio, Gloria del Val apunta en su tesis cómo desde el año 1616 en los círculos próximos al monarca se estaba gestando la idea de retomar las obras y remodelar la antigua cripta. VAL, Gloria del. (2017), p. 267.

nunca se reparado en exponer el vínculo, a priori inexistente, entre ambos artistas, por lo que se convertirá en el principal cometido del siguiente apartado<sup>438</sup>.

## 10.2. Giovanni Battista Creszenzi y la relevancia del bronce en el proceso constructivo

Bajo la protección del cardenal Zapata, Creszenzi emprendió a sus 38 años un viaje a España que supondría su catapulta a la fama. Llegó a Madrid en septiembre de 1617, coincidiendo con la decisión de Felipe III por reactivar las obras para la reedificación del Real Panteón lo que se presentó como una brillante oportunidad para entrar a su servicio e implantar su sello en una obra que auguraba ser clave, no sólo en el panorama artístico nacional, sino también fuera de nuestras fronteras. Conseguirlo no le fue difícil. Recordemos cómo su práctica y estudio de la pintura y arquitectura le ofrecieron una visión multidisciplinar de las artes, una circunstancia que, unida a su status social, le permitieron entrar al servicio de los clientes más selectos de la sociedad romana para la materialización de proyectos artísticos de gran envergadura. En efecto, bajo su responsabilidad quedó la administración de las *cantiere* como de las tareas concernientes a pintores, especialmente cuando Paolo V Borghese a partir de 1605 le asignó la *Soprintendenza della Fabbriche Paoline*<sup>439</sup>, destacando su intervención en el *Consiglio Capitolino* para la edificación de los Arcos Triunfales de León X y Pablo V. Esta dilatada experiencia sumada a su condición nobiliaria le abalaron e hicieron de él un candidato idóneo ante los ojos del joven Felipe III que no dudó en confiarle la hechura de las trazas, marcando un antes y un después en su trayectoria profesional.

La propuesta de Creszenzi estuvo condicionada desde el inicio por el cumplimiento de un objetivo principal, transformar la antigua cripta en una estancia amplia y magnificente, en sintonía con su función. Para su materialización copió el *modus operandi* de Felipe II durante la construcción de El Escorial, es decir, la Superintendencia

---

<sup>438</sup> Pese a no ser el tema de que nos atañe, hemos creído acertado incluir algunos de los trabajos de mayor peso en el estudio del proceso constructivo concerniente al Real Panteón; al margen de los ya citados, destacan: MARTÍN, Juan. (1959), pp. 199-214; MARTÍN, Juan José. (1981), pp. 265-284; MARTÍN, Juan José. (1981), pp. 265-284. BUSTAMANTE, Agustín. (1992), pp. 161-215; VEGA, José Luis. (2007), pp. 155-178.

<sup>439</sup> Al margen de la ya mencionada tesis de Val Moreno, para el estudio de su actividad en las empresas artísticas al servicio del Papa resultan de especial interés los siguientes trabajos: PUPILLO, Marco. (1996); PUPILLO, Marco. (2005), pp. 15-32; PUPILLO, Marco. (2009), pp. 85-115.

quedó delegada al prior del monasterio, por aquella época Fray Juan De Peralta<sup>440</sup>, quien desempeñó un papel fundamental en el correcto desarrollo de las tareas afines a la gestión y administración. Entre sus obligaciones se incluyó la de intermediar entre el monarca y la Junta de Obras y Bosques, entregar los informes oportunos, gestionar los recursos, firmar las nóminas de los empleados y supervisar la calidad de su quehacer. En este sentido destacó la participación de Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargarate, quienes ocuparon los cargos de maestro de obra y aparejador, de acuerdo con los contratos firmados el 10 de diciembre de 1619 y 15 de abril de 1620<sup>441</sup>. Bajo la responsabilidad de estos últimos quedó labrar y pulir mármoles y jaspes, la hechura de los nichos, así como de las lunetas, bóvedas y arcos, siempre «a contento y satisfacción del Padre Prior y del señor secretario Tomás de Angulo y de la persona que Su Magestad mandare»; asimismo estaban «obligados a asistir personalmente a la ejecución desta obra», debiéndola concluir en un plazo de dos años a partir de su inicio<sup>442</sup>. La complejidad técnica del bronce y la necesidad de un conocimiento exhaustivo de su tratamiento hizo dejar en manos de Giovanni Bautista Crescenzi todo aquello concerniente a su hechura, recibiendo por ello el nombramiento de Superintendente de las obras en metal:

El Rey nuestro señor, por su real cédula de 5 de mayo de 1621 manda a Juan Bautista Crescenzi, que por mandado de Su Magestad... asistía a la labor de bronce de la obra del Panteón del Real Monasterio del Escorial, ordenando a los fundidores, baciadores, reparadores, doradores y demás personas que se ocupaban en ello lo que

---

<sup>440</sup> En la Instrucción de 1572, Felipe II determinó que «para quitar confusión y para que con más claridad y buen orden se haga lo que tenemos mandado [...] primeramente queremos [...] que de aquí adelante el prior del dicho monasterio sea superior y cabeza de la dicha fabrica y obra, y que tenga la superintendencia gobierno y administración de todo lo que a ella tocante y dependiente». Este *modus operandi* fue imitado por su hijo. Véase en MODINO, Miguel. (1962), p. 30.

<sup>441</sup> De acuerdo a la documentación publicada por Juan José Martín, Lizargarate se encargó de la supervisión de las obras, como aparejador; así lo especifica en el documento conservado en la firma del contrato: «El Rey nuestro señor por su real cédula de 12 de setiembre de 1620 mandó a Pedro de Liçargarate, aparejador de las obras del Alcázar de Madrid, asistiese a la disposición y ejecución de la obra del Panteón de San Lorenzo el Real del Escorial, y por la ocupacion que tuviese en ello demás de su salario ordinario se le señalaron quinientos ducados al año por el tiempo que durante la dicha ocupación y los días que saliese a las canteras con quinze reales más al día». Archivo General de Simancas (en adelante AGS). Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 1, 564. Véase en MARTÍN, Juan José. (1981), p. 273. Dicho día se firmaron las condiciones para la ejecución del alzado, justo hasta la cornisa, este documento conservado en el Archivo General de Simancas viene seguido de la firma el 15 de abril de 1620 de otro en el que se redactaron las condiciones para la construcción de la cúpula del Panteón, éste fue publicado al completo por Martín González en: MARTÍN, Juan José. (1981), p. 270.

<sup>442</sup> MARTÍN, Juan José. (1981), p. 271.

avian de hacer concerniente a sus oficios y teniendo cuidado con los materiales que se gastaban en ella...se le continúe la paga de los cien ducados al mes que se le daban por la dicha orden. Por otra cédula de 22 de 1624 se le hizo merced de acrecentar quarenta ducados al mes sobre los cien ducados<sup>443</sup>.

Con el fin de materializar su diseño se le concedió permiso para regresar a su tierra natal y contratar artífices diestros en la técnica de dicho metal, obviando la protesta de los maestros locales, relegados de la fábrica escorialense a causa de la desconfianza en sus capacidades y la falta de prestigio que presuponía su intervención<sup>444</sup>. Así, el 9 de mayo de 1619 salió de Madrid en dirección a Barcelona para tomar rumbo hacia Florencia y Roma<sup>445</sup>, ciudades donde su amplia red de contactos y anterior experiencia en las *cantiere*, le permitió la adquisición de materiales útiles para el futuro proceso constructivo, «modelos de capiteles, i follages i dibuxos dellos»<sup>446</sup>, además de reunir a un nutrido grupo de bronceístas integrado por Pietro Gatti, Francuccio Francucci, Clemente Censore, Giuliano Spagna, Francesco Generino, Giovanni Battista Barinci y Giovan Antonio Ceroni<sup>447</sup>.

---

<sup>443</sup> AGS. Tribunal M.C. leg. 1564. Véase en MARTÍN, Juan José. (1981), p. 275.

<sup>444</sup> Juan Beltrán de Benavides se formó en el taller madrileño de Pompeo Leoni, al igual que otros destacados artistas como Jacome Trezzo, Juan de Arfe o Juan Pablo Cambiago. A fin de conseguir la «superintendencia de la obra de jaspe y metal del Real Panteón» y dejar el trabajo en manos de maestros locales redactó un memorial dirigido al secretario Tomás de Angulo, hoy conservado en el Archivo General de Simancas. Comienza enumerando la problemática acarreada por los sepulcros de los Leoni debido a su elevado coste y el lento proceso de elaboración «porque ansi mesmo conviene que esta obra no se haga fuera de españa anssi porque en Italia ordinarium[e] se funde mas mettal que se dora con mucha dificultad y grande costa y porque las piezas de metal antes que se reparen y labren se [h]an de acomodar con sus tornillos y listones a la medida de las piedras lo qual no se puede hacer despues dereparadas y labradas que el uno y otro inconveniente se ofrecio en la obra que su mag[esta]d començo a hacer en Italia y por esta razon la acabo en Madrid». El memorial continúa destacando la calidad de los artistas españoles frente a los extranjeros, argumentando que «la obra de metal que se a de haçer no tiene la labor de tanta dificultad y Arte que necessite a buscar maestros estranjeros Porque ay en españa muchos que la podran acabar con perfeccion y a menos costa que en Italia», incluso va más allá y el propio Benavides acepta retarse «puniendole delante el modelo». Por ello concluye rogando una vez más «a v[uestr]a mag[esta]d que si se mandare tomar resolu[cio]on de que esta obra se haga en españa le m[and]de v[uestr]a mag[esta]d hacer m[erced]d de la superintendencia della q[ue] se ofrece asistirla con mucho cuidado y en la forma q[ue] v[uestr]a mag[esta]d ordenare». AGS. leg. 302:3, fol. 364 r./v. Texto extraído de VAL, Gloria del. (2017), p. 308.

<sup>445</sup> Se tiene constancia de que durante su estancia en Italia también hizo parada en Génova, Mantua, si bien tuvieron un peso menor en las negociaciones requeridas para el contrato de artífices. VAL, Gloria del. (2017), p. 312.

<sup>446</sup> AGS, leg. 302:3, fol. 448 r./v. Véase en VAL, Gloria del. (2017), p. 316.

<sup>447</sup> Al margen del grupo italiano, las cuentas conservadas en el Archivo General de Palacio revelan que en los trabajos de fundición participaron los oficiales Nicolás Vanderiet y Jorge Horemбек, así como los

Terminadas las gestiones, en 1619 Creszenzi regresó a España con el propósito de iniciar las obras, cometido para el cual dispuso en la propia localidad de El Escorial la construcción de hornos específicos y un taller donde los citados maestros italianos, junto con otros locales, se dedicaron a la fundición, vaciado, reparación y bruñido de las piezas, labores para las que recibieron ayuda y asistencia de operarios de menor categoría. No obstante, este entusiasmo inicial por hacer tangible el novedoso diseño que auguraba solventar definitivamente la cuestión del enterramiento regio se desvanecía poco a poco por el uso del material estrella, el bronce, causante de incrementar los costes y ralentizar el ritmo de trabajo. Tanto fue así que en los primeros meses del 1626 se celebró una reunión en la casa del Conde de los Arcos, Superintendente de las Obras Reales, a fin de barajar con los encargados de la fábrica del Real Panteón (Creszenzi, Tomás de Angulo, Juan Gómez de Mora y «los oficiales reales de San Lorenzo») la posibilidad de sustituirlo por planchas de cobre al ser «obra mejor, más perpetua y en el gasto menos costosa, así en la labor como en el dorado»<sup>448</sup>. Finalmente, no se hizo efectiva dada la falta de consenso y recursos. El hecho de haber puesto en tela de juicio la capacidad Creszenzi hizo a la Junta de Obras y Bosque dirigirse a Felipe IV, en el trono desde 1621, para exigir un cambio definitivo:

[...] habiendo entendido en esta Junta que los broncees que faltan para la obra del Panteón sería más conveniente hacerlos de planchas de cobre que baciando de bronce y que esto sería obra mejor y más perfecta y en el gasto menos costosa, así en la labor como en el dorado, acordó que en casa del Conde de los Arcos se hiciese una junta para tratar desto, hallándose allí Tomás de Angulo, y asistiendo Juan Baptista Cresçendio, Juan Gómez de Mora y los oficiales reales de san Lorenzo. Y habiéndose hecho assi y tratado desto, se concluyó en que se hiciesen de las dichas planchas de cobre, en que convino Juan Baptista Crescencio y esta Junta entiende que se aventaja mucho en esta resolución [...]<sup>449</sup>.

---

maestros locales Felipe Harnaldo, Martiín Frison, Juan Escult o Escultor, Cristóbal Rodríguez, Domingo Ribas, Juan Bautista Marcos, Mathías Martínez, Jorge Juz, Jacques Singlada, Andrés Mazo y Bartolomé Rodríguez. Las nóminas de los artistas al servicio de Creszenzi fueron publicadas en su totalidad por BUSTAMANTE, Agustín. (1992), p. 181.

<sup>448</sup> Texto tomado de BUSTAMANTE, Agustín. (1992), p. 191-192. No obstante, las noticias de esta reunión son conocidas través de un documento fechado el 28 de noviembre de 1626 por lo que, en opinión de Val Moreno, ésta hubo de celebrarse con anterioridad. VAL, Gloria del. (2017), p. 342.

<sup>449</sup> AGS. Sitios Reales, legajo 307, fol. 138. Véase en MARTÍN, Juan José. (1981), p. 279.

Este controvertido panorama obligó al monarca a visitar la estancia para comprobar el estado de las obras y determinar la conveniencia o no de las planchas de cobre. Persuadido por Crescenzi y abogando por la perfección del conjunto, rechazó la propuesta alternativa en aras de ceñirse al proyecto iniciado por su predecesor, continuando por tanto con el empleo del bronce:

Por no haver visto Su Magestad, Dios le guarde, la obra del Panteón hasta este domingo pasado, no se ha hecho esto antes. Olgóse mucho de haverlo visto y mandó que se hiziesen los follaxes de la bóveda, haviendo visto muestra dellos puesto donde se a de asentar, y replicándole que a la Junta le había paresçido que nos ehiziesen para ahorrar gasto, tiempo y dilación que havia de haver, respondió Su Magestad que en todo casso quería que se hiziesen aunque se gastasen treynta mill ducados más o menos, que quería que la obra quedase perfecta y que la copula correspondiesse a lo de abajo<sup>450</sup>.

Así, el papel de Crescenzi y su afán por el uso del bronce hizo que en la década de 1640 se optase por hacer una lámpara también en este material, cuyo destino sería convertirse en el foco principal del Real Panteón y conformar junto a sus muros y cúpula un todo armónico. Para esa época no quedaban en Madrid artífices capaces de afrontar tal reto, al menos a los ojos del monarca y su círculo más próximo. El citado elenco de bronceístas con procedencia italiana se dedicaron exclusivamente a la fundición de los motivos decorativos, delegando la correspondiente a las esculturas de los ángeles en el escultor milanés Juan Antonio Ceroni<sup>451</sup>, único con la destreza y experiencia suficiente para cumplir con semejante cometido. Su fallecimiento en torno a 1640, sumado a la ausencia de una escuela capaz de abordar la complejidad presupuesta a la hechura de la

---

<sup>450</sup> AGS. Sitios Reales, legajo 332, fol. 462. Escrito de Pedro de Quesada, San Lorenzo, 27 de octubre de 1626. Véase en MARTÍN, Juan José. (1981), p. 278. Resulta interesante señalar cómo tras la muerte de Crescenzi en 1638 el proceso ejecutivo del programa ornamental pasó por diferentes etapas y, aunque se siguió utilizando el bronce, ciertos detalles se hicieron finalmente en planchas de cobre para acelerar el proceso y abaratar los costes.

<sup>451</sup> Palomino trazó su primera biografía tomando para ellos datos de Díaz del Valle: «Juan Antonio Ceroni, milanés y escultor insigne, fue llamado por el Señor Phelipe Quarto para la ejecución de las Estatuas de los Angeles de bronce, que están en el Real panteón nuevo del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en cuyo tiempo executó también la célebre Portada, o Fachada de S. Estevan de Salamanca; lo qual hizo con tan superior acierto, que qualquiera de las dos Obras bata para merecerle nombre inmortal. Murió en Madrid por los años de mil seiscientos y quarenta, y a los sesenta y uno de su edad». Véase en PALOMINO, Antonio A. (1797), p. 297.

dicha lámpara obligó a recurrir nuevamente a la península vecina en busca de soluciones, entrando así en escena Virgilio Fanelli.

Ante semejante realidad cabe formularse la siguiente cuestión ¿porqué esa predilección por el bronce y su tratamiento en manos italianas? Todo responde al afán de imitar el *modus operandi* de su predecesor y principal referente, Felipe II, bajo cuyo mandato fueron elaborados el altar mayor, el tabernáculo del Santísimo y los cenotafios reales, ejemplos que reúnen a la perfección los condicionantes citados, es decir, son ejecutados en dicho metal por maestros de origen italiano. Dichos condicionantes estuvieron muy presentes en los albores del siglo XVII, cuando Felipe III inició las gestiones para la edificación del Real Panteón y prueba de ello es el rechazo del secretario Tomás de Angulo a la propuesta de Juan de Benavides, quien apostó por la contratación de maestros locales frente a los extranjeros:

[...] y que la obra de metal que se a de haçer no tiene la labor de tanta dificultad y Arte que necessite a buscar maestros extranjeros Porque ay en españa muchos que la podran acabar con perfeccion y a menos costa que en Italia de que se ofreçe a dar racon con demonstracion puniendole delante el modelo por lo qual sup[lic]ca a v[uestr]a mag[esta]d que si se mandare tomar resolu[cio]on de que esta obra se haga en españa le m[and]de v[uestr]a mag[esta]d hacer m[erced]d de la superintendencia della q[ue] se ofrece asistirla con mucho cuidado y en la forma q[ue] v[uestr]a mag[esta]d ordenare<sup>452</sup>.

La reclamación no surtió efecto. La intervención de mano de obra italiana no sólo presuponía una excelente calidad en el resultado, sino también un prestigio añadido, tanto fue así que su presencia estaba asegurada en la gran mayoría de fábricas artísticas con carácter regio, especialmente durante aquellas concernientes al reinado de los Austrias menores.

Respecto al uso del bronce vendría justificado por la idea de magnificencia y poder que se deseaba transmitir al entrar en la estancia. Su elevado coste debido a sus propiedades y complejidad técnica, le hacía accesible únicamente a los escalafones más adinerados, es decir, nobleza, alto clero y monarquía, convirtiéndose por tanto en un recurso estético con el que manifestar visualmente un elevado estatus social y económico. Por consiguiente, su elección persigue un objetivo muy definido: ocultar el declive económico que asolaba los reinos hispanos y la continua pérdida de territorios.

---

<sup>452</sup> AGS. Leg. 302:3, fol. 364 r y v. Fragmento tomado de VAL, Gloria del. (2017), p. 307.

En definitiva, la inclinación por este metal y la confianza depositada en maestros italianos continuaba la línea estética marcada por el ambicioso proyecto artístico iniciado en la basílica a fin de manifestar simbólicamente la pervivencia de la supremacía política y económica respecto al pasado, eliminando de este modo cualquier huella visual que pudiera evidenciar un detrimento de la calidad entre el complejo construido bajo el gobierno de Felipe II y el Real Panteón, gestionado ya por sus sucesores, Felipe III y Felipe IV.

### 10.3. Una idea tangible: la conclusión del Real Panteón

El 15 de marzo de 1654 se inauguraba la empresa artística iniciada por Felipe III y con la que el proyecto de Felipe II se daba por concluido, un espacio único en la arquitectura del Seiscientos español concebido bajo los preceptos del lenguaje barroco, resultado de la «bella conjunción de mármol y bronce»<sup>453</sup>. En aras de conseguir mayor diafanidad se produjo una severa transformación de la antigua cripta, consistente en ahondar cinco pies y medio, reducir a uno el número de accesos, suprimir tanto la tribuna como la sacristía y, finalmente, convertir la planta circular en ochavada, aunque siempre tomando como referente el Panteón de Roma, considerado en aquel momento una obra modélica en su género. Presenta muros seccionados por pares de pilastras estriadas de orden corintio ejecutadas en mármol rosáceo con las basas y capiteles en bronce; sobre ellos descansa un arquitrabe de tonalidad grisácea recorrido por un friso de roleos vegetales también ejecutados en dicho metal. Entre el espacio sobrante se ubican los nichos para disponer a modo de *loculi* los sarcófagos reales, es decir, unos sobre otros de acuerdo con la práctica de los primeros cristianos en las catacumbas. Al igual que éstas, la estancia carecía de iluminación natural por lo que Creszenzi dispuso ocho esculturas de ángeles en bronce entre los pares de pilastras, ejecutados por el milanés Giovan Antonio Ceroni, como ya anticipamos<sup>454</sup>.

En cuanto al altar, situado frente a la única puerta de acceso, se compone de una mesa rectangular recubierta por placas de bronce con una profusa decoración fitomorfa. En su interior, una tarja recoge la escena del Santo Entierro protagonizada por Cristo yacente, José de Arimatea, Nicodemo y la Virgen. En dicho altar se apoyan dos columnas

---

<sup>453</sup> MARTÍN, Juan José. (1981), p. 283.

<sup>454</sup> VAL, Gloria del. (2017).

de mármol con basas y capiteles en bronce que a su vez sustentan un entablamento donde se conjugan nuevamente ambos materiales, contemplándose en el centro, bajo un arco de medio punto, el soberbio crucificado en bronce de Pietro Taca, enviado como regalo personal a Felipe III desde Italia en 1617<sup>455</sup>. El conjunto remata en un frontispicio quebrado por una cartela, también de bronce, en cuyo interior se lee RESURRECTIO NOSTRA, mensaje alusivo al fin último de la estancia: la salvación eterna de la familia real.

Por su parte, la cúpula de media naranja se divide en ocho secciones de acuerdo al alzado; en ella se reitera la combinación de mármoles en las dos tonalidades, gris y rosácea, actuando como fondo de una decoración vegetal idéntica a la descrita en los muros. En los paños de menor anchura, se ubican vanos ciegos de medio punto, hoy iluminados de manera artificial. Por último, la clave queda ocupada por el florón, también en bronce, cuyo modelo fue elaborado por Pietro Gatti, mientras, su fundición le fue confiada a Francuccio Francucci y Clemente Censore; de él pende la pieza aquí protagonista, cuyo estudio formal e iconográfico se abordará en los siguientes apartados.

La estancia se desliga de aquellos modelos heredados de finales del XVI, caracterizados por la austeridad y desnudez del muro, y apuesta por un planteamiento rompedor donde éste se muestra articulado a base de elementos arquitectónicos con diferentes volumetrías que, junto al perfil sinuoso de los motivos vegetales, aumentan la carga dinámica y efectista. A ello también contribuye el contraste cromático entre los mármoles rosáceos y grises respecto al dorado del bronce, empleado en las esculturas de los ángeles y Cristo, en las cartelas y patas de los catafalcos, en la decoración, así como en la propia lámpara. Esta ingeniosa combinación de materiales, colores y volúmenes junto al gusto por la línea sinuosa y profusión decorativa dieron como resultado un espacio de incuestionable influencia italiana donde se hicieron tangibles los principios estéticos del estilo importado por Creszenzi, preluando de este modo la tendencia hacia la que giraría la arquitectura española a partir de este momento. El refinamiento del conjunto y la ruptura con la línea estética anterior acaparó los elogios y la admiración de aquellos que lo contemplaban:

Quando se encienden las luces, que tocan por todas partes con igualdad, por el contorno de la Fabrica, brilla, y clarea demanera, que es vna gloria el mirarla; y si

---

<sup>455</sup> VEGA, José Luis. (2016), p. 911.

juntamente se encienden las hachas de los Angeles, que están entre las Pilastras, y las de los Candeleros del Altar (que son tambien de Bronce dorado, de famosissima hechura) no puede auer ponderacion que llegue à significar semejante vista; porque las Pilastras con los Iaspes; los Ochauos con las Vrnas; el Cornisamento con los Marmoles; la Copula con sus Piedras; y todos con el Oro de sus guarniciones, y remates, hazen vn aspecto tan Luminoso, y resplandeciente; que parece que se formaron de la meteria de la luz, para miembros de vn todo tan Celestial. Y con esso se vè mejor la disposicion, que le diò la Architectura à este Cuerpo; la proporcion de sus lineas; la distribucion vnida de sus partes; ninguna ay que se esconda con tantos rayos; todas se descubren à la curiosidad, para satisfacerla de modo, que son pocos,ò ninguno, los que no se persuadan, à que semejante Fabrica, es Corona desta Marauilla, y de la Corona Real, la Piedra mas estimable; de la Monarchia de España, la joya de mayor lustre; y de las estrañas Naciones, el exemplar de mayor admiracion<sup>456</sup>.

Al margen de la novedad que supuso desde una perspectiva artística, también destacó por el poderoso mensaje político y religioso que encerraba, de hecho, se convirtió en un espacio único en Europa:

CORONA Es de esta Marauilla, la Capilla Real del Pantheon; Sepulcro ilustre de los Reyes de España; no solo por la grandeza, y hermosura de su Fabrica, sino por auer llegado al fin de su perfeccion con ella; que el fin corona la obra: por esso hemos dexado su descripcion para lo vltimo; porque fue lo vltimo que se acabò, y lo vltimo à que pudo llegar el poder, y el arte en nuestros tiempos, y en los passados. No se conoce aora en el Orbe semejante Monumento: ni con tales circunstancias de admiracion le conocieron los Antiguos, aunque entren los que por su estraña grandeza, se ganaron el renombre de Marauilla del mundo. El Mausoleo de Arthemisia en Caria, y los Pyramides de Egypto, depositos, vnos, y otros de las cenizas de sus Reyes; que los fundò en la arena y el ayre de la barbara ostentacion, y vanidad: y assi se les luziò en la duracion, y se les ha luzido à los demas que siguieron esse rumbo de la soberuia<sup>457</sup>.

El Real Panteón suponía el principal testimonio tangible de la legitimidad al trono de la Casa de Austria. En efecto, la congregación de los restos mortales correspondientes a reyes y madres de reyes en un único espacio se convirtió en un poderoso instrumento

---

<sup>456</sup> SANTOS, Francisco de. (1657), fol. 136 r.

<sup>457</sup> SANTOS, Francisco de. (1657), fol. 113 v.

simbólico-visual destinado a narrar la gloria pasada y asegurar el futuro de la línea de sucesión. Asimismo, también fue utilizado para manifestar su profesión a la Fe católica y garantizar su salvación. Del mismo modo que las familias de Carlos V y Felipe II dedicaban su oración perpetua al Santísimo, la ubicación de esta recién inaugurada estancia, bajo el presbiterio de la basílica, permitía al sacerdote officiar misa en ésta última y establecer un vínculo directo con el ámbito celestial; por consiguiente, los custodiados en el Real Panteón contarían con la protección y la oración perpetua de la Orden Jerónima hasta la celebración del Juicio Final<sup>458</sup>.

La Lampara se hizo en la Ciudad de Genova por uno de los mayores Maestros de Italia, que es el mesmo, que aviendo sido embiado a España para componerla, y armarla, passo a Toledo, y se le encargó la obra del Trono de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Sagrario. Embiósele el dibuxo de la Lampara, de orden del Señor Filipo Quarto, al Marqués Juan Bautista Serra, Conde de Villalegre, Correo mayor del Estado de Milán, Cavallero Ginovés, para que le hiziesse executar; y lo consiguió con tanto acierto, que es una de las cosas grandes que ay aqui que ver; y no quiso más satisfacción del coste, que el gusto de su Magestad, que le mostró grande de la obra<sup>459</sup>.

#### 10.4. Giovanni Battista Serra y el encargo

La *Descripción* se convierte en la principal fuente para el estudio de la pieza que aquí nos ocupa. Según Francisco de los Santos, Felipe IV envió un dibujo a Giovanni Battista Serra, conde de Villalegre, a fin de que «el mejor profesor de aquel país le hiciese ejecutar». A este testimonio se suma otro por que hoy se sabe que, poco después su montaje en 1654, la lámpara sufría un lamentable estado de conservación que despertó las críticas del citado conde:

---

<sup>458</sup> En su tesis doctoral, Vega Loeches ya señaló que su condición de templo católico es el motivo por el padre Santos lo considera único y superior respecto a aquellos edificados durante la Antigüedad y dedicados en su mayoría a deidades paganas; así el clérigo cita a las pirámides de Egipto y el Mausoleo de Halicarnaso (actual sudeste de Turquía), que junto con el Coloso de Rodas, el templo de Artemisa, el Faro de Alejandría, los Jardines Colgantes de Babilonia y la estatua de Zeus en Olimpia integraban las siete maravillas de la Antigüedad. Véase VEGA, José Luis. (2016), p. 247. Para un estudio más amplio del mensaje simbólico de San Lorenzo de El Escorial véase: VON DER OSTEN, Cornelia. (1984).

<sup>459</sup> SANTOS, Francisco de los. (1657), fol. 156 v.

El candelabro de bronce se ve el interior que no es dorado, y que aparece a través de los brazos dorados que de él salen todo negro y todo sucio. El marqués de Serra, que lo ha hecho hacer en Génova, se escandalizó mucho de que lo hubiesen puesto de esa manera, diciendo que había enviado el oro y el medio de sujetarlo en el sitio, puesto que no lo podrían hacer en Génova, porque se desdorbaba por los extremos cuando lo calentaban por el centro. Ha costado 10.000 escudos, que es diez veces más de lo que vale; y es muy corriente en ese país el ver cosas que han costado prodigiosamente, y que por eso quieren se admiren, como si, porque son malos mercaderes, lo que pagan caro valiese mas<sup>460</sup>.

Ambas noticias, que coinciden en señalar al marqués de Serra como agente intermediario entre la Corte y Virgilio Fanelli, son confirmadas gracias al hallazgo de un legajo donde son registrados varios pagos del noble al maestro platero en 1651, por la hechura de una «lampada di bronzo»<sup>461</sup>. Sin restar un ápice de su importancia, lo cierto es que no es suficiente para conocer con exactitud cómo se sucedieron los hechos, por lo que se planteará una hipótesis a partir de los trabajos de Rocío Ben Yessef Garfía, quien ha dedicado parte de su trayectoria al estudio de la familia Serra y al papel que desempeñaron en el panorama político-económico en la España de los Austrias menores<sup>462</sup>.

Al parecer, Giovanni Battista Serra (1612-1684), hijo de Gerónimo Serra y Verónica Spínola, pertenecía a una de las familias filoespañolas de origen genovés con mayor poder adquisitivo y político del momento; en efecto, desde el reinado de Felipe II, los Serra mantenían una estrecha relación con la Corte hispánica y, además de su dedicación a la actividad comercial y bancaria, desde 1604 desempeñaban el cargo de Correo Mayor de Milán<sup>463</sup>. Durante su larga carrera política, Giovanni Battista Serra se mantuvo siempre leal a Felipe IV, y así lo manifiestan los numerosos testimonios relativos a los servicios prestados, destacando, por su interés para nuestro estudio, su mediación en el conflicto ocasionado entre la República genovesa y la Corona hispánica tras el ataque de esta primera a las naves de la localidad filoespañola de Finale, situada en la costa norte del Mediterráneo. El positivo resultado le fue recompensado con la concesión

---

<sup>460</sup> GARCÍA, José. (1999), p. 286.

<sup>461</sup> Este legajo era propiedad de la casa de subastas italiana *Icharta*, cuya venta, efectuada en 2017, hace que ahora dicho registro esté en paradero desconocido por lo que se torna imposible su correcta mención. Ver [www.Icharta.com](http://www.Icharta.com) (Consulta: 17/03/2017).

<sup>462</sup> Con el fin de abordar el estudio de la familia Serra y su relación con los Austrias se torna imprescindible la lectura de los siguientes trabajos: BEN YESSEF, Rocío Yasmina. (2011), pp. 303-330; BEN YESSEF, Yasmina Rocío. (2015), pp. 187-212.

<sup>463</sup> Véase en BEN YESSEF, Rocío Yasmina. (2015), p. 325.

en 1654 del título de conde de Villalegre, confirmando de manera categórica el contenido de la *Descripción*.

Además de estos servicios, el monarca también le encomendó otros destinados a satisfacer sus necesidades artísticas, o al menos así fue cuando delegó en él las gestiones para la hechura de la lámpara. De acuerdo con el padre Santos, el monarca envió «el dibuxo» a Giovanni Battista Serra, lo que hace suponer que viajó por vía postal desde Madrid hasta la residencia habitual de este último, Génova<sup>464</sup>. No obstante, han de ser valoradas otras circunstancias que podrían añadir ciertos matices a este planteamiento inicial. Por ejemplo, Battista Serra, hijo de Antonio María Serra y Claudia Lomellini, primo carnal del que aquí nos ocupa, fue embajador de la República genovesa en Madrid, cabiendo la posibilidad de que en una de estas estancias le fuera solicitada la ejecución de la obra en bronce, encargo que posteriormente remitiría a Génova para que su primo, Giovanni Battista Serra, realizara las gestiones oportunas. De estar en lo cierto, se imitó el procedimiento dado cuando el conde di Sorano remitió a la Corte Medici el encargo de la estatua ecuestre de Felipe IV, hoy situada frente al palacio de Oriente<sup>465</sup>. Por otro lado, se ha de considerar la presencia del propio Giovanni Battista Serra en Madrid. En efecto, los servicios prestados a la Corona en calidad de Correo Mayor junto a las actividades financieras le obligaban a residir largas temporadas en la capital, por lo que se torna probable que fuera entonces cuando recibiera «el dibuxo», realizándose aquí la gestión y no en Italia.

Fuera una u otra opción, lo cierto es que Felipe IV le confió la responsabilidad de dar con un artista experimentado pues, la materialización en bronce del mencionado dibujo requería un dominio de su compleja técnica de fundición, labor que desde el siglo XIII hasta bien entrado el XVII fue patrimonio casi exclusivo de los florentinos, donde

---

<sup>464</sup> El estudio del dibujo será abordado en los apartados siguientes.

<sup>465</sup> En su tesis, Gloria del Val propone con base al testimonio de Brunel, citado líneas atrás en el cuerpo de texto, que el intermediario entre la Corte y Fanelli fuera Giovanni Francesco Serra, fruto del matrimonio entre Girolamo Serra y Verónica Spinola, y sobrino del embajador de Génova en Madrid Battista Serra. La prematura muerte de sus progenitores hizo que pasara largas temporadas en el palacio madrileño de su tío, participó en varias campañas militares siendo nombrado gobernador de Milán y marqués de Almendralejo. Para su hipótesis, la historiadora se basa en la familiaridad con la que Brunel describe la decepción que sintió el marqués al contemplar el ennegrecimiento de la lámpara ya colgada. A pesar de ser factible, especialmente si consideramos las prolongadas estancias de este en Madrid, así como su gusto por el coleccionismo artístico, hasta el momento no hemos localizado ninguna prueba que lo confirme; por consiguiente, el padre Santos continúa siendo la única fuente. Véase en VAL, Gloria del. (2017), p. 232.

sobresalieron maestros de la talla de Andrea Pisano, Pollaiuolo, Ghiberti, Donatello, los hermanos Leoni o el propio Pietro Tacca. En esta ocasión, el cometido recayó en Virgilio Fanelli, elección en absoluto baladí. Aunque residente en Génova, pertenecía a una de las sagas de escultores bronzistas de origen florentino con mayor prestigio del momento, por lo que se presentó ante los ojos del conde de Villalegre como el candidato idóneo.

En cuanto a la autoría de la lámpara, lo cierto es que las publicaciones precedentes no han aportado ninguna evidencia documental con que poder confirmarla de manera categórica, tan sólo se han limitado a copiar al padre Santos y señalar que «es obra de Virgilio Faneli». Por nuestra parte, al margen del legajo datado en 1651 procedente de Génova, hemos sacado a la luz una escritura conservada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid donde, el oficial de platería Agustín Fernández confirmó de manera categórica su autoría:

Virgilio Faneli hizo para su magestad que dios guarde estando en Italia una araña de bronce dorada que esta en el escorial en medio de la media naranja del panteon y aviendo venido a traerla a el escorial y tenido notiçia el cavildo de la santa yglessia desta ciudad de que era artífice eminente le traxeron a esta ciudad para la fábrica del trono<sup>466</sup>.

Ante la imposibilidad de revisar el contrato que hubo de firmarse en Génova, recurrimos a Ceán Bermúdez para elaborar un esbozo de cómo debieron sucederse las distintas fases del trámite. De acuerdo con su *Diccionario*, «por los años 1646 [...] Felipe IV mandó remitir el dibuxo de un candelero ó araña grande al marques Juan Bautista Serra»<sup>467</sup>. Pese a no poder ser ratificada, esta fecha es inmediatamente posterior al inicio de la segunda y última fase de construcción del Real Panteón<sup>468</sup>, por lo que el encargo de la lámpara se inserta a la perfección en el conjunto de medidas destinadas a rematar el programa decorativo antes de su inauguración en 1654. Dándola como válida, Fanelli aceptaría el cometido ese mismo año o poco después, pues su envergadura revela la necesidad de un amplio periodo de ejecución, especialmente si se toma de referencia los empleados para satisfacer los encargos durante su etapa toledana, extensos y siempre superando las fechas estipuladas en las escrituras de concierto. Según los libramientos en suelo genovés, en 1651 el maestro se hallaba inmerso en su ejecución, y tan sólo un año

---

<sup>466</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, fol. 11 v.

<sup>467</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), Vol. I, p. 76.

<sup>468</sup> MARTÍN, Juan José. (1981), p. 280.

más tarde, concretamente el 12 de julio de 1652 Felipe IV le informó a fray Nicolás de Madrid, superintendente de las obras, «la lampara que juzgo la tendremos presto acá»<sup>469</sup>, poniendo de manifiesto cómo en aquel momento se hallaba próxima a su conclusión.

La última fase del trámite ya nos resulta conocida; su montaje y ajustamiento *in situ* obligó a Virgilio Fanelli a despedirse de su tierra natal y trasladarse a España, aconteciendo tal suceso en el transcurso de 1653 o al inicio del año siguiente, considerando la última noticia de su estancia en la ciudad portuaria, 29 de enero de 1653, y la inauguración del Real Panteón, 17 de marzo 1654<sup>470</sup>. Suspendida del florón de la cúpula, la «araña de bronce» acaparó la atención de aquellos que la contemplaban, incluido aquél que efectuó su encargo, Felipe IV, por lo que su autor se ganó su reconocimiento y fue «bien premiado»<sup>471</sup>. En la *Descripción* se informa «no quiso más satisfacción del coste, que el gusto de su Magestad», por lo que se intuye la intención de entregar al maestro genovés algún tipo de remuneración añadida al precio fijado inicialmente, práctica habitual cuando el resultado superaba las expectativas. Fuera o no así, de lo que existe plena certeza es del coste total, 90000 reales, según el registro efectuado en el *Libro de Quenta y Razón*<sup>472</sup>.

## 10.5. Análisis de la obra

Del florón, que cierra la Cúpula, pende una lámpara, ó candelero de prodigiosa hechura, que muestra la Estampa siguiente. Tiene siete pies y medio de alto, y tres y medio de vueltos. Su forma es ochavada, á semejanza del Panteón; en cuyo medio está correspondiente á sus divisiones con sus ochavos; su materia Bronce dorado. Los quatro evangelistas son los que dan principio à su grandeza, en quatro tarjas de medio relieve, porque sean primero las luces Evangélicas las que toquen en los ojos para desengaños del Sepulcro, que estas son las que nos dicen la verdad. Luego siguen veinte y quatro cornucopias para otras tantas luces - bien repartidas por su circunferencia hasta la altura. Las ocho tienen unos Niños sentados en los labios de la varía: y más arriba en las Cartelas que sirvan de Cadenas, hay ocho ángeles con otras ocho; y las demas tienen en el pavellon ocho bichas sobre sus cabezas. El adorno que se mira en él, diferencia de festones,

---

<sup>469</sup> El texto de la carta dice así: «He ordenado a D. Fernando Contreras el envío de la copia de la carta que ha tenido de Génova con noticias de la lámpara que juzgo la tendremos presto acá». Véase en ANDRÉS, Gregorio de. (1965), p. 184.

<sup>470</sup> Ya abordamos señalamos en el capítulo dedicado a su biografía que tal suceso debió acontecer en los últimos meses de 1653.

<sup>471</sup> CEÁN, Juan Agustín. (1800), Vol. I, p. 76.

<sup>472</sup> NAVARRO, Federico. (1963), p. 734.

grutescos, é instrumentos de guerra, es muy grande, porque desde el principio hasta el remate se viste de esas variedades, dispuestas con extremada execucion. En lo alto tiene una Corona de hermosos Trechos, y la Asa de que está pendiente, la forman con sus brazos dos Figuras abrazadas, sobre quien se mira una Esfera en que remata.

Abaxo tiene por Asa unas serpientes enredadas, que en otros tiempos sepultaban los Tebanos en el Templo de Júpiter, y los de Fenicia decía, que eran de divina naturaleza: más aquí, sin tocar en el error, pueden tener mas verdadera significaciones que es la prudencia Christiana, de quien se ha de asir el Católico en la vida, para lograr los lucimientos en su muerte<sup>473</sup>.

Así describió el padre Santos la lámpara poco después de su montaje, haciendo eco en los reinos hispanos del arte que se gestaba en los talleres genoveses por aquel momento (fig. 13).

---

<sup>473</sup> SANTOS, Francisco de. (1657), fol. 346.



Fig. 13. Lámpara del Real Panteón  
Virgilio Fanelli  
¿1646?  
Fuente: ©Santiago Sánchez Castillo

Responde al modelo conocido popularmente con el sobrenombre de «araña» en honor a la superposición de piezas que integran su estructura y la confieren una imagen similar a la anatomía de este invertebrado. En el *Diccionario de Autoridades*, es definida como «especie de lámpara fabricada de metal, vidrio o cristal en que se ponen muchas luces. Se dice araña por la semejanza y figura que tiene con la araña cuando está extendida»<sup>474</sup>. La posibilidad de suministrar mayor grado de iluminación sumada a la exuberancia que alcanzaron sus diseños hicieron que su demanda se disparase y su presencia fuera constante en los palacios y oratorios en la segunda mitad del XVII, siendo

---

<sup>474</sup> Como dato curioso señalaremos que tras esta definición se incluye a modo de ejemplo un fragmento de la descripción elaborada por el padre Santos de la «araña» de Fanelli.

prueba de ello los inventarios y almonedas recogidos por María Fernanda Puerta Rosell en su tesis<sup>475</sup>.

La que aquí nos ocupa, considerada «la Corona» del Real Panteón<sup>476</sup>, toma de referencia el modelo de la tradicional lámpara votiva, si bien apuesta por una novedosa solución donde las cadenas que unen el cuerpo superior al plato son sustituidas por un vástago central que vertebraba la estructura; en torno a este se añaden elementos arquitectónicos, molduras y ménsulas, combinados bajo los preceptos del lenguaje barroco en aras de ceñirse a la línea estética marcada en los muros de la estancia. Del mismo modo que Pedro de la Torre o Alonso Cano hicieron unos años más tarde en el trono de la Virgen del Sagrario, cuestión sobre la que volveremos, el autor de este diseño bebió de las soluciones que se estaban dando por aquel momento en fachadas e interiores para concebir una pieza única en su género, donde arquitectura y escultura se funden en bronce para dejar testimonio, una vez más, de esa interdisciplinaria de las artes.

La «araña» de Fanelli se inicia con un enganche compuesto por dos cabezas de hermas contrapuestas y un toroide del que emerge el citado vástago; en él se distinguen dos secciones: una primera donde se suceden varios cuerpos esféricos de distintos tamaños, y una segunda con forma de fuste estriado. Bajo el citado toroide, se disponen ocho brazos de fino grosor recubiertos por vegetación, unidos a un anillo moldurado mediante una peñeta cuyo centro queda ocupado por un mascarón; a su vez, en dicho anillo se alterna una decoración a base de elementos geométricos y paños colgantes. Inmediatamente a continuación se distingue un nuevo soporte, en esta ocasión moldurado y de perfil octogonal, en correspondencia con la planta de la estancia; en él águilas en posición frontal con las alas extendidas se alternan con brazos antropomórficos sobre cuya cabeza se apoya un mechero. Bajo este soporte se sitúa otro nuevo, también octogonal, del que penden panoplias compuestas por lanzas, cascos y trompas.

---

<sup>475</sup> PUERTA, María Fernanda de la. (2005).

<sup>476</sup> Abordar el análisis formal de la araña plantea un conjunto de obstáculos que lamentablemente no han sido sorteados. Su compleja y pesada estructura, así como sus grandes dimensiones requieren para su manipulación la colaboración de un equipo de especialistas supervisados por el cuerpo facultativo de conservadores de Patrimonio Nacional, tarea que no pudo llevarse a cabo por la enjundia que suponía y ausencia de presupuesto. Pese a ello, solicitamos la consulta de posibles informes técnicos que nos proporcionasen la cifra exacta de piezas o el peso, entre otras cuestiones, si bien la respuesta fue igualmente negativa. No existe constancia de que en algún momento haya sido desmontada o pesada y menos aún de la emisión informes. Ante tales circunstancias se ha llevado a cabo un análisis formal de la pieza limitado, ayudándonos únicamente del repertorio fotográfico aquí adjuntado.

La sección central se inicia con una nueva estructura de similares características, de perfil octogonal y moldurado, aunque su tamaño es mayor y los vértices son rematados por cabezas de angelitos rodeadas por molduras. En él se apoyan doce mensulones compuestos por dos secciones, una primera rematada en voluta sobre la que a su vez se arrodilla un ángel portador del mechero, y una segunda de la que pende una cornucopia; entre los huecos de dichos mensulones se disponen plataformas cuadrangulares que sirven de asiento a figuras de ángeles, puttis.

Por su parte, la última sección también se integra por mensulones, ahora cuatro y de menor tamaño, decorados con lazos y cornucopias. Entre ellos se ubican cuatro esferas enmarcadas por molduras que sirven como fondo a las figuras en relieve de los Evangelistas, rematadas a su vez por una vieira donde se incrusta la cabeza de un angelote entre dos volutas. El conjunto continúa con una semiesfera invertida de base octogonal y recubierta casi en su totalidad por vegetación, actuando como enganche de un nudo de serpientes de silueta triangular que supone el fin de la pieza.

La apuesta por el estilo barroco se hace patente con la presencia de una profusa decoración a base de mascarones, hermas, angelotes, cornucopias y lazos. Desde un punto de vista formal, estos motivos remiten al exorno de la capilla dedicada a la *Madonna Incoronata*, en la iglesia genovesa de *Nuestra Señora delle Vigne*, reedificada en 1617 por Tommaso Orsolino junto a su sobrino Giovanni como ya vimos; esta obra era sobradamente conocida por Virgilio Fanelli y probablemente se inspiró en ella cuando, en la pieza encargada por orden de Felipe IV, incorporó las colgaduras en el anillo superior, similares a las que penden del entablamento ejecutadas en mármol. Asimismo, los marcos de los lienzos que flanquean el altar de dicha iglesia quedan ocupados por guirnaldas que en la lámpara han sido transformadas en cornucopias repletas de frutas, más en consonancia con las exigencias del discurso iconográfico, como veremos. La tendencia hacia lo recargado y dinámico se aprecia nuevamente en las esferas de la última sección, enmarcadas por molduras de perfil curvo y rematadas en volutas que se inspiran en aquellos frontones y cartelas que decoraban por aquel momento fachadas y grabados. Sin duda, son el prelude de aquellos modelos que Fanelli empleó en las cartelas de las peanas toledanas, es decir las dedicadas a la Virgen del Sagrario y de la Virgen de la Esperanza.

El programa continúa con un corpus escultórico de carácter funcional, compuesto en su mayoría por ángeles destinados a sostener los mecheros. Así, en la

sección central, estos se posan sobre las volutas de los mensulones, arrodillados y con las alas extendidas. Su aspecto recoge las características propias del grupo A, es decir, el rostro ovalado, la frente prominente, nariz recta y ojos almendrados, enmarcado todo ello por una cabellera densa y ondulada. Visten una túnica lisa de media manga, ceñida a la cintura y rematada con un modesto broche en el pecho, portando entre sus manos un tallo de perfil sinuoso que culmina en una base cóncava compuesta de hojas donde se posaría el cirio. Entre ellos, aunque en una posición inferior, se dispone otro grupo cuyos rasgos y anatomía recuerdan a los puttis, con rostro infantil y redondeado, carrillos abultados, nariz pequeña y cabellera corta; la ausencia de indumentaria nos descubre anatomías de excelente factura, donde se aprecia la tensión de los músculos, la curvatura del tobillo o los surcos en las falanges de los dedos, evocando, en cierto modo, a los ejecutados por su padre para la decoración de la citada capilla de la *Madonna Incoronata*.

Ya en la sección inferior, se incluyen más cabezas angelotes cuyos rasgos remiten al grupo B, es decir, con rostro alargado, frente ancha, mentón redondeado y carrillos prominentes, acentuados estos últimos en aquellos situados en el remate de las vieiras. A este séquito celestial se suma, en la sección superior, aquellas identificadas por el clérigo como «bichas», que no son sino seres mitológicos cuya presencia fue muy habitual en el lenguaje arquitectónico a partir del Renacimiento. En este caso presentan un torso curvo y desnudo, salpicado por una suerte de plumas que continúan hacia la parte trasera hasta convertirse en alas de modesto tamaño. Portan una corta cabellera a base de cortos mechones ensortijados que enmarcan un rostro rollizo, de gesto serio y mirada penetrante.

La última sección de la lámpara se completa con las figuras en medio relieve de los Evangelistas. Para su diseño Fanelli se inspiró en el tantas veces repetido planteamiento propuesto por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, ampliamente conocido en la mitad del siglo XVII gracias a la difusión de grabados y copias realizadas a partir de su conclusión en 1512. En la pieza que aquí nos ocupa, los Evangelistas se disponen sentados, en posición frontal respecto al espectador, con las piernas flexionadas y el torso levemente girado, acompañados de un libro sobre el que, a excepción de Juan, vuelcan su atención, remitiendo tal esquema compositivo al de Zacarías o la sibila Eritrea. No obstante, aquí se desprenden de la corporeidad inherente al estilo de Buonarroti y muestran anatomías estilizadas, ocultas tras una sencilla indumentaria de finos pliegues que guarda más consonancia con las directrices estilísticas de Francesco Fanelli, quien

como ya estudiamos en el capítulo III, apostaba por modelos de inspiración clásica. También se hace patente la influencia paterna en la elección de actitudes cometidas y serenas, alejadas por tanto de ese dramatismo exacerbado tan propio de la corriente caravaggista que dominaba en Roma durante el periodo en que fueron concebidas, es decir en torno a 1646.

San Lucas (fig. 14) se halla en una posición de tres cuartos, recostado sobre una silla de la que apenas se distingue parte de su respaldo y reposabrazos. Viste túnica, muceta y capa, recogida esta última en torno a su brazo izquierdo. El rostro presenta las facciones propias de un hombre en plena madurez, con nariz recta y prominente, pómulos flácidos y barba tupida de finos mechones ondulados. A la izquierda se dispone una mesa que, siguiendo las costumbres flamencas, queda recubierta por un mantel rematado en una hilera de flecos, dejando al descubierto varios libros aglutinados en la sección inferior. El conjunto se cierra con la figura de un toro o buey en riguroso perfil. Pese a reproducir con exquisito detalle su pelaje o las tensiones del pecho, Fanelli deformó su anatomía y le dotó de un cuello demasiado alargado y sustituyó los cuernos curvos por unos enroscados que le confieren un aspecto más propio de la especie caprina.

Este esquema se repite en la cartela dedicada a San Marcos (fig.15), si bien este se muestra con una volumetría superior, acentuando de este modo el contraste plástico. Viste la tradicional indumentaria compuesta por túnica y capa de superficies lisas. Su rostro, en posición de tres cuartos, reitera en líneas generales las características descritas anteriormente; en esta ocasión se deja al descubierto la cabellera,

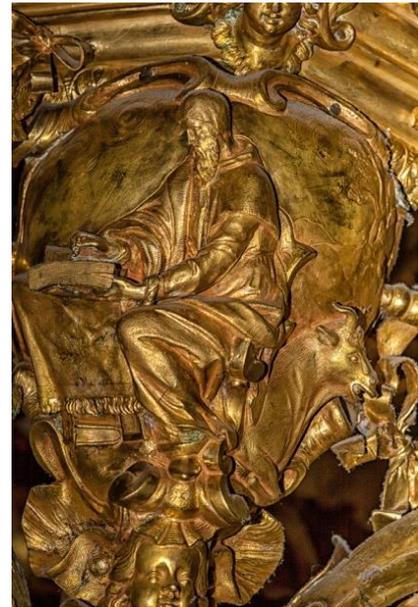


Fig. 14. Detalle: San Lucas  
Fuente: © Santiago Sánchez



Fig. 15. Detalle: San Marcos  
Fuente: © Santiago Sánchez

corta y densa, ligeramente abultada en la parte superior, a modo de tupé. También se halla sentado y junto a una mesa recubierta por mantel, absorto en la escritura de su evangelio. Aquí el toro es sustituido por un león que recoge con más o menos acierto las características anatómicas de la especie, fauces prominentes, orejas pequeñas y redondeadas, cuello de gran anchura y su particular cabellera, consiguiendo un alto grado de verosimilitud.

Por su parte, San Mateo (fig. 16) se rodea por una suerte de silueta romboidal cuyos vértices quedan marcados por la cabeza, el pie derecho y las manos, mientras, la disposición de su cuerpo dibuja una línea en zig-zag que hace de ella la figura con mayor dinamismo del cuarteto. Viste túnica y capa anudada a la altura del pecho; los rasgos de su rostro se ciñen al de los anteriores, es decir, maduros, con barba tupida y cabellera densa, ganando quizá cierto volumen en el remate. Es acompañado por un ángel u joven alado cuyo aspecto remite al estilo del genovés, es decir, con los mofletes rollizos, ojos almendrados y larga cabellera, vistiendo la tradicional túnica; en su mano derecha por una copa que parece querer entregar al evangelista, a quien contempla con absoluta devoción.

La última de las tarjas queda ocupada por San Juan, cuya disposición parece dibujar a su alrededor también una silueta romboidal, si bien menos acusada que en el caso anterior (fig. 17). Siguiendo la iconografía tradicional, presenta un rostro juvenil e imberbe, con una

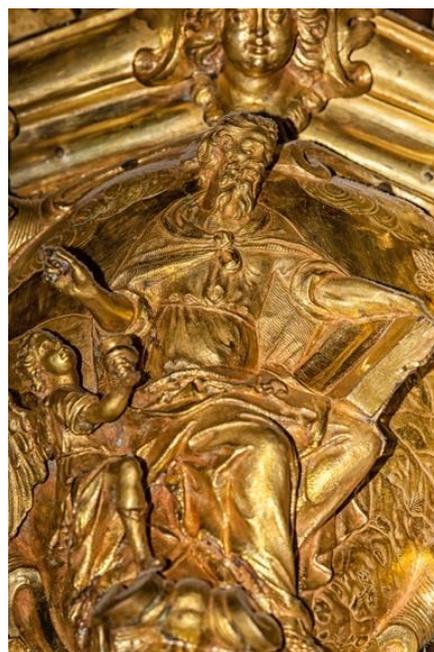


Fig. 16. Detalle: San Mateo  
Fuente: © Santiago Sánchez



Fig. 17. Detalle: San Juan  
Fuente: © Santiago Sánchez

larga cabellera ligeramente ondulada que culmina al llegar a los hombros. Rompe con el sosiego y tranquilidad del resto y se muestra con el rostro levantado hacia las esferas celestiales, con el brazo izquierdo extendido y el torso ligeramente contorsionado; una sensación agitada que se acentúa por la disposición de la capa, completamente desplegada hacia la parte superior, como si hubiese sido embestida por una ráfaga de viento. Tales características remiten a otras obras destinadas a recrear el momento en que San Juan se halla escribiendo el Apocalipsis. La composición se cierra con un águila ubicado a su izquierda en posición frontal; su modelo copia el utilizado en el cuerpo superior de la lámpara, es decir, cuerpo abombado y envuelto por un espeso plumaje, posición frontal, patas prominentes y alas de reducido tamaño.

#### 10.6. ¿Quién concibió su diseño? La autoría del *dibuxo*

Hasta ahora se ha abordado el estudio concerniente al encargo, la autoría e incluso su análisis formal y figurativo, pero aún queda pendiente la resolución de una incógnita clave ¿quién concibió su diseño? Las publicaciones precedentes han reiterado que «un dibuxo» fue enviado desde Madrid hasta Génova y allí, se le confió a Virgilio Fanelli su materialización en bronce, si bien nunca se ha señalado una posible autoría. El rastreo por los fondos archivísticos tampoco ha dado un resultado positivo, de modo que se intentará arrojar algo de luz sobre esta cuestión con base a los datos disponibles hoy por hoy.

Líneas atrás ha quedado subrayada la novedad de la estructura elegida para la «araña», fruto de un dominio de la disciplina arquitectónica por parte de su autor, quien no dudó en adaptar los elementos propios de fachadas e interiores, tales como molduras, mensulones o columnas, y hacer uso de ellos para desmarcar su diseño de otros anteriores. Por otro lado, resulta interesante mencionar la profusa decoración a base de panoplias, lazos, cornucopias, cueros recortados o ángeles. Esta eminente tendencia hacia el *horror vaqui* y la extravagancia no son, sino, una continuación de la línea estética marcada en el interior del Real Panteón, lo que pone de manifiesto la asimilación de los cánones barrocos por parte del autor.

En aras de hallar más indicios y apuntar un posible candidato, se focalizará la atención en los condicionantes que necesariamente marcaron su concepción, es decir, el

tamaño, el estilo así como el simbolismo del espacio que habría de iluminar. Recordemos como este carecía de vanos al exterior, de modo que la lámpara se convertiría en uno de los principales focos de luz, circunstancia que, unida a su ubicación, suspendida del florón central de la cúpula, le obligaba a tener un tamaño considerable y guardar la proporción con el resto de elementos. En segundo lugar, el diseño había de ser concebido bajo los preceptos del lenguaje barroco en aras de no distorsionar la armonía del conjunto y entorpecer la visión global. Por último, y no por ello de menor relevancia, su programa iconográfico debía continuar con el mismo mensaje de contenido político y religioso, es decir, aquel destinado a propagar la imagen de la Monarquía hispánica al servicio de la Fe Católica. Así pues, el autor responsable del dibujo hubo de pertenecer al círculo cortesano y necesariamente mantener un estrecho vínculo con la fábrica escurialense, es decir, circunstancias que le permitiese analizar con detalle la estancia y ofrecer el resultado más idóneo posible.

En este punto del recorrido ya es posible formular la siguiente cuestión ¿qué artista encaja con el perfil trazado? Pese a la falta de evidencias más sólidas, los datos manejados hasta el momento apuntan a Giovanni Battista Creszenzi como posible candidato; veamos a continuación el porqué. Su condición de pintor-arquitecto le capacitaba sobradamente para elaborar una traza semejante a la que aquí nos ocupa, resultado de combinar el dominio del *disegno* con la disciplina arquitectónica. A ello se ha de sumar su formación en Roma, donde fue partícipe del nacimiento y consolidación del Barroco y su apuesta por la línea sinuosa y por la acentuación de los contrastes, ambas características ya presentes en su proyecto para el Real Panteón. La plena asimilación de este nuevo estilo sólo podría justificar el novedoso diseño de la lámpara. Por consiguiente, no sólo Creszenzi se alza como posible autor, sino que además supone el descarte de otros artistas del círculo madrileño activos en la década de los 40, pues estos aún se hallaban anclados en las directrices impuestas por Juan de Herrera en la construcción de El Escorial, y por ende, incapaces aún de ofrecer resultados tan avanzados en nuestra geografía, más propios del tercer cuarto del XVII.

No obstante, esta hipótesis inicial presenta un punto débil que ha de ser solventado, el desfase temporal entre 1626, fecha en que este pintor-arquitecto se desvinculó de la fábrica escurialense, y 1646, fecha del envío del dibujo a Italia según Ceán Bermúdez, un extenso periodo durante el cual pudo darse la intervención de otros artistas. Sin embargo, antes de descartar el planteamiento aquí propuesto por este desfase

temporal cabe recordar como las directrices marcadas por Creszenzi para la construcción del Real Panteón apenas sufrieron alteraciones cuando se produjo la reactivación de las obras en 1645, fecha en la que ya no existía la necesidad de acatar la línea marcada por el italiano, pues se había cumplido una década de su fallecimiento. Así pues, ¿pudo marcar este *modus operandi* el proceso ejecutivo de la pieza que aquí nos ocupa? En efecto, el diseño de la lámpara pudo concebirse al inicio, junto con el resto de la estancia, y proceder a su hechura cuando arcos reales lo permitiesen. Estemos o no en lo cierto, incógnita a la que se dará respuesta con futuros hallazgos, de lo que no existe duda es que Fanelli hizo de este dibujo una de sus obras maestras.

### 10.7. La lámpara y su simbología

La lámpara encierra un mensaje de doble contenido, político y religioso, en sintonía con la función del Real Panteón<sup>477</sup>. Este se inicia con la presencia de panoplias, compuestas por lanzas, cascos y trompas, en alusión al poder militar, principal instrumento del que se valía la Casa de Austria para defender, implantar y propagar la difusión de la Fe Católica. Ya desde la Edad Media, los reyes hispanos convirtieron esta máxima en el eje vertebrador de su política militar «y su anhelo de una monarquía universal y un imperio de dimensión planetaria tendrá como principal justificación la expansión y defensa de la Cristiandad»<sup>478</sup>. Su vigencia se mantuvo tras ascender Carlos V al poder y se prolongó hasta el reinado de Felipe IV, es decir cuando fue concebido el diseño de la lámpara. Así, con la inclusión de las panoplias se evoca la idea de los monarcas hispanos desempeñando el papel de *Miles Christus*, al disponer sus ejércitos al servicio de la Fe Católica para la conquista de nuevos territorios y la salvaguarda de aquellos ya sometidos. Por otro lado, cabe recordar que las referencias al poder militar eran habituales en aquellas estancias entre cuyos cometidos se hallaba la de acoger recepciones, de manera que el visitante se intimidase al contemplar la capacidad defensiva. En este sentido, el ejemplo más famoso de esta época es el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, en cuya decoración participaron los artistas de mayor prestigio del momento como fueron Diego Velázquez, Juan Bautista Maíno o Vicente Carducho. En palabras de Brown y Elliot, fue un espacio «en el que la grandeza militar y

---

<sup>477</sup> VON DER OSTEN Cornelia. (1984).

<sup>478</sup> MÍNGUEZ, Víctor. (2010), p. 85.

el poder de España recibía una expresión visible»<sup>479</sup>. A pesar de que el Real Panteón se caracterizaba por su carácter íntimo y fúnebre y por tanto exento de tales cometidos, la presencia de las panoplias respondería a esa «necesidad» de incluir una mínima referencia a las hazañas bélicas de la Monarquía en una estancia destinada a custodiar los restos mortales de sus miembros, aunque nunca alcanzando las altas pretensiones del complejo mensaje que encerraba el citado Salón de Reinos.

Las alusiones a la grandeza de la Casa Real continúan con la presencia de dos motivos de larga trayectoria en programas de temática similar, el águila y la cornucopia. Desde tiempos remotos esta primera fue considerada «la reina de las aves», por su fuerte musculatura y velocidad, su afinada y perspicaz visión y su majestuosidad en el vuelo, convirtiéndose en alegoría de la fuerza, el poder y la victoria. Bajo esta concepción metafórica fue empleada por los Césares durante el Imperio Romano<sup>480</sup>, por Carlomagno, o por el propio Carlos V ya en plena Edad Moderna, entre otros múltiples ejemplos. Su inclusión en la lámpara cumple con el propósito de evocar el triunfo y la soberanía político-económica ostentada por los Austrias españoles hasta ese momento, completando tanto el mensaje de las panoplias como el del siguiente motivo, las cornucopias, situadas en los mensulones de la sección inferior. Este símbolo de la prosperidad hunde sus raíces en la época clásica, cuando según el mito, Zeus rompió uno de los cuernos de su nodriza, la cabra Amaltea; en compensación, le prometió que este se rellenaría mágicamente de frutas para proporcionarle alimento siempre, de ahí que también sea popularmente conocido como cuerno de la abundancia<sup>481</sup>. Al igual que el águila, su presencia fue costumbre junto a emperadores o miembros de la familia real a fin de manifestar prosperidad y riqueza durante sus mandatos.

El discurso prosigue con San Juan, San Mateo, San Lucas y San Marcos, cuya

---

<sup>479</sup> BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. (2003). Pese a desvincularse de nuestra línea de investigación hemos creído conveniente señalar que, al margen de la lectura de Brown y Elliot, se han publicado otras que defienden un papel de mayor peso en el discurso iconográfico para el Conde-Duque de Olivares. Véase en KAGAN, Richard L. (2008), pp. 101-120.

<sup>480</sup> Durante su segundo consulado, Cayo Mario otorgó al águila el honor de convertirse en el único emblema de las legiones, decisión que se mantuvo durante el periodo imperial. Con anterioridad, este honor había sido compartido con el minotauro, el lobo, el caballo y el jabalí. Véase QUESADA, Fernando. (2007), pp. 83-98.

<sup>481</sup> Se conocen múltiples versiones de este mito, así como del simbolismo de la cabra Amaltea en la mitología. Al margen de las fuentes clásicas procedentes de Hesíodo, Homero u Ovidio, se deben consultar, entre otros estudios: GALLARDO, María Dolores. (1995); LITTLETON, Scott. (2004); GRAVES, Robert. (2002).

ardua tarea de recopilación de la vida y doctrina de Cristo y su posterior difusión por territorios tan dispares como Antioquía, Grecia o Palestina les convirtió en figuras claves para la religión cristiana. De su mano procedía la «buena nueva», el cumplimiento de la promesa hecha por Yahvé al pueblo judío según la cual su único hijo, Jesús, entregaría la vida para redimir los pecados de la Humanidad, resucitando al tercer día y concediendo el perdón a los seguidores de su fe. Sus evangelios, únicos aceptados por la Iglesia Católica, recogen la máxima de esta doctrina y por ello son considerados fuente de luz y verdad, de ahí que en la lámpara se ubiquen en una posición cercana al fiel-espectador a fin de que «sean primero las luces Evangélicas las que toquen en los ojos para desengaños del Sepulcro, que estas son las que nos dicen la verdad»<sup>482</sup>. Con base a esta interpretación del padre Santos, la cual compartimos, aquellos que accediesen al Real Panteón serían «iluminados» al contemplar su imagen y al recordar el único y verdadero camino de acceso a Cristo y, por ende, de la Salvación.

En cuanto a su representación se ciñe al modelo iconográfico tradicional compuesto por el evangelista junto su animal del Tetramorfos, de acuerdo con la segunda Teofanía del Apocalipsis, escrita por San Juan en la isla de Patmos. Así, San Mateo es acompañado por un hombre alado por ocuparse de abordar el estudio de la genealogía de Jesús<sup>483</sup>; San Marcos aparece junto al león, pues sus escritos se inician con las palabras «la voz de quien grita en desierto» en referencia a la de San Juan Bautista, cuya potencia y ferocidad se asemejaban al rugido de este felino<sup>484</sup>; bajo la capa de San Lucas se sitúa el buey en alusión al pasaje de su Evangelio donde Zacarías, esposo de Isabel, ofrece en sacrificio a dicho animal; y por último San Juan junto al águila, metáfora de la elevación teológica del contenido de sus escritos: «Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios». San Jerónimo ahondó más aún en el significado de los vínculos simbólicos y estableció otros nuevos entre los animales y aquellos momentos de mayor trascendencia en la vida de Cristo, correspondiendo al hombre alado la Encarnación, al buey la Pasión, al León la Resurrección y al águila la Ascensión.

En cuanto a su aspecto, Fanelli no se desligó del modelo convencional, es decir, se muestran ataviados con túnica y manto, y acompañados de un libro. De acuerdo con las Sagradas Escrituras, les dotó de rasgos maduros, a excepción de San Juan, quien se

---

<sup>482</sup> SANTOS, Francisco de. (1657), fol. 346 r.

<sup>483</sup> Mateo 1, 20.

<sup>484</sup> RÉAU, Louis. (2000), Tomo I, Vol. 2, p. 323.

nos muestra con un rostro juvenil puesto que, al margen de ser «el discípulo amado», era también el de menor edad.

El programa iconográfico se completa con un nudo de serpientes cuyo significado se torna controvertido. De acuerdo con la interpretación del fraile jerónimo simbolizaría la «prudencia cristiana», basándose para ello probablemente en el pasaje de San Marcos: «sed tan prudentes como la serpiente y buenos como palomas»<sup>485</sup>. Era una de las cuatro Virtudes Cardinales, junto a la Justicia, la Fortaleza y la Templanza, regidoras de la moral y determinantes de la conducta humana, ya señaladas por Platón en *La República*<sup>486</sup>. Según el cristianismo, suponían los cimientos básicos de las tres Virtudes Teologales, por lo que su consecución se convirtió en el fin máximo de cualquier fiel. Desde la Edad Media, su presencia alegórica fue habitual en programas decorativos ubicados en aquellas estancias palaciegas, capillas funerarias u oratorios destinados a exaltar la calidad de sus dueños, pudiendo ser ejemplo de ello la pieza que nos ocupa, donde las serpientes aludirían a la prudencia de los allí sepultados y por ende, de sus mandatos. No obstante, el hecho de aparecer en solitario y no junto al resto de virtudes resulta una incongruencia por lo que la lectura del padre Santos queda descartada en pros de otras con una mayor solidez argumental.

Continuando con esta línea de signo positivo surge la posibilidad de que dicho nudo hiciera referencia a Jesucristo. Pese al desconocimiento que existe sobre esta cuestión, lo cierto es que desde los primeros siglos de nuestra era, al igual que el león o el pelícano, este reptil fue considerado símbolo del Hijo de Dios por la religión cristiana, de hecho, San Juan en uno de sus pasajes se dirigió a él como «la buena serpiente» en oposición a Satanás: «igual que la serpiente en el desierto, así tiene que ser elevado el Hijo». Asimismo, también se asoció con algunas de sus virtudes como la sagacidad, la astucia o la inteligencia<sup>487</sup>, de ahí que en su *De Doctrina Cristiana*, San Agustín señalase:

La serpiente presenta a quien quiera golpearla todo el cuerpo para defender la cabeza, y el conocimiento de este hecho aclara mucho el significado de las palabras con que el Señor nos recomienda seamos astutos como serpientes, en el sentido de que para defender nuestra cabeza, que es Cristo, debemos ofrecer nuestro cuerpo a los perseguidores<sup>488</sup>.

---

<sup>485</sup> Mateo 10,16.

<sup>486</sup> CANCLINI, Rebeca Isabel. (2000), pp. 291-300.

<sup>487</sup> MORALES, Dolores Carmen. (1996), pp. 236 y 241.

<sup>488</sup> Texto tomado de RAIMO, Umberto di. (2002), p. 27.

También fue habitual su empleo como símbolo de la resurrección, pues la muda de piel que sufren estos reptiles fue interpretada como metáfora del renacer de las almas y su gozo en la Eternidad. No obstante, motivos similares a los señalados en la anterior propuesta conducen a rechazar esta segunda. Y es que, en la época en que fue concebido el discurso iconográfico de la lámpara, se había consolidado en el imaginario común la serpiente como símbolo de pecado, siendo extraño dar con un testimonio donde esta hiciese referencia a Cristo, a sus virtudes o al fin último de cualquier cristiano, la resurrección. De ser así, no sólo se obstaculizaría la comprensión de su mensaje, sino que supondría un quebrantamiento del decoro en una pieza cuyo principal propósito abogaba por exaltar a Dios.

Descartadas ya estas opciones, consideramos que el motivo por el cual se incluyó el nudo de serpientes en esta pieza ha de estar más en sintonía con el significado simbólico tradicional de estos reptiles, es decir, aquél que los asocia a la protección o al pecado. En efecto, desde época primitiva las características fisiológicas, anatómicas y temperamentales infundieron miedo y respeto. Su superioridad física, sus rápidos y sinuosos movimientos, su habilidad como estratega, así como el uso de su veneno hizo que el ser humano le otorgara un poder de categoría superior respecto al resto de animales y le atribuyera cualidades curativas, mágicas y protectoras que variaban en función de la cronología, religión y cultura. El cristianismo no se libró de tales creencias y ya desde época medieval se recurría a ellas para proteger iglesias y espacios sagrados, delegándoles la capacidad de combatir el mal y custodiar el interior donde los fieles se unían para escuchar la Palabra de Dios. Esto justifica su presencia en zonas de acceso y de ello son ejemplos el Hipogeo de Dunas (Poitiers) o Santa María de Arbas (Puerto de Pajares), situadas en las escaleras y arquivoltas respectivamente<sup>489</sup>. De especial interés es *El Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo, donde la serpiente se muestra al inicio de las últimas voluntades del rey Bermudo con el propósito de proteger su contenido y asegurar su cumplimiento (fol. 49 v)<sup>490</sup>. Aunque su cronología se aleja bastante del periodo que aquí nos ocupa, lo cierto es que el papel desempeñado podría ser idéntico en la lámpara de Virgilio Fanelli, es decir, la inclusión de este nudo de reptiles podría responder al afán

---

<sup>489</sup> FERNÁNDEZ, Etelvina. (1985), p. 50.

<sup>490</sup> VÁZQUEZ, Ana María; POYATO, María del Carmen. (1991), pp. 37-72.

de proteger y custodiar el espacio de mayor peso político de la Casa de los Habsburgo españoles, el Real Panteón.

Pese a la coherencia de esta lectura se planteará una última, la más acertada bajo nuestro criterio. Resulta sobradamente conocido cómo las citadas características de las serpientes provocaron el surgimiento de connotaciones negativas en la religión cristiana. Así, su mirada brillante y lengua bífida fueron asociadas a la lujuria, su muda de piel a la inconstancia, su veneno a la destrucción..., una interminable lista que fue enriqueciéndose con el paso del tiempo y tuvo una enorme repercusión en las artes plásticas, siendo prueba de ello la infinidad de obras donde estas aparecen bajo esta concepción. ¿Sucede así en la pieza que nos ocupa? Al parecer, sí<sup>491</sup>. Su posición en la estructura, alejadas en la sección inferior y sin establecer ningún vínculo con el resto de elementos del programa, rompe con la línea de exaltación descrita hasta ahora y encaja mejor con un significativo de carga negativa. Así, el nudo de serpientes no sólo encarnaría los vicios e imperfecciones responsables manchar la pureza del alma, sino también aquellos peligros que acechaban las fronteras de los reinos católicos y hacían tambalear los cimientos de la Fe, y es que, recordemos, países como Holanda, Inglaterra o Alemania se convirtieron en focos activos en la difusión de una doctrina contraria a la promulgada por la Iglesia de Roma.

De acuerdo con esta última lectura, la lámpara de Virgilio Fanelli presentaría un complejo discurso iconográfico dividido por secciones: una primera determinada por las panoplias, destinada a reflejar el compromiso de la Casa Real española en la defensa del Catolicismo mediante la contribución militar y económica. Una segunda ubicada en torno a los Evangelistas, quienes mostraban al fiel-espectador el verdadero camino hacia Cristo. Y una tercera y última sección encarnada por el nudo de serpientes, cuya posición inferior y desmarcada del resto vendría a simbolizar la derrota del pecado frente a la victoria de la Fe Católica.

---

<sup>491</sup> ÁLVAREZ CINEIRA, David. «La figura de la serpiente en el mundo bíblico y germánico». En *Estudio Agustiniiano*, Núm. 38, 2003, pp. 487-516.

## 10.8. La difusión de la lámpara en dibujos y lienzos

El carácter íntimo y reservado del Real Panteón hizo que desde su inauguración en 1654 el número de afortunados en contemplarlo fuera muy reducido. El escaso conocimiento de la pieza del genovés durante los siglos posteriores se debió principalmente a las noticias proporcionadas por el padre Santos, Antonio Ponz o Ceán Bermúdez. A tales testimonios se unieron aquellos de carácter gráfico por cuya relevancia hemos considerado interesante concederle el protagonismo de este apartado.

El primero de ellos forma parte del conjunto de grabados de la tantas veces nombrada *Descripción*, ejecutados casi en su totalidad por el manchego Pedro de Villafranca y Malagón (c. 1615-1684)<sup>492</sup>. Como ya apuntó José Luis Vega, el detonante de su publicación fue indudablemente la conclusión definitiva del Real Panteón, por lo que un alto porcentaje de estos grabados se dedicaron a mostrarlo y difundirlo por primera vez ante los ojos del público, incluyendo su alzado, la cúpula, las escaleras o la lámpara que aquí nos ocupa (fig. 18). Para nuestra fortuna se le dedica especial atención, pues se reproduce en solitario su compleja estructura y el conjunto escultórico sin apenas alejarse del modelo original, apreciándose ciertas variaciones en los ángeles inferiores de la sección central, ahora con alas y cabellera larga, en las tarjas, de tamaño menor y sin la presencia del símbolo del Tetramorfos, y en la decoración del anillo superior.

---

<sup>492</sup> Nació en la localidad de Alcolea de Calatrava en torno a 1615, fruto del matrimonio entre Juan Bautista de Villafranca y María Ruiz Malagón. Pronto se trasladó a Madrid donde, según Ceán Bermúdez, integró en el taller de Vicente Carducho. En la capital también conoció al famoso grabado flamenco Pedro Perret, de quien se supone que aprendió el oficio. Al margen de su actividad como grabador, también se tiene constancia de su participación en aquellas de empresas artísticas generadas en torno al círculo cortesano como fue la decoración de la capilla del Buen Suceso de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, la remodelación de la basílica de Atocha o la restauración de las pinturas de batallas en el monasterio de El Escorial. Para un estudio de su figura, véanse los siguientes trabajos: BARRIO, José Luis. (1982); COLLAR, Fernando. (1990), pp. 171-186; PÉREZ, Alfonso Emilio, (1992), p. 257.

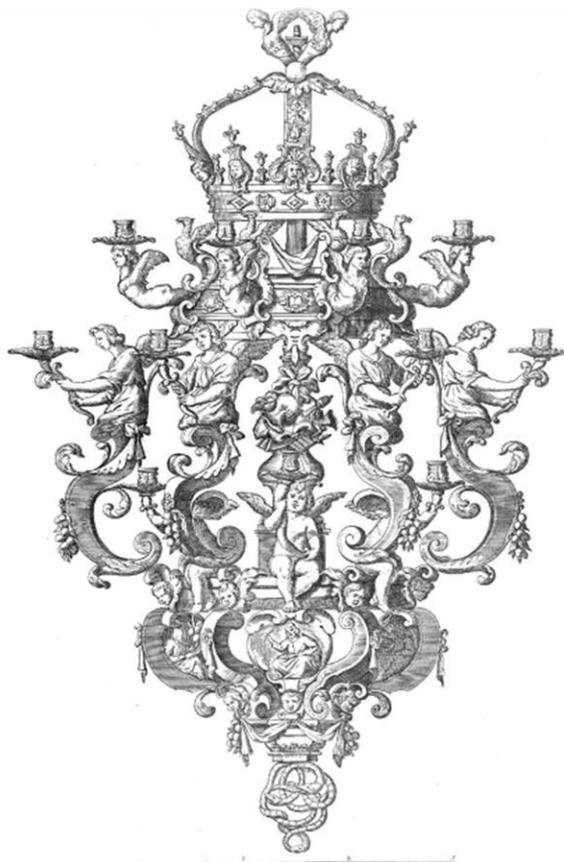


Fig. 18. Lámpara del Panteón, perteneciente a la primera edición de la *Descripción del padre Santos* (1657). Fuente: Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

Esta exquisita precisión, así como la enorme calidad de la imagen, hizo que fuera reutilizada por otros autores en sus trabajos, como fue el caso de Andrés Ximénez en el siglo XVIII<sup>493</sup>, incluso a día de hoy supone una herramienta de especial utilidad para su análisis formal e iconográfico de la lámpara.

A diferencia de otros, el grabado dedicado a la lámpara no porta la inscripción «P.Villafranca Sculptor Regius ft. Matrity 1654»<sup>494</sup>, donde queda señalado su autoría, su condición como escultor real, así como el lugar y fecha de la hechura, por lo que a día de hoy se considera una mera atribución en su producción artística, cupiendo la posibilidad de que su hechura hubiese recaído en manos de otro artífice.

---

<sup>493</sup> XIMÉNEZ, Andrés. (1808).

<sup>494</sup> En el grabado titulado *Alegoría de la conclusión del Real Panteón* sí se incluye dicha inscripción. En la primera edición, éste sí se ubica en la contraportada, privilegio que se explica por la dedicatoria a Felipe IV y por el hecho de manifestar visualmente la causa principal de su publicación, la conclusión del Real Panteón, si bien su ubicación sería modificada a partir de la segunda edición en 1667, cuando ya aparece al inicio del libro II, es decir, de aquél dedicado exclusivamente a la descripción de dicha estancia.

Tiempo más tarde, la lámpara fue nuevamente reproducida en el lienzo decimonónico de Fernando Brambilla (1763-1834)<sup>495</sup>, integrante de la serie *Vistas de los Sitios Reales y Madrid*. Fue ejecutada por encargo de Fernando VII en torno a 1830 con motivo de una iniciativa que abogaba por representar espacios dependientes de la Corona y difundir de este modo la riqueza del patrimonio histórico-artístico nacional, imitando a su vez a otras capitales europeas como Roma, París o Londres. De acuerdo al grupo de miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

Cuánto agrade a nuestros sentidos ver representados en estampas los sitios pintorescos a que la naturaleza y el arte han dado celebridad, nadie lo desconoce, porque tanto el hombre rústico como el de fina educación gustan de satisfacer su curiosidad, proporcionando al mismo tiempo al ánimo aquel inocente recreo que le sirve de reposo para ocuparle después en los afanes y cuidados de la vida [...]. Convencidas de esto mismo en otras naciones civilizadas, muchas personas sabias se han ocupado y ocupan incesantemente en sacar vistas de sus capitales y sitios de recreo, extendiéndolas por toda Europa con ostentación de lo que la naturaleza les ha concedido, y su industria y cultivo ha perfeccionado. Vemos continuamente de París, Viena, Londres, Roma y otras muchas capitales, las vistas de sus palacios, de sus jardines, de sus fuentes y de sus parques, siéndonos estas curiosidades mucho menos desconocidas que las que tenemos en España [...]. Mucho ha hablado la fama a nacionales y a extranjeros de los Sitios Reales donde han solido nuestros Soberanos pasar temporadas para alejarse del bullicio de la Capital, entregarse con más intención al cuidado de los negocios, y dar en seguida algún descanso al ánimo fatigado. Son a la verdad por todos conceptos muy dignos de la atención del curioso y del viajero, y en particular por la variedad que en ellos se observa, y que imprime en cada uno un carácter notable y capaz de excitar la admiración.

La serie se compone de 82 lienzos donde se reproducen con exquisito detalle los jardines, fachadas e interiores de los complejos arquitectónicos de Aranjuez, San

---

<sup>495</sup> Fernando Brambilla, nació en Cassano d'Adda (Lombardía) en el año 1763, fruto del matrimonio entre Carlo Francesco Brambilla y Antonio Ferrari. Durante su juventud trabajó en diseños escenográficos para el teatro de La Scala de Milán hasta recibir la oferta del gobierno español para colaborar como pintor en la expedición científica Malaspina. En 1791 se embarcó en La Coruña con rumbo a tierras americanas. Pintaría numerosas vistas de los puertos y ciudades más importantes que visitaron. A su retorno sigue pintando en Madrid para la publicación de la memoria de la expedición. En 1799 Carlos IV le distingue con el título de «pintor arquitecto y adornista de la Real Cámara». Tras la guerra vuelve a ser pintor de Cámara, ahora con bajo el reinado de Fernando VII. Véase SOLER, Emilio. (1996), pp. 27-38.

Ildefonso, Madrid y San Lorenzo de El Escorial, siendo de especial interés para nuestro estudio aquél que lleva por título *Vista del Real Panteón de nuestros augustos reyes en el Real Monasterio de San Lorenzo*, hoy perteneciente a las colecciones del Museo Nacional del Romanticismo. En él, Brambilla recreó con gran acierto la estancia durante la celebración de una misa a la que asisten un grupo reducido de fieles integrado por cortesanos -tres mujeres y seis hombres-, un militar y un cura. La posición del pintor, ligeramente elevada respecto al pavimento, le permitió incluir un amplio porcentaje de los elementos arquitectónicos y escultóricos que configuran dicho espacio, el altar, parte de la cúpula, los sarcófagos y por último la lámpara, próxima al centro de la composición. Carece del preciosismo y definición del grabado anterior, lo que dificulta al espectador la apreciación de su programa decorativo, incluso se llegan a omitir ciertos detalles como las panoplias, los lazos o las cornucopias. A pesar de que sería el principal foco de luz, junto con los ya citados ángeles de Ceroni, en esta ocasión se muestra iluminada desde la zona inferior, concretamente desde el altar, a fin de focalizar la atención en el crucifijo.

El ya mencionado afán por difundir la belleza de los Reales Sitios y, de este modo revalorizar su legado histórico-artístico, hizo que el Real Establecimiento Litográfico determinara efectuar la versión litográfica de los lienzos, tarea que desempeñaron Pharamond Blanchard, Asselienay, Victor Alexis, Pic de Leopold, Albini y Vicente Camarón, entre otros, bajo la dirección de José de Madrazo y el apoyo de la Casa Real. Fueron publicadas entre los años 1827 y 1833, conservándose a día de hoy en Patrimonio Nacional. La que concierne a nuestro estudio, cuya descripción huelga repetir, procede de la mano del grabador francés Andreas Pic de Leopol.

### **10.9. En la actualidad**

Ya adelantamos al inicio del capítulo que, junto al trono de la Virgen del Sagrario, la lámpara es la obra con mayor envergadura de la producción artística de Virgilio Fanelli, circunstancia que obstaculiza su manipulación y por ende un conocimiento exhaustivo de su peso, tamaño y número de piezas. Desde su montaje en 1654 no existe constancia de que haya sufrido reparación o manipulación que pudiese haber alterado el diseño original, tan solo alguna limpieza superficial por la que a día de hoy contemplamos un color verdoso en ciertas zonas, especialmente en aquellas donde se produce una unión entre piezas y por tanto aumenta la cantidad de cobre empleada, generando una reacción más agresiva que se aprecia en la figura del ángel. La escasa enjundia de estas invenciones

hizo desestimar la elaboración de un informe técnico de modo que tenemos noticias de ellas a partir del propio análisis de la pieza<sup>496</sup>. Asimismo, se aprecian pequeñas hendiduras en el ángel de San Mateo y en la cabeza de angelote situado sobre la tarja de San Lucas, que para nuestra fortuna no suponen una amenaza de su estabilidad y que podrían repararse con una sencilla intervención. Pese a estos deterioros, la obra de Faneli goza de un excelente estado de conservación en el espacio para el que fue creada, el Real Panteón, donde siglos más tarde aún continúa despertando el interés y admiración de todos aquellos que la contemplan.

---

<sup>496</sup> Esta información ha sido facilitada verbalmente por la conservadora de Patrimonio Nacional en el Monasterio de San Lorenzo, Almudena Pérez de Tudela, a quien reitero mi agradecimiento.

## 11. TRONO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO

El trono dedicado a la Virgen del Sagrario se alza como la obra más conocida y mejor documentada de la producción artística de Virgilio Fanelli<sup>497</sup>. En 1646 Baltasar de Moscoso y Sandoval fue nombrado arzobispo de Toledo, año en que la fábrica catedralicia se hallaba sumida en la construcción de la capilla de las Reliquias, conocida popularmente con el término de «El Ochavo». Ante esta realidad, el prelado hubo de pensar en nuevas empresas artísticas en las que poder alzarse como su principal impulsor y, al igual que sus antecesores en el cargo, dejar su impronta en el templo primado, volviendo su atención a la venerada imagen de la Virgen del Sagrario. Pese a que ya disfrutaba de un opulento espacio revestido de mármoles y decorado por los artistas de mayor prestigio, lo cierto es que continuaba asentada en un antiguo trono de plata que rompía la magnificencia del conjunto y no lograba transmitir al fiel-espectador su elevado peso simbólico, lo que se convirtió, sin duda, en una oportunidad idónea de satisfacer su propósito. Así pues, en los primeros meses de su mandato comunicó al cabildo su deseo de solventar esta carencia en el ornato de la patrona toledana con la hechura de un nuevo trono de mayor envergadura y concebido bajo los preceptos del lenguaje estético vigente, dejando noticia de ello su biógrafo, fray Antonio de Jesús María:

Con ocasión de acudir algunos días a ver la Obra [del Ochavo], i con las frequentes Visitas, que por la Tribuna de su Palacio hacia á Nuestra Señora del Sagrario [copia la mas favorecida de su Original, que la Cristiandad venera] notó, que el Trono, que la sustentaba, era menos Magestuoso, de lo que pedia la Soberania de la Emperatriz de los Angeles. Resolvióse, a que se hiciese Otro, como convenia, i decia, quando lo trataba: que aunque la Fabrica estaba mui empeñada con la Obra de la Capilla de las Reliquias, cediendo la del Trono de Santa Maria Santissima tan en honra suia, i la de su Hijo, no havia sino comenzarle, confiando, que Hijo, y Madre le acabarian<sup>498</sup>.

Dos fueron los artistas participantes en este concurso, Alonso Cano y Pedro de la Torre, saliendo vencedor este segundo. Las trazas, hasta el momento desconocidas, fueron entregadas al platero Cristóbal Pancorbo y al maestro de campanas Pedro de la

---

<sup>497</sup> Para ahondar en su estudio véanse, entre otros, los siguientes trabajos. AMADOR DE LOS RÍOS, José. (1854), p. 176; RAMÓN, Sixto. (1857), p. 554; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 131; TOVAR, Virginia. (1975), p. 183-199; NICOLAU, Juan. (1996), pp. 271-286; MARÍAS, Fernando. (1999), pp. 291-322; DÍAZ, Antonio José. (2004), pp. 143-190; CRUZ, José Manuel. (1985), p. 1253.

<sup>498</sup> JESÚS, fray Antonio de. (1680), párrafo 1346.

Sota, quienes el 8 de agosto de 1648 procedieron a la firma del contrato, obligándose a la hechura del trono «según y como lo demuestra la planta y traça»<sup>499</sup>. Sin embargo, poco hubieron de ser los avances, pues un año más tarde se paralizó el proceso a la par que se rechaba el modelo elegido. ¿Cuál fue el detonante para tomar tan drástica medida? Al parecer, la presentación de uno nuevo concebido por Pedro de la Torre y Francisco Bautista, hoy conservado en el Archivo Capitular de Toledo (fig. 18).

## PRIMERA FASE

### Concurso 1658

Modelos presentados por:

- Pedro de la Torre
- Alonso Cano

## SEGUNDA FASE

### Materialización 1648

- Materialización del modelo ganador
- Artífices elegidos: Cristóbal Pancorbo y Pedro de la Sota

## TERCERA FASE

### Nuevo modelo 1649

Presentación del nuevo por Pedro de la Torre y Francisco Bautista

## CUARTA FASE

### Inicio del proceso de materialización (c.1652)

- Encargo de la maqueta en madera a Pedro de la Torre
- Escritura de concierto firmada por Virgilio Fanelli
- Intervención de Sebastián de Herrera Barnuevo

<sup>499</sup> AHPT. Protocolo n° 15835, fols. 967 r./975 v. Su conocimiento se lo debemos a Fernando Marías, quien hizo mención de ella por primera vez en: MARÍAS, Fernando. (1999), pp. 291-322.



Fig. 18. *Modelo para el trono de la Virgen del Sagrario*  
Pedro de la Torre y Francisco Bautista  
1649  
Fuente: ©Archivo Capitular de Toledo

### 11.1. Un paso más: el dibujo, el grabado y la maqueta

A priori puede resultar un tanto extraño al lector semejante cambio de rumbo e incluso, puede llegar a pensar que el modelo concebido por esta pareja de arquitectos se trate realmente del presentado por Pedro de la Torre en solitario en 1647, más aún cuando no incluye ninguna inscripción alusiva a su autoría, como sí sucedía en el caso del de Alonso Cano ¿Cómo probar que estamos en lo cierto? La respuesta viene dada gracias al hallazgo de dos grabados fechados en 1649, ambos procedentes del artista flamenco Juan de Noort. En el primero de ellos, conservado en el convento toledano de las Capuchinas, se reproduce el trono junto a la inscripción en castellano «Francisco Bautista, de la Compañía de Jesús, Pedro de la Torre, arquitectos reales lo realizaron». Ante la imposibilidad de abordar su análisis a causa de su deplorable estado<sup>500</sup> lo haremos con el segundo, del cual existe una copia en el Archivo Capitular de Toledo (fig. 19). En él se

<sup>500</sup> El profesor Juan Nicolau lo dio a conocer por primera vez en: NICOLAU, Juan. (1996), p. 276.

incluye tan sólo una imagen parcial del trono dedicada a la planta y alzado de la peana, junto a una inscripción, esta vez en latín: «Juan de Noort sculpsit Matrivi Anno 1649. Fraciscus Baptista è Societate Jesu, et Petrus de la Torre in Regia Curia Architecti adinvenerunt».



Fig. 19 *Modelo para el torno de la Virgen del Sagrario*  
Pedro de la Torre y Francisco Bautista (autores del diseño)  
Juan de Noort (autor del grabado)  
1649  
Fuente: © Archivo Capitular de Toledo

Juan Nicolau Castro y Fernando Marías ya señalaron las evidentes analogías entre la planta y peana del dibujo respecto a las del grabado lo que les condujo a confirmar de manera categórica que se trataba de la misma pieza y, por ende, que sus autores fueron Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Con base en ello, sabemos que en 1649 ambos presentaron un modelo, aquel que conquistó definitivamente al prelado.

Ambos artistas recurrieron al modelo de baldaquino ahuecado que tanta popularidad alcanzó a partir de la segunda mitad del XVII en nuestra geografía, si bien en este caso, su formación y experiencia como retablistas se dejaron sentir en el empleo

y disposición de los elementos. Así pues, el trono se inicia por un basamento de escasa altura fragmentada a base de líneas perpendiculares en correspondencia con las aristas; le sigue el cuerpo de la peana propiamente dicha, con tantas secciones como las marcadas en el dicho basamento, siendo de mayor anchura el paño central por estar destinado a albergar, probablemente, alguna escena integrante del programa iconográfico. En la parte inferior, dos ángeles niños sostiene un escudo de armas vacío recorrido por los tradicionales cueros recortados. A su vez, este conjunto es flanqueado por otra pareja de ángeles cuyo aspecto remite al que presentaban aquéllos concebidos por Alonso Cano en su propuesta, es decir, con un tamaño mayor, cuerpo esbelto y rasgos propios de la juventud. El corpus escultórico de este primer plano de la peana culmina con un trío de ángeles, de los que tan sólo observamos dos, dispuestos bajo los salientes simulando una ménsula<sup>501</sup>.

Ya en el plano intermedio, es decir sobre la peana, se dispone un sencillo basamento y dos parejas de tríos de columnas, de fuste liso, con éntasis y rematadas en capitel compuesto, unidas en su parte superior por el correspondiente entablamento. La estructura prosigue con la presencia de un cuerpo de perfil octogonal, con un cuello que mengua al crecer en altura y desemboca en el arranque del arco; éste, a su vez, sirve de asiento a dos parejas de ángeles dibujados a lápiz con características idénticas a los ya descritos, cuerpos rollizos, de rostros redondeados y cabellera corta y rizada. Por su parte el arco se integra por dos secciones, una lisa, y otra decorada con espejos rectangulares que se alternan con parejas de cuadrados; el extradós es recorrido por una peinetas, a su vez ésta se alterna con motivos de rayos que se ciñen a la secuencia: flameado-recto, siendo el de mayor longitud a aquél situado en la posición central. En la clave del arco emerge una suerte de cuenco conformado a base hojas y cueros recortados que es rematado por dos volutas y una cabeza de angelito en su sección inferior; mientras, la superior queda cerrada por un arco de triple moldura en cuya clave también contemplamos motivos decorativos de gusto barroco. En el interior se ubica Dios Padre en una posición de tres cuartos, cuya figura fue elaborada mediante trazos rápidos e imprecisos en los que Pedro de la Torre y Francisco Bautista olvidaron la meticulosidad de la parte arquitectónica por lo que apenas quedaron definidos sus cabellos, las manos no guardan la proporción y su anatomía queda envuelta bajo una capa de múltiples

---

<sup>501</sup> TOVAR, Virginia. (1973), p. 291.

pliegues que parecen fundirse con el resto de la estructura. Porta en su mano izquierda el globo terráqueo coronado por una cruz, símbolo de su soberanía en la Tierra, y un nimbo de formato triangular en alusión a la Santísima Trinidad. En el mismo eje, pero ya en el intradós, se posa la paloma del Espíritu Santo con las alas extendidas en posición frontal, flanqueada a su vez por una pareja de ángeles niños. El centro de la composición queda ocupado por la talla románica, apoyada en una estructura con forma de luneto invertido que se recubre en su totalidad por un quinteto de ángeles. Aquél situado en posición sedente porta entre sus manos un paño de escasa anchura que dibuja una suerte de arco con perfil sinuoso, como si se trata de una filacteria, lo que abre la posibilidad de que estuviese reservado para una futura inscripción. Las parejas de ángeles que lo flanquean presentan actitudes con mayor dinamismo, se apoyan unos sobre otros a fin de aunar sus esfuerzos y simular de este modo la elevación de la Virgen hacia los cielos.

Aquéllos autores que han concedido protagonismo a este modelo en sus trabajos, como Virginia Tovar o Juan Nicolau destacan la fuerte impronta de Pedro de la Torre frente a la del clérigo jesuita, siendo aún más evidente en el caso de la maqueta, como veremos. En efecto, el arquitecto de ascendencia conquense hubo de ser su autor principal mientras que la intervención del otro debió limitarse a señalar meras sugerencias o introducir leves modificaciones pues, al margen de las conclusiones tras el análisis formal, contamos con un testimonio inédito, una carta enviada por este primer arquitecto al canónigo obrero, Pedro López de Inarra Isasi, en 1654<sup>502</sup>. Por aquél año se hallaba inmerso en la ejecución de una traza a tamaño real del trono que habría de ejecutar Fanelli, a la que se dirigió diciendo «por ser esta obra mía y haverla criado desde su niñez»<sup>503</sup>, apreciación que no alude a la traza en sí, sino al modelo que en ella se reproducía. De este modo, Pedro de la Torre reitera al lector no sólo su participación desde la fase inicial en su concepción, sino también parece atribuirse su autoría y, por ende, delegar a un segundo plano la intervención de Francisco Bautista, encajando por tanto con las conclusiones de los estudiosos citados.

---

<sup>502</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>503</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

## 11.2. La difusión del nuevo modelo: los grabados

Tras la aprobación del dibujo por Baltasar de Moscoso y Sandoval se procedió al encargo de estampas destinadas a promocionar su difusión, dando noticia de ello el biógrafo carmelita:

Deste [se refiere al dibujo del diseño elegido] mandò D. Baltasar abrir lamina, i le imprimiò. Pero no contentandose su Devoto afecto con lo conferido, i deseando, dar à la Obra la maior Perfeccion posible, valiendose de su grande Prudencia, i Experiencia de lo que importa, tratar mucho, i con muchos vna materia. Enviò el Diseño à diferentes partes del Reino, à Roma, i otras Ciudades de Italia, donde està mas valida, que en otras Provincias la pintura, i Aquitectura, para que consultados los mejores Artifices por el Agente, que entonces despachò à Roma, enviasen sus Notas, i, vistas, se tomase la última resolucion. [...] habiendo impresso en rasso la Estampa, se la llevò à su Magestad, que la recibì con especial estimacion<sup>504</sup>.

Se ordenó el envío de varias copias a diferentes capitales hispanas, así como a otras italianas, incluida Roma, con el propósito de que dicho modelo fuese supervisado por «los mejores artífices» y determinar si era necesario o no introducir cambios antes de dar inicio a su hechura en plata. De aquel año de 1649 han llegado hasta la actualidad los dos grabados ya mencionados, ambos del flamenco Juan de Noort. Ante el pésimo estado del conservado en el convento de capuchinas volcaremos nuestra atención en la copia del Archivo Capitular (fig. 19) donde, recordemos, sólo se reproduce a la planta y alzado de la peana.

Así, en la parte inferior del papel se muestra una planta octogonal con los lados oblicuos cóncavos, mientras, en los laterales se disponen dos parejas de cuatro columnas. Este juego de líneas curvas y rectas nos descubre un alzado tridimensional, ya reproducido en la parte superior, que coincide con el propuesto por Pedro de la Torre y Francisco Bautista en su dibujo, lo que sin duda hubo de ser una herramienta fundamental para Baltasar de Moscoso y Sandoval y su afán por conseguir una imagen más certera, más próxima a la que habría de tener el trono tras su materialización en plata. No obstante, se aprecian ciertas diferencias que merecen ser comentadas. La primera y quizá más llamativa es el ensanchamiento del panel frontal y el retrato de Felipe IV,

---

<sup>504</sup> JESÚS, Fray Antonio de. (1680), párrafo 1356.

incluido por sugerencia del propio prelado: «por la atención, con que veneraba al Rei, dispuso; se pudiese su Retrato debajo de Nuestra Señora, protestándole Patron de la Santa Iglesia (aunque después se varió esta traza)<sup>505</sup>. El monarca aparece en una posición de tres cuartos y con las manos en oración; porta una sencilla indumentaria compuesta por casaca negra y golilla blanca en consonancia con los valores de austeridad y recato proyectados por la Casa Real hispana desde el reinado de Felipe II. Su rostro, carente de arrugas, evoca aún cierto rayo de juventud que contrasta con los 44 años que alcanzaba por aquella fecha; muestra un fino bigote con las puntas hacia arriba, media melena de corte cuadrado y un modesto tupé. Con rictus serio y solemne, dirige su penetrante mirada hacia el fiel-espectador a modo de reclamo, incitándole a copiar su *modus operandi* y venerar también a la Virgen del Sagrario<sup>506</sup>. Las alteraciones respecto al dibujo capitular finalizan en los ángeles de la peana, aquéllos de mayor tamaño, a quienes ahora contemplamos portando entre sus manos el cornetto, quizá con una longitud más pronunciada a la correspondiente.

Ya adelantamos que éste junto con el otro grabado se alzan como prueba irrefutable para confirmar la hechura del dibujo capitular por Pedro de la Torre y el Francisco Bautista<sup>507</sup>. No obstante, el profesor Fernando Marías va más allá en sus concreciones y se atreve a fijar el cometido de cada uno de los grabados en las distintas fases del proceso ejecutivo<sup>508</sup>. Según informa, aquél conservado en el Archivo Capitular se trataría de una mera prueba, mientras que el de convento de Capuchinas sería el definitivo, es decir, el que Baltasar de Moscoso y Sandoval mandó imprimir sobre raso y entregarlo en estampa a Felipe IV a modo de obsequio:

---

<sup>505</sup> JESÚS, Fray Antonio de. (1680), párrafo 1356.

<sup>506</sup> En más de una ocasión este artista flamenco afincado en Madrid hubo de pasar a las planchas el retrato de Felipe IV. Así, realizó el grabado para la obra de José Laínez, obispo electo de Solsona, *Acción de gracias a Dios Nuestro Señor por la entrada Triunfal en la Ciudad de Lérida; trofeo esclarecido de la Augustísima Piedad de nuestro Inclito Monarca, Felipe IV el Piadoso*, publicado en Pamplona en 1644. A este ejemplo se ha de sumar un segundo titulado *Felipe IV como propugnáculo de la Fe Católica, destinado a ilustrar el libro de fray Martín de la Vera, Instrucción de eclesiásticos*, publicado en la Imprenta Real de Madrid en el año 1630.

<sup>507</sup> Ramírez de Arellano menciona en su trabajo la participación de Herrera Barnuevo y se inclina ante la posibilidad de que su modelo fuese finalmente el elegido por Baltasar de Moscoso y Sandoval: «D. Sebastián, arquitecto de Madrid, hizo un tercero, que acaso fuese el preferido, porque en 14 de febrero del 55 se le mandó pagar el trabajo empleado. [...] Lo más probable es que el modelo aceptado fuese el de Herrera». RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1915), p. 129.

<sup>508</sup> MARÍAS, Fernando. (1999), p. 253. Véase en ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1650/Gastos 1651, fol. 83.

Llegó a Toledo la Lamina, que se abrió en Madrid, del Retrato de Nuestra Señora del Sagrario, i del Trono, que se havia de hacer. Deseoso D. Baltasar de que no solamente se lograra el acierto, con que la inventaron, como diximos, el Hermano Francisco Bautista, i Pedro de la Torre, i entallò Juan de Noort; sino que excitasse los afectos à la maior Gloria de Dios<sup>509</sup>.

Esta selección noticias vienen confirmadas gracias al registro de ciertos pagos que ya fueron publicados en su mayoría por Juan Nicolau. Así, el 24 de septiembre de 1649 se pagó la cantidad de 1000 reales de vellón a Francisco de Valderrábanos para «el gasto de mil estampas de Nra. Señora que se tiran en Madrid», estampas donde iría ya impreso el nuevo diseño del trono pasado a las planchas por Juan Noort<sup>510</sup>. Unos meses más tarde, concretamente el 12 de febrero de 1650, se hizo entrega a Juan Ortiz de la Rivilla, platero sobre el cual volveremos, la cantidad de 2427 por «la costa de las mil estampas que se tiran en Madrid de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Sagrario»<sup>511</sup>, desconociendo hasta el momento si se trata de la misma tirada pagada en varios plazos o de una nueva. En la biografía del prelado se alude también al envío de copias a Roma por el afán de conseguir nuevas opiniones antes de iniciar la factura definitiva del trono, un hecho del que también se deja constancia cuando el 14 de julio de 1650 se entregó a Felipe Lázaro de Goiti, Maestro Mayor de la Catedral, la cantidad de 170 reales de vellón a fin de que «pague a Juan Ortiz platero vecino de Madrid la costa del resto y imprenta de tres estampas de Nuestra Señora m que el Cardenal mi Señor embió a Roma con cien papeles de columnas salómonicas»<sup>512</sup>. Este conjunto de noticias vinculado a la difusión del nuevo proyecto se cierra con el pago en 2 de agosto de 1650 al pintor Simón Vicente «por las copias que hizo para enviar a Roma del trono de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>»<sup>513</sup>, suponemos que bajo la misma motivación que las anteriores, conseguir el beneplácito de aquellos «más entendidos» en las artes.

Los testimonios recogidos por el fraile carmelita junto a los registros revelan la trascendencia que supuso la hechura del trono en el plano artístico y religioso. Baltasar de Moscoso y Sandoval había residido en Roma y conocía de primera mano su actividad cultural, las novedades estéticas, así como la calidad de sus arquitectos, pintores y

---

<sup>509</sup> JESÚS, Fray Antonio de. (1680), párrafo 1448.

<sup>510</sup> NICOLAU, Juan (1996), p. 276. Véase también en ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1648/Gastos 1649, fol. 89 r.

<sup>511</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1649/Gastos 1650, fol. 80 r.

<sup>512</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1649/Gastos 1650, fol. 82 r.

<sup>513</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1649/Gastos 1650, fol. 136 r.

escultores, una circunstancia que explican el grado de exigencia aquí mostrado. Imitando a los que le precedieron, él pretende alcanzar la gloria a través de una obra única, y por ello somete a valoración el modelo de Pedro de la Torre y Francisco Bautista enviando varias copias a Roma. Fruto de esta conducta tan cautelosa es el encargo de la siguiente pieza. Tras elegir el modelo, no se procedió de inmediato a su hechura en plata, como habría sido habitual, sino que el prelado estipuló necesario el encargo de una maqueta con la que poder comprobar si el nuevo trono se adecuaba a sus exigencias, o si por el contrario se habrían de introducir nuevas modificaciones.



Fig. 20. Maqueta del modelo del trono  
Pedro de la Torre  
¿1652?  
Fuente: ©Catedral de Toledo

### Revisando la elección definitiva: la maqueta

En raras ocasiones tenemos la fortuna de manejar uno o varios testigos correspondientes a cada una de las fases del proceso ejecutivo de una pieza como aquí sucede, y es que a los dibujos y grabados se suma hoy la citada maqueta, realizada en madera por Pedro de la Torre en los albores de la década de 1650 (fig. 20). Única en su categoría, en raras ocasiones ha despertado el interés de los investigadores, tan sólo Juan Nicolau y su empeño por difundir la retabística toledana del Seiscientos le hicieron protagonista de un interesante artículo publicado en 1996<sup>514</sup>.

El ciclo de noticias publicadas es de nuevo inaugurado por Francisco Pérez Sedano; según sus *Notas*, «en abril de 1654 hizo Pedro de la Torre, arquitecto, un modelo para el trono de Nuestra Señora»<sup>515</sup>, información que fue recogida posteriormente por el citado profesor. No obstante, Fernando Marías trasladó el inicio de tal empresa dos años antes, asegurando que fue a partir de 1652 cuando se «procedió a realizar»<sup>516</sup>.

<sup>514</sup> NICOLAU, Juan. (1996), pp. 271-275.

<sup>515</sup> PÉREZ, Francisco. (1914), p. 104.

<sup>516</sup> MARÍAS, Fernando. (1999), p. 304.

Por nuestra parte, sabemos con certeza que el 8 de enero de 1655 Virgilio Fanelli ya firmó la escritura de concierto con la fábrica catedralicia, fecha en la que dicha maqueta estaba concluida, por lo que se torna un tanto extraño pensar que al arquitecto-ensamblador le valieran tan sólo unos meses para satisfacer el encargo, como apunta el clérigo, siendo más congruente el planteamiento de Marías, es decir, fijar su cronología en 1652, poco después de haberse efectuado su difusión con los grabados.

Tradicionalmente también se ha venido afirmando que, una vez entregada al cabildo, la maqueta fue tasada el 14 de junio de 1657 por Juan Fernández de Gandía, y recibió por ello la cantidad de 200 reales, si bien, en el libramiento se especifica «por la ocupación de venir de Madrid [...] para tasar la traza y dibujo en grande del trono de Nra. Sra»<sup>517</sup>. El hecho de no aludir a la maqueta y señalar de manera explícita a la «traza y dibujo» conduce a pensar que se trata de una interpretación equívoca de la documentación, un error en el que nadie había reparado hasta el momento. Estas sospechas fueron confirmadas gracias al hallazgo de una carta enviada por Pedro de la Torre al canónigo obrero en 1654 donde se informa que, ya concluido el modelo en madera, éste también hizo frente a la hechura de una traza a tamaño real, siendo ésta la que tasaría el dicho Juan Fernández de Gandía y no la maqueta<sup>518</sup>.

Similar postura mantenemos respecto al ajuste de cuentas que hubo el 15 de julio de 1659, fecha en la que el arquitecto recibió 12966 reales «q. se le restaban de el último ajustamiento de la obra de cantería del ochavo y modelos y traza q. ha echo para la dha obra y trono de Ntra. Sra. del Sagrario»<sup>519</sup>. Los estudios precedentes han reiterado que tales pagos corresponderían a la citada maqueta<sup>520</sup>, lo que bajo nuestro criterio supone una nueva interpretación errónea pues el término en plural «modelos» aludiría a los dos

---

<sup>517</sup> ACT. Libro de Obra y Fábrica, Frutos 1656/Gastos 1657, fol. 169 r. Este registro ya fue publicado en NICOLAU, Juan (1996), p. 275.

<sup>518</sup> Según se desprende del contenido por aquel momento se hallaba inmerso en la hechura de las trazas a tamaño real del modelo, es decir «ajustada al sitio y claro que ocupa la Virgen» por lo que precisa el envío de las medidas exactas de la indumentaria a fin de establecer la proporción idónea entre el remate lateral de éstas en las esquinas y las columnas. También parece que existía ciertos desajustes con el chapín, quedaba cubierto por el manto, un espacio que en el trono primitivo quedaba oculto por los serafines y Pedro de la Torre quiere acomodarlo y para ello necesita el envío de unas «estampicas». Véase en ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>519</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1658/Gastos 1659, fol. 158 r.

<sup>520</sup> NICOLAU, Juan. (1996).

presentados por Pedro de la Torre ante el prelado, uno en solitario y otro junto con Francisco Bautista, mientras, el término «traza» haría alusión a la realizada en 1654.

Solventada esta cuestión, lo cierto es que hasta el día de hoy no se ha publicado ninguna referencia expresa a la maqueta, tan sólo un pago fechado el 17 de abril de 1710; según informa, el escultor Antonio Fernández fue contratado por la fábrica catedralicia para mejorar «el adorno [...] en el trono y imagen de Nuestra Señora de la Concepción», cobrando por ello 772 reales<sup>521</sup>. A pesar de no incluir más detalles, el hecho de aludir a la advocación es un dato crucial para saber que estamos ante la pieza que nos ocupa, pues poco después de su hechura esta sirvió de asiento a una talla mariana de carácter inmaculista. Tras esta intervención, se dispondría en el retablo de la sacristía de la capilla Sagrario, elaborado por Andrés de Huerta y dorado por Patricio López en el año de 1711<sup>522</sup>.

A día de hoy, este singular testimonio del Barroco hispano se alza como una copia del modelo presentado en el dibujo capitular, salvo ligeras excepciones que se advierten principalmente en la omisión de una parte importante del corpus escultórico<sup>523</sup>. La estructura en madera policromada en dorado se muestra despojada de los ángeles músicos de la peana, la pareja de querubines encargados de sostener la cartela central, así como las genuinas ménsulas integradas por cabezas de angelitos dispuestas en los brazos transversales. ¿Qué motivo justifica su exclusión? Probablemente el propio cometido de la obra, pues carece de sentido detenerse en la ardua labor de tallar los ángeles y demás elementos presentes en el dibujo. La factura de la maqueta respondía exclusivamente al afán de valorar la estructura, si ésta se adecuaba o no a las expectativas, mientras, la ornamentación quedaría como una cuestión pendiente de resolver para más adelante, y prueba de ello fue la intervención en 1655 de Sebastián de Herrera Barnuevo para tal cometido, como veremos<sup>524</sup>.

---

<sup>521</sup> Al parecer, éste recibió 772 reales de vellón por un tal Domingo de Bernedo y Aspiros, cantidad que hubo luego de satisfacer la fábrica catedralicia el 17 de abril de 1711. Véase en ZARCO DEL VALLE, Manuel Remón. (1916), p. 387.

<sup>522</sup> ZARCO DEL VALLE, Manuel Remón. (1916), p. 387.

<sup>523</sup> Víctima de su condición de maqueta ha sido trasladada de varios espacios en la Catedral por no reunir aparentemente un valor de peso; primero estuvo en la Capilla de la Trinidad, posteriormente guardada en el Ochavo y actualmente en las Salas Nuevas, una suerte de depósito donde se custodia aquellos bienes patrimoniales.

<sup>524</sup> Como veremos en apartados posteriores, Sebastián de Herrera Barnuevo fue reclamado por la fábrica catedralicia para hacer frente al programa decorativo del trono. Véase en ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

Volviendo a las alteraciones con respecto al dibujo se aludirá a la detectada en la cartela frontal dedicada a Felipe IV. En esta ocasión, el monarca porta una lujosa indumentaria compuesta por una capa en tonalidad azulada y forro con ornatos dorados de perfil sinuoso cuya presencia se extiende en el chaleco y en el jubón. De sus hombros cuelga una gruesa cadena de motivos cuadrados en rojo de la que pendería el emblema de la Orden del Toisón de Oro, aquí oculto tras sus manos. Su rostro se aleja de ese halo de idealización y juventud que irradiaba en la obra de Juan de Noort, con cierto rehundimiento en el contorno de los ojos y flacidez en los pómulos que corresponden en mayor grado con su edad por aquel momento. Tampoco se muestra ante el fiel-espectador con su porte altivo, propio de su condición regia, sino absolutamente concentrado en el acto de orar, desviando su mirada hacia la lejanía. El fondo, en dorado al igual que el resto de la peana, queda relleno de motivos vegetales elaborados a base de puntos, como si trataran de simular la técnica del picado de lustre.

La cartela del frontal trasero queda reservado al retrato de la joven Mariana de Austria, para cuya hechura probablemente Pedro de la Torre tomó de referencia una de las *imágenes oficiales* divulgadas a partir del retrato de Velázquez, hoy perteneciente a las colecciones del Museo del Prado<sup>525</sup>. Porta una lujosa indumentaria compuesta por un vestido azul con estampado de carácter fitomórfico en color dorado; los hombros y el pecho quedan cubiertos por una valona blanca de encajes rematada en una suerte de golilla. Sus juveniles rasgos quedan enmarcados por la tradicional cabellera de corte cuadrado, con la raya en medio y ordenados tirabuzones separados por un lazo; del mismo modo que en el lienzo del Prado, de la parte trasera emerge una pareja de plumas, roja y azul, en consonancia con ese gusto por el lujo y ornato que caracterizó su imagen durante la infancia y juventud.

En los frentes cóncavos se disponen cartelas de formato rectangular ocupadas por una decoración en relieve a base de roleos vegetales, una apuesta por la línea curva y el contraste entre texturas que se repite en el entablamento superior con la inclusión de modillones de hojas y festones de frutas, elementos asiduos en su producción artística que utilizó también en una obra concebida simultáneamente, el retablo del Santo Cristo

---

<sup>525</sup> Fechado en los años 1652 -1653, este retrato se halla actualmente expuesto en la sala 012 del Museo del Prado. Para ahondar en estudio, véase PORTÚS, Javier. (2013), pp. 108-110.

de la Buena Muerte, en la localidad toledana de Nambroca<sup>526</sup>. Asimismo, las ménsulas conformadas por querubines en los brazos laterales han sido reemplazadas por otras de superficie lisa y el fuste liso de las columnas por uno de superficie estriada. Las variaciones prosiguen en el entablamento, ahora truncado por recovecos que generan mayor dinamismo; los sutiles trazos a lápiz aquí se han convertido en nuevos modillones de morfología vegetal que culminan en una cornisa cuyo perfil corresponde al cuarteto de columnas, decorado a su vez por una modesta cenefa ondulada.

En cuanto al arco de gloria se ha de señalar que no se aleja en demasía de la propuesta en papel, salvo la omisión del corpus angelical dispuesto en los arranques y en el intradós. Por su parte, este último se ha convertido en una potente estructura integrada por tres secciones molduradas: una primera de superficie cóncava donde se alternan parejas de cuadrados con rectángulos; una segunda cubierta por una suerte de hojas y una tercera y última de menor anchura y con una fina decoración. Mientras, el intradós continúa sí recorrido el quinteto de rayos, aunque las peinetas han sido sustituidas por un cuerpo triangular conformado a base de cueros recortados y roleos vegetales que se estrechan en altura, emergiendo de la parte superior un ramo de azucenas en alusión a la Virginidad de María. Los rápidos trazos dedicados a la figura de Dios han sido transformados por la gubia para mostrarlo ataviado con una rica túnica parda salpicada con cuartetos de azucenas dispuestos en cruz y elaborados a partir de tonos rojos y dorados; sobre ella se dispone una capa de intenso azul cuyos ampulosos y marcados pliegues envuelven al completo su anatomía. La avanzada madurez que revela su rostro enjuto queda acentuada por su calvicie y una densa barba grisácea. En posición sedente, posa su mano izquierda el globo terráqueo, mientras bendice con la derecha.

El análisis comparativo pone de manifiesto una última diferencia en el pedestal destinado al asiento de la talla románica. La nube de querubines encargada de sostener a María durante su ascenso a los cielos ha sido sustituida por una estructura de perfil irregular recubierta en su totalidad por los habituales cueros recortados y cogollos de frutas; en el frente se disponían tres cabezas de angelitos de las que actualmente tan sólo

---

<sup>526</sup> Originalmente este retablo se hallaba en la iglesia conventual de la Trinidad Calzada de Toledo y era identificado en los inventarios como retablo del Santo Cristo. El 16 de agosto de 1652, es decir, justo cuando estaba a punto de iniciar el trono de madera, Pedro de la Torre y Juan García de San Pedro «maestros en arquitectura» se obligaron a favor del jurado Gonzalo Hurtado a la hechura de un retablo en blanco por el precio 8500 reales, madera de pino de Cuenca y con una custodia integrada por cuatro columnas, para entregarlo en un año. Para más información véase DÍAZ, Antonio José. (2013), pp. 223-246.

dos perduran, con abultados mofletes, nariz de pequeño tamaño y pelo lacio<sup>527</sup>. Ya en la parte superior se asienta un segundo pedestal de menor tamaño con forma de cruz griega y de frentes cóncavos decorado con vegetación de acusado relieve, rematando en una modesta cornisa.

*Grosso modo*, la maqueta se muestra como un perfecto testimonio del quehacer artístico de Pedro de la Torre, pues hace uso del lenguaje propio del Barroco de transición con esa combinación de alturas y volúmenes, la articulación de los cuerpos por elementos arquitectónicos y esa tendencia a la acentuación de la verticalidad en el eje central. En definitiva, un conjunto de características que se mantuvieron vigentes en su producción artística a partir de 1650 como prueba el retablo mayor de Santa María de Tordesillas (Valladolid), responsable de «expandir por tierras de Castilla los caracteres propios del arte retablístico madrileño barroco»<sup>528</sup>, el retablo de San Eloy para el templo de San Salvador (Madrid); o el retablo de la Congregación de Esclavos del Santo Cristo de la Fe en la parroquia de San Sebastián (Madrid), ampliamente estudiadas por Virginia Tovar.

El siguiente paso fue la realización de una maqueta en madera por Pedro de la Torre, cometido al que dio inicio en torno a 1652<sup>529</sup>. Actualmente, este singular testimonio del Barroco hispano se conserva en la capilla catedralicia de doña Teresa de Haro y supone una copia *quasi* exacta del diseño elegido, salvo ligeras excepciones que se advierten principalmente en la omisión de una parte importante del corpus escultórico. Con su entrega al cabildo, se ponía punto y final a una dilatada fase preparatoria destinada a la elección del modelo que habría de materializarse en plata, abriéndose con ello una nueva incógnita ¿a qué platero se le confiaría tal cometido?

### 11.3. El mejor candidato: la pugna entre Virgilio Fanelli y Juan Ortiz de la Rivilla

Las noticias recogidas por fray Antonio de Jesús María fueron pioneras en divulgar las gestiones concernientes al modelo definitivo para el trono por lo que se ha de volver a ellas para conocer se cómo abordó la elección del platero en quien recaería su hechura:

---

<sup>527</sup> Gracias a las fotos recogidas por Juan Nicolau, sabemos que en 1996 esta sobrepeana contaba con tres cabezas de angelitos, ahora, por el contrario, tan sólo dispone de dos. Véase en NICOLAU, Juan. (1996), p. 279.

<sup>528</sup> TOVAR, Virginia. (1975), p. 198.

<sup>529</sup> MARÍAS, Fernando. (1999), p. 304.

Habiéndose juntado muchas advertencias, à cerca del modelo para el Trono de Nuestra Señora del Sagrario, con las copias del diseño que se habían repartido, trató luego de que se tomase la última resolución, i se executase. Mandò, convocar los Maiores artifices de la Corte; i conferidas las advertencias, se dio a Virgilio Fanelli - Beseleel o Praxíteles Florentin, tan grande en la Arquitectura, Platería y Entalladura, que no he conocido en nuestra edad quien le exceda, y el que más admira es quien más se le parece (SIC)-, que le tiene ya acabado con primor, que es una de las más ilustres obras con que el artificio arrebató las atenciones<sup>530</sup>.

Al contrario de lo que se ha venido sugiriendo, Virgilio Fanelli no fue elegido directamente por Baltasar de Moscoso y Sandoval tras haber concluido los trabajos de la lámpara en el Real Panteón, sino que también fue convocado una suerte de concurso donde este compitió con Juan Ortiz de la Rivilla, imitando así el *modus operandi* de la fase anterior. La información de este escueto fragmento es completada gracias al hallazgo de un compendio de escrituras englobadas bajo el título *Memoria de los acuerdos para el trono*, conservada en el Archivo Capitular<sup>531</sup>. Pese a la ausencia de datación en la inmensa mayoría se convierten en una herramienta clave para ahondar en el conocimiento de los trámites que se dieron antes de que Virgilio Fanelli firmase el contrato definitivo<sup>532</sup>.

Al parecer, el prelado hubo de interesarse por esta pareja de plateros, ambos estrechamente vinculados al círculo cortesano, y concertar una suerte de entrevista destinada a informarles sobre la futura empresa artística de la Primada y la posibilidad de caer en sus manos. Así, cada uno redactaría varios memoriales para enviarlos posteriormente al canónigo obrero, no sólo para mantenerle al tanto de los avances, sino también para contar con su valoración a la hora de elegir al candidato idóneo. El primero de ellos, «Respuesta que da el Maestro Virgilio a las preposiciones que le han sido hechas en razón de la fábrica del trono [...]», se fecha en enero de 1654<sup>533</sup>; el genovés mantuvo actitud flexible hacia su posible cliente y trató de ganarse su confianza. Así, afrontó el

---

<sup>530</sup> JESÚS, fray Antonio de. (1680), párrafo, 1672, por error 1652.

<sup>531</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>532</sup> En su mayoría son memoriales o copias de cartas redactadas por ambos candidatos, es decir, Virgilio Fanelli y Juan Ortiz de la Rivilla destinadas a manifestar su postura y adaptarse a las necesidades impuestas por la fábrica catedralicia en aras a ser elegidos. En la mayoría de las ocasiones sólo aparece el año, 1654, en otras afortunadamente aparece el mes e incluso el día.

<sup>533</sup> En el documento no se especifica la fecha, tan sólo se indica que fue redactado en enero. Sabemos que fue en 1654 porque en ese mismo mes un año antes, Virgilio Fanelli aún residía en Génova, como ya vimos en el capítulo dedicado a su biografía.

reto de sustituir las columnas de fuste liso diseñadas por Pedro de la Torre por otras de carácter salomónico impuestas *in extremis* por gusto del prelado, a la vez que adecuar el programa decorativo con base a las necesidades surgidas durante el proceso, a fin de que la obra gozase de mayor «hermosura y curiosidad»<sup>534</sup>. Las indicaciones continúan aludiendo al coste total de la pieza, estipulado en 100000 reales<sup>535</sup>, así como al plazo de entrega, fijado en dos años, «incluso menos»<sup>536</sup>. Respecto a la remuneración que habría de recibir por la mano de obra, Virgilio Fanelli prefirió no ajustarse «a cosa fija» y esperar a la entrega de la pieza para su posterior tasación por expertos, si bien solicitó una entrega inicial de 20000 reales, destinados a sufragar aquellos gastos originados por los instrumentos y la manutención, y otros 20000 reales a la mitad, corriendo a cuenta de la fábrica catedralicia la compra del material, es decir la plata.

Al contrario que Juan Ortiz de la Rivilla, quien contaría con la ayuda de oficiales, el genovés propuso enfrentarse a la empresa del trono en solitario, lo que bajo su criterio repercutiría beneficiosamente en su factura, pues la totalidad de piezas procederían de su mano y, por ende, de la mejor calidad. El hecho de excluir la intervención de ayudantes durante el proceso fue, a todas las luces, una medida descabellada pero sumamente audaz en esa carrera por ganarse el favor del exigente prelado. También se comprometió a la hechura de un modelo en cera a tamaño real y con adornos, pudiéndose «añadir y quitar lo que se ofreciere»; en caso de que gustase el resultado y finalmente le fuese adjudicado el encargo, este modelo sería utilizado, habiendo recorrido ya parte de las tareas y evitado con ello un derroche de los recursos económicos. Ciñéndose a las exigencias procedentes de la Primada, también accedió a la entrega de una pieza en plata y se obligó incluso a trasladarse a Toledo para ejecutarla *in situ* con el propósito de mostrar ante el cliente su dominio de este material.

En oposición a las condiciones expuestas por el genovés se hallan las de Juan Ortiz, cuya cronología suponemos idéntica<sup>537</sup>. Este madrileño exigió la hechura por parte

---

<sup>534</sup> La incorporación de la columna salomónica supuso una cuestión de primer orden en la configuración del diseño por lo que hemos creído conveniente dedicarle un apartado exclusivo más adelante.

<sup>535</sup> En el documento original dice «5000 reales de a ocho» si bien en el cuerpo de texto aparece en moneda de vellón, a fin de utilizar la misma unidad de medida.

<sup>536</sup> El documento continúa con las apreciaciones, aunque ahora expuestas en primera persona, es decir como si estuvieran escritas por el propio Fanelli, desconociéndose la causa de tal alteración.

<sup>537</sup> La escritura carece de datación, si bien suponemos que sería coetánea a la de Virgilio Fanelli, es decir, en torno a enero de 1654. Véase en ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

de los oponentes de un modelo de capitel, tarja y niño en plata para posteriormente ser sometidos a evaluación, procediéndose a la adjudicación de la obra a aquel maestro con mayor pericia. No fue tan preciso a la hora de fijar los costes o la duración estimada del proceso; se negó a calcular la cantidad de plata total que requeriría el trono por no saberla con exactitud, argumentando «será incierto cualquier juicio que se haga», si bien buscó la confianza del cliente al señalar que sólo haría «uso de la plata precisa», en otras palabras, evitaría despilfarrar el material. Tampoco estipuló un periodo aproximado para su entrega, se limitó a mantener una postura de compromiso único con la dicha empresa, obligándose, por tanto, a rechazar posibles encargos futuros. Coincidiendo con Virgilio Fanelli, se mostró receptivo a quitar o añadir del adorno aquello que dictaminasen los superintendentes de la obra. Asimismo, para lograr un resultado con «todo acierto y perfección», se ayudaría de los consejos de «los maestros más peritos».

Este par de memoriales debieron llegar a Toledo el primero o segundo día de noviembre de 1654, pues el tercero de dicho mes Pedro López de Inarra Isasi, junto al religioso Vicente Ferrer, remitió su respuesta al prelado. Lejos de reiterar las posturas de los plateros, se abordará el análisis de aquellas observaciones o disconformidades que el canónigo obrero muestra ante ciertas cuestiones, por ejemplo, ante la ausencia de precisión por parte de Juan Ortiz de la Rivilla. Según expone, resultaba un dato de primer orden para determinar la elección final del candidato, advirtiendo cómo esta laguna habría de ser subsanada pronto. Consideró acertados los 100000 reales estipulados por Virgilio Fanelli puesto que distaban poco de los 120000 acordados con Cristóbal Pancorbo en el contrato del anterior trono. Además, se comprometió a supervisar el grosor de la plata a fin de evitar que la estructura no resultase endeble y fuese capaz de resistir los movimientos del carro procesional<sup>538</sup>.

Bajo su opinión, la actitud de los maestros, es decir, el hecho de estar dispuestos a «obrar en competencia uno del otro», era una prueba precisa de la «la suficiencia de ambos», por lo que consideró innecesario la celebración de un concurso. No obstante, en caso de que Baltasar de Moscoso y Sandoval prefiriese esta última opción, se habría de realizar una columna mosaica en cera a tamaño real para después, vaciarla y labrarla en plata, «de este modo se podría igualar el campo con distinción de cada avilidad y reconocer lo que sabe cada uno de ellos», opción ya señalada por Virgilio Fanelli en su

---

<sup>538</sup> Pedro López de Inarra se mostró preocupado por el grosor de las piezas a causa de la tendencia de los italianos a labrar muy fino, de ahí que incidiera en varias ocasiones sobre esta cuestión.

memorial. Para ello, Pedro de la Torre les habría de facilitar las medidas exactas de la columna o de la pieza elegida. A su vez, a este arquitecto le serían facilitadas las medidas del nicho donde se ubicaba la talla románica para realizar los cálculos oportunos y extraer así extraer las proporciones.

Pocos días más tarde, Pedro López de Inarra Isasi se dirigió nuevamente al prelado para hacerle saber de su inclinación por adjudicar la hechura del trono a Virgilio Fanelli, cuyas condiciones resultaban más asequibles para la fábrica catedralicia. El religioso intentó por todos medios reducir los costes ocasionados por una posible convocatoria de concurso a la par que evitar la dilación del proceso selectivo, tomando como argumento la sobrada capacidad del genovés; si este lograra hacer un modelo de cera a satisfacción del cuerpo de la Primada, también podría echar o mudar un adornito más o menos». A pesar de su firme postura, no consiguió su cometido y así lo prueba la presencia de un nuevo memorial de Juan Ortiz de la Rivilla destinado a solventar aquellas dudas planteadas en el primero.

Al parecer, el maestro madrileño supo de las buenas críticas a su oponente y decidió cambiar su discurso inicial para manifestar abiertamente su intención de igualar sus condiciones o incluso mejorarlas:

Primeramente tengo entendido que se a admitido un papel que a dado el maestro Virgilio cuyas condiciones ofrezco guardar y hacer otro tanto en la forma que más convenga en todo lo que promete de más utilidad para la ejecución de dicho trono en esta manera<sup>539</sup>.

Nuevamente recordó su compromiso de ceñirse al modelo de madera y alterar únicamente los fustes de las columnas, así como de «hermosear todos los miembros de la arquitectura según el arte de la platería». De acuerdo con lo solicitado por el cliente, incluyó una estimación del cómputo de plata necesaria para el trono, 137500 reales de vellón, cantidad que excedía a los 100000 reales de vellón fijados por Virgilio Fanelli; también fue ligeramente superior el periodo para su entrega, fijado en 2 años y medio. No obstante, sus posturas convergen ante el pago final; Juan Ortiz de la Rivilla se negó a presupuestar el coste total del trono, pues la envergadura y el esfuerzo que supondría la concepción del corpus ornamental lo impedían, siendo necesaria una evaluación y

---

<sup>539</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

tasación final por maestros peritos en el arte. Por el contrario, sí aludió a la cantidad que habría de recibir anualmente por adelantado, destinada a pagar a los oficiales y sufragar aquellos gastos de herramientas y pertrechos, 2000 ducados, es decir, 55000 reales de vellón frente a los 20000 solicitados por el genovés<sup>540</sup>.

Consciente de la aventajada posición de este último, trató de atajarla desacreditándole con sólidos argumentos:

En quanto a lo que dice el maestro Virgilio de que hará toda la obra sin que nadie le ayude que no tengo esto por alabanza, si no es por presunción desordenada según las muestras que se an visto, porque un hombre docto ni puede inventar tanto como muchos doctos ni trabajar tanto como muchos que yo me e de valer de mis oficiales, como hacen todos los maestros que ay en el mundo, y que no conviene el ofrecer el maestro Virgilio hacer por si solo la dicha obra y para la coluna salomónica valerse de Juanes de Chabarría, arquitecto para que se le traçase i montase, en una tabla que esto es falta de suficiencia y esta mejor se halla en muchos doctos que en uno a quien engañe su presuçon.

No sin falta de razón, expuso la imposibilidad de hacer frente a semejante empresa artística en solitario, arrogante actitud fruto de una «presunción desordenada». En efecto, el maestro madrileño fue consciente desde el inicio de la necesidad de contar con oficiales, encargados de aquellas tareas de menor índole destinadas a facilitar el ritmo de trabajo en el obrador, y por ello insistió en que su participación no supondría un detrimento de la calidad, sino una aceleración del cometido, pues «un hombre docto no puede inventar tanto como muchos doctos ni trabajar tanto como muchos». Volvió a arremeter contra el genovés por no tener la capacidad suficiente de resolver los problemas planteados por el modelo de columna en solitario pues, al parecer este se ayudó de Juanes Chavarría para su traza y posterior montaje. Él, por su parte, lo haría en solitario con el objetivo de probar su valía y versatilidad con otras disciplinas ante el cabildo. Echó su última carta y aceptó el reto de elaborar un modelo de columna, tarja y niño y por ello solicitó las medidas y la planta del trono, así como la plata requerida para su factura por sí, finalmente gustase, que el conjunto sirviese a la obra definitiva.

---

<sup>540</sup> En el texto dice concretamente 2000 ducados, es decir, 22000 reales. El hecho de no especificar nada más nos hace pensar que son de plata y no de vellón. Véase en ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

Parece que los argumentos del platero madrileño sembraron la duda pues, a pesar de la inclinación de Pedro López de Inarra Isasi por Virgilio Fanelli, Baltasar de Moscoso y Sandoval no terminaba de convencerse y adjudicarle la obra; así pues, en estos primeros días del mes de noviembre decidió ayudarse de la opinión de Pedro de la Torre, Francisco Bautista y Francisco Rizi, quienes mostraron una postura similar a la del canónigo obrero, es decir favorable al genovés. Aseguraron que, bajo la hipotética situación de disponer a ambos oponentes en dos salas sin ayuda de otros maestros u oficiales, este lograría aventajarlo dando «muestras de su mano e ingenio», juicio conformado, quizá, tras haber contemplado la lámpara escurialense. Con su elección, el prelado evitaría malgastar su tiempo en la lectura de más informes «siniestros y apasionados». No obstante, tales elogios no impidieron a Pedro de la Torre, quien figura como autor de la misiva, mostrarse disgustado por la indiferencia de ambos oponentes con respecto a las medidas de la columna. Al parecer, ninguno de ellos las había reclamado, es decir, el proceso ejecutivo de tal pieza no se había iniciado, pese a la insistencia mostrada en los memoriales.

La reticencia del primado a emitir una decisión hace suponer que estas valoraciones no fueron concluyentes. Ante tales circunstancias, Virgilio Fanelli intervino en escena e inició la hechura del citado modelo en cera de una columna, tarja y niño, un conjunto que fue revisado en ese mismo mes de noviembre por el trío de artistas, quienes para nuestra sorpresa dictaminaron un juicio negativo. Francisco Rizi advirtió de la inviabilidad de materializar tales modelos en plata por tener «una manera seca y dessabuida». De las tres piezas, el capitel fue la mejor acabada, si bien no quedó libre de crítica al estar las hojas «mal arpeadas» y ser poco esbelto. El pintor madrileño prosiguió manifestando la obvia inutilidad del genovés en la elaboración de modelos en cera, si bien su postura se torna más condescendiente al hacer referencia a su técnica con el metal: «Será posible que desto sea muy bien artífice lo qual se puede ver con una pieza que aga».

Para esas fechas, Francisco Rizi, Pedro de la Torre y Francisco Bautista también habían leído los memoriales emitidos por ambos oponentes. Con base a su contenido previnieron a Baltasar de Moscoso sobre las predicciones engañosas del genovés respecto al tiempo estipulado y su capacidad de abordar el encargo sin ayuda, manteniendo una postura semejante a la Juan Ortiz de la Rivilla:

También presentó dicho maestro Virgilio un papel ablando del concierto del tiempo y modo de executar dicho modelo alla me parece vera V.m el papel que tiene mucho que pensar pues en menos de dos años lo da echa y si a de ser como dice todo de su mano el tiempo me parese corto y el ánimo se puede engañar<sup>541</sup>.

Junto a la pareja de arquitectos, Francisco Rizi insistió en la inviabilidad de la postura del genovés frente a la coherencia de Juan Ortiz de la Rivilla, exponiendo la necesidad de contar con un equipo de artífices tales como fundidores, limadores, cinceladores o esmaltadores, especializados en cada una de las múltiples tareas concernientes al arte de la platería:

En cuanto a la platería ya se sabe las partes esenciales que tiene el que funde y taça (sic.) de fuego el que lima, el que cinzela, el que esmalta y demás particular que tiene este arte tengo por mejor filosofía para que esta obra salga mejor y más bien echa que se aga en Madrid donde están avensindados todos estos hombres que cada uno obra de por si dichas diferencias deste arte<sup>542</sup>

Ante tal ataque, Virgilio Fanelli informó de su buen hacer y experiencia en cada una de estas labores, probando de este modo su suficiencia ante el cliente. Además, debió apuntar la posibilidad de apoyarse en Francisco de Salinas, platero catedralicio, para la hechura del trono, medida que le debió sorprender gratamente a Pedro López de Inarra Isasi, como evidenció al dirigirse al prelado:

«Que alegro que Francisco de Salinas platero de esta Santa Yglesia aya de ayudar y trabajar en el trono pues para todo le importara tanto perfeccionasse con tal maestro y así a mi no me queda más que contarle la bendición».

Por su parte, Francisco Rizi, Pedro de la Torre y Francisco Bautista se mostraron reticentes con su terca postura y le instaron a dejarse ayudar y aconsejar por artífices especializados para lograr la perfección en el resultado final. Además, insistieron en ubicar el obrador en Madrid, donde había «mucha escuela de este arte y personas de gusto y conocimiento», subrayando la idoneidad de abordar el proceso ejecutivo en un ambiente cultural y artístico apropiado, donde el futuro autor pudiese entrar tener

---

<sup>541</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>542</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

conocimiento de las últimas novedades estilísticas, intercambiar pareceres con otros maestros o nutrirse de nuevos aprendizajes, beneficios que se verían más limitados en caso de fijar el obrador en Toledo.

La situación se tornaba cada vez más gris para Virgilio Fanelli y el tiempo corría en su contra; por aquella fecha llevaba ya varios meses en la capital y, aunque había logrado estupendas críticas en el círculo cortesano, no tenemos noticias de que hubiese sido reclamado para otros encargos. El trono de la Virgen del Sagrario se presentaba como una oportunidad perfecta y por ello jugó su última carta. En torno al 10 de noviembre viajó hasta Toledo acompañado de su hijo Domingo para dar muestra de su pericia *in situ* ante Pedro López de Inarra Isasi, Miguel de Ferrer y Francisco de Salinas; en la documentación no existe alusión a Juan Ortiz de Rivilla, ni menos aún de la celebración de un concurso, por lo que fue una intervención en solitario, como así prueba el pago efectuado el 12 de noviembre de 300 reales por el gasto que hizo de «ir desta Corte a Toledo a tratar y conferir el encargo de la obra del trono»<sup>543</sup>. Se trató, a todas luces, de un estratégico movimiento para ganarse definitivamente el favor de los miembros de la Primada, y lo consiguió:

Hemos visto [...] las muestras que ha traído Virgilio Faneli en credito de la suficiencia para el encargo del trono y tambien los memoriales [...] y por lo que de ellos se colige y de la brevedad con que ha obrado Virgilio estas muestras tan a satisfacion de quantos las han visto nos ha parecido que ninguno executará esta obra con tanta libertad/ laberidad , ni mejor por las condiciones<sup>544</sup>.

Al parecer, Fanelli les llevó varios modelos desde la capital y, junto a las condiciones expuestas, logró convencerles. Por consiguiente, el 14 de noviembre de 1654 el canónigo obrero se dirigió nuevamente al prelado informándole sobre lo sucedido e insistiéndole en confiar la empresa al genovés «sin gastar más tiempo», si bien delegó en sus manos la decisión de convocar o no el concurso. Curiosamente el cometido de entregar la carta en la capital recayó en Domingo Fanelli, mientras, su padre permanecía en Toledo para «ocuparse en tomar las medidas de la obra», es decir, actuando como si se le hubiese adjudicado su hechura y obviando el papel de Juan Ortiz. Sin dudas, Virgilio

---

<sup>543</sup> ACT. Obra y Fábrica; caja de los decretos del arzobispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, año 1654, fol.1.

<sup>544</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

Fanelli ansiaría una respuesta definitiva, aunque no parece que fue así. Pese a desconocer su contenido, intuimos que Baltasar de Moscoso y Sandoval únicamente auguró una pronta elección o eso al menos deducimos cuando el 16 de noviembre, es decir tan sólo dos días más tarde del viaje efectuado por Domingo Fanelli, el canónigo obrero se alegró por su buena disposición a iniciar el proceso ejecutivo, aunque no se alude a la elección del candidato:

me alegro mucho Vmd se halle con tan buenos alientos de dar principio a una obra que a de ser de tanto consuelo de todos y (1 palabra) muy en particular. y después de aver. embiado a Vmd todos los memoriales trazas y advertencias que por acá han ofrezido y dado los plateros y arquitectos para que se asegure el acierto lo dejo todo en su mano y disposición con que quedo muy sin cuidado. y mui cierto que con el de Vmd caminará la obra con toda felicidad<sup>545</sup>.

En efecto, la respuesta definitiva no se hizo esperar. El 19 de noviembre se firmó en Toledo ante el escribano Rodrigo de Hoz la primera escritura en la que Virgilio Fanelli aparece como futuro autor del trono de la Virgen del Sagrario, advirtiéndose en ella la imposibilidad de materializar el contrato por no estar aún estipuladas las condiciones. Según su contenido, solicitó al cabildo regresar a Madrid, donde tenía su residencia, a fin de poder hacer el traslado definitivo junto a su familia, como ya vimos en el capítulo dedicado a la biografía. Para sufragar los gastos, suplicó a la fábrica catedralicia un adelanto de los 8000 reales de plata estipulados la inicio de la hechura, por lo que el receptor, Lucas de Olarte, le hizo entrega de 3200 reales ejerciendo de fiadores Agustín Serrano de Estrada y Joseph de Illescas<sup>546</sup>. Con ella se pone punto final a un proceso que pese a generar tan abundante documentación, apenas se prolongó en el tiempo<sup>547</sup>.

---

<sup>545</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>546</sup> AHPT. Protocolo nº 15837, fols. 691 r./692 v.

<sup>547</sup> En el libro de Frutos y Gastos se recoge: «En 19 de noviembre de 1654 años se libró a Virgilio Fanelli maestro de platería quatro mill y ochocientos reales de vellón que valen çiento y sesenta y tres mill y doçientos maravedés en virtud de escritura y fianza que le a echo Josef de Illescas este dia ante Rodrigo de la Hoz son por quenta de mill reales de a ocho que se le an de dar para principio del encargo de la obra del trono de plata de n<sup>a</sup> s<sup>a</sup> que a ofrezido de haçer y lo restante sea de librar quando ya este echa la escritura principal de encargo». Véase en ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1653/Gastos 1654, fol. 103 r.

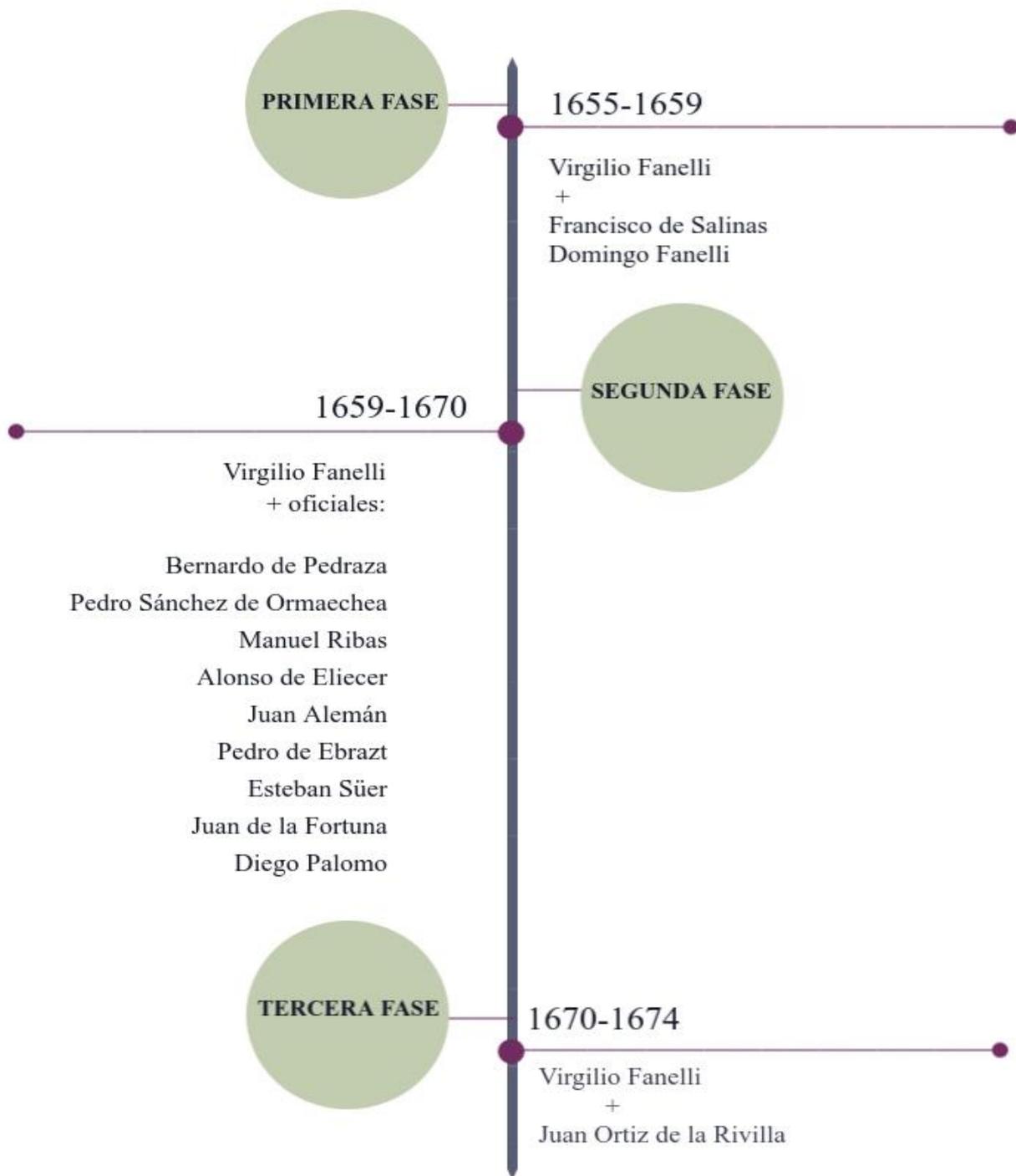
#### 11.4. El proceso ejecutivo

El periodo de dos años fijado por Virgilio Fanelli para entregar el trono en «toda perfección», fue, sin duda, una «presunción desordenada», como ya apuntó Juan Ortiz de la Rivilla en su memorial. Su compleja estructura, la amplia variedad de piezas escultóricas y su perfecto acabado sumado a los altercados con la justicia y la aceptación de otros encargos provocaron tal dilación que alcanzó las dos décadas, fijándose su conclusión en julio de 1674. Así pues, se confirman las advertencias al prelado de Francisco Rizi, Francisco Bautista y Pedro de la Torre cuando decían dirigiéndose al genovés «tiene mucho que pensar pues en menos de dos años lo da echa [la obra] y si a de ser como dice todo de su mano el tiempo me parese corto y el ánimo se puede engañar»<sup>548</sup>. Al igual que en el capítulo dedicado a su biografía, el estudio del proceso ejecutivo se abordará por etapas, en este caso determinadas por la participación de maestros y oficiales, así como de las escrituras de concierto firmadas con la fábrica catedralicia. Con base a ello, la primera etapa (1655-1659) estuvo marcada por la presencia en el obrador de su hijo Domingo y de Francisco de Salinas. Contrariamente a sus disposiciones en los memoriales, a partir de 1659 se vio obligado a contar con la ayuda de dos oficiales en su taller, inaugurándose de este modo la segunda etapa (1659-1670), donde también se ayudó de su hijo Domingo, al menos hasta 1669. La tercera y última etapa (1670-1674) comenzó con la llegada a Toledo de Juan Ortiz de la Rivilla y su posterior entrada al servicio de la fábrica del trono<sup>549</sup>.

---

<sup>548</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>549</sup> Para una mejor comprensión de la secuencia de libramientos concernientes al proceso ejecutivo véanse, en *Anexos*, las tablas nº 9 y 10.



#### 11.4.1. Primera etapa (1655-1659). Virgilio Fanelli, su hijo Domingo y Francisco de Salinas

El 8 de enero de 1655 Virgilio Fanelli firmó la escritura de concierto para la hechura de la obra que le marcó un punto de inflexión en su trayectoria, el trono de la Virgen del Sagrario<sup>550</sup>. Analizada en múltiples ocasiones, en ella se recogen las cláusulas que rigieron el proceso ejecutivo y que, salvo ciertas añadiduras, suponen una repetición de aquello ya acordado previamente en los memoriales<sup>551</sup>.

El genovés se obligó a materializar en plata la maqueta en madera de Pedro de la Torre alterando «o añadiendo aquello que pareciere». Delinearía su modelo en un tablero o lienzo de acuerdo con las medidas reales para cerciorarse de su correcta proporción respecto a la talla románica, dejando el espacio conveniente para su «mayor desaogo y servicio». A causa de la imposición de Baltasar de Moscoso y Sandoval, se añadirían las columnas salomónicas, así como los ornamentos oportunos para contribuir a su mejora; además de dorar aquellas partes que «se le ordenasen». Según lo acostumbrado, el maestro platero contaría con la supervisión de Pedro López de Inarra Isasi y los visitadores, encargados de evaluar las variaciones introducidas durante el proceso ejecutivo en el modelo primigenio y determinar o no su hechura definitiva en plata. También quedó bajo su juicio la supervisión del grosor del metal, asegurándose de ser lo bastante consistente para su posterior armadura<sup>552</sup>. Una tercera y última responsabilidad de esta suerte de comisión fue la concerniente a las piezas concluidas, es decir, ya vaciadas y forjadas; en caso de recibir crítica negativa, se harían nuevamente hasta «dejarlas en toda perfección», corriendo su gasto a costa de Virgilio Fanelli, quien también habría de pagar el alma de hierro y madera para la estructura del armazón.

La fábrica catedralicia le entregaría el oro y plata necesarios, habiéndolos de reintegrar al completo en la obra con igual peso y «de la misma bondad y calidad».

---

<sup>550</sup> AHPT. Protocolo nº 30278, fols. 94 r./103 v.

<sup>551</sup> El último apartado de los memoriales es dedicado a recoger las futuras cláusulas que regirían el proceso del trono, se trata de una copia de las recogidas en el contrato del 8 de enero de 1655, de ahí su omisión. Véase en ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>552</sup> Ya se indicó en el apartado dedicado al estudio de los memoriales correspondientes a Virgilio Fanelli y Juan Ortiz de la Rivilla la preocupación del canónigo obrero por mantener el grosor adecuado en el trono de plata. ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

Mientras, el coste de los pertrechos correría por su cuenta, recibiendo un primer pago de 20000 reales al inicio y otro segundo de igual cantidad a la mitad del proceso, sin poder reclamar ningún otro pago hasta la conclusión definitiva del trono. Respecto al material, se optó por una entrega dosificada, es decir, se le iría suministrando pequeñas cantidades de plata en función de los avances con los vaciados. Rigiéndose por estas condiciones, la entrega del trono «en toda perfección» se fijó en un periodo de dos años a partir de aquél 8 de enero de 1655. Posteriormente, serían nombrados dos tasadores para su evaluación; en caso de discordia, se nombraría a un tercero, y si esta perduraba se recurriría al poder judicial. De rebasar dicho periodo, el prelado o Pedro López de Inarra Isasi tendrían potestad para buscar a otros maestros, tanto en la ciudad como fuera de ella, y confiarles la hechura de las piezas que restasen.

Como ya se adelantó al abordar el contenido de los memoriales, Virgilio Fanelli contaría con la ayuda de Francisco de Salinas en la guarda y custodia de los materiales. Ahora bien, en caso de confiarle la elaboración de alguna pieza y esta sufriese cualquier daño, los gastos correrían de su cuenta.

Para cerrar el contrato, el genovés nombró como fiadores a su cuñado Nicolás Barberi, y a Luis de Vergara, este último guardamanjel de Felipe IV, ambos residentes en Madrid<sup>553</sup>. En concepto de fianza pagaron 110000 reales de vellón, firmando una escritura exenta el 12 de febrero de 1655 ante el escribano Andrés Vázquez<sup>554</sup>. Para garantizar el pago y demostrar su solvencia ante la fábrica catedralicia, ambos hipotecaron unas casas ubicadas en la céntrica calle madrileña del Caballero de Gracia, valoradas en 165000 reales de vellón, prohibiendo su venta hasta la conclusión de la fábrica del trono.

Antes de comenzar el proceso ejecutivo, ese 8 de enero de 1655 Fanelli firmó un segundo contrato para fijar las condiciones que regirían la intervención de Francisco de Salinas<sup>555</sup>. Ya adelantamos que su afán por incluirlo pudo deberse a una mera estrategia con la que ganarse la simpatía del platero toledano y que este, desestimase la candidatura de Juan Ortiz de la Rivilla y fallase a su favor. Estemos o no en lo cierto, fue un gesto de reconocimiento y por ello le confió la hechura de «alguna parte della [de la obra] tocante a su arte»:

---

<sup>553</sup> Ya señalamos en la biografía la relación de parentesco, Nicolás Barberi, mercader de la lonja madrileña, era hermano de Magdalena Barberi y, por tanto, cuñado de Virgilio Fanelli.

<sup>554</sup> AHPM. Protocolo nº 6771, fol. 67r./69v.

<sup>555</sup> AHPT. Protocolo nº 30278, fols.94 r./103 v.

gustó hacer conmemoracion de su persona adonore [Ad honorem] pidió y suplicó a los dhos obrero mayor y bisitadores se le diese la interbencion y presencia [de Francisco de Salinas], y no porque ubiese de ser dueño ni partiçipe en la dha obra sino es que de su boluntad del dho Birgilio Faneli

De este modo, Salinas se comprometió a labrar aquellas partes o piezas estimadas por Pedro de la Torre bajo las directrices de Fanelli; asimismo, quedó bajo criterio de este último asignarle o no «cierta cantidad de maravedíes por la dicha labor y trabajo», es decir, la recepción o no de remuneración.

En primer lugar que el dho Francisco de Salinas a de labrar y fabricar en el dho trono todo aquello que declarare Pedro de la Torre arquitecto y beçino de la dha villa de Madrid asi por pieças como en otra forma guardando en la fabrica las ordenes que le diere el dho Birgilio Faneli y sin exceder de ellas y antes o despues de estar labrado y fabricado tambien lo a de dar el dho Pedro de la Torre la estimación y balor, trabaxo y ocupación que cada genero de cosa le pareçiere tener, y si ambas partes conformaren en que se le asigne alguna cantidad de marabedis por dias por la dha labor y trabajo se remiten asimismo en la que a de ser al dho Pedro de la Torre a quien para todos estos casos y cada uno dellos dieron plena absoluta y no limitada facultad y podercon general administración y sienpre se a de estar y pasar guardar cunplir y executar ynbiolablemente pagar<sup>556</sup>.

Por último, en las cláusulas se alude a la posibilidad de concertar una fianza con Francisco de Salinas por su intervención directa en el proceso ejecutivo y el acceso a los materiales. En caso de que éste rechazase tal propuesta, quedaba bajo la elección de Virgilio Fanelli aceptarlo o no en su obrador.

En cuanto a la participación de su hijo Domingo no quedó reflejada en ningún testimonio legal al no disponer de un vínculo profesional directo con la fábrica catedralicia<sup>557</sup>. En efecto, el joven, quien por aquel momento rondaría los 19 o 20 años, se mantendría a las órdenes de su padre y sería recompensado, en el mejor de los casos, con algún tipo de remuneración acordada verbalmente, sin necesidad de firmar nuevas escrituras. Su papel se asemejaría al de un oficial, consolidando su aprendizaje en el

---

<sup>556</sup> AHPT. Protocolo nº 30278, fols. 94 r./103 v.

<sup>557</sup> La obra de su hijo está siendo actualmente objeto de estudio por la autora, aprovechando esta ocasión para agradecer a mi amigo y compañero, D. Juan Escorial Esgueva (Universidad de Salamanca) la información dada de su trayectoria profesional.

manejo del metal a la par que contribuía a mejorar el funcionamiento del taller y, por ende, de la economía familiar.

A partir de este momento se generó una abundante documentación con la que es posible efectuar un riguroso seguimiento de los hechos acaecidos. Por ejemplo, sabemos que en el verano de 1655 se incumplieron las fechas fijadas de los pagos y Fanelli recibió la cantidad de 12000 reales de vellón para hacer frente a los gastos de materiales, una medida extraordinaria para la que se hubo de solicitar permiso al propio prelado, como se recoge en los libros de *Frutos y Gastos*: «y se advierte que aunque se dan adelantados a los plazos de la excriptura es con permiso que para ello dio el cardenal [...] para que pueda pagar la armadura de madera y herraje»<sup>558</sup>. A ello se suman otros registros concernientes a la plata comprada, informando sobre su peso, su coste y, en ocasiones, incluso su procedencia. En esta primera fase se empleó plata de la almoneda del deán catedralicio cuyo peso alcanzó los 97 marcos, 5 onzas y 6 ochavas<sup>559</sup>. También en 1655 se compraron varias piezas de la iglesia de Centenera para su posterior fundición, ascendiendo su peso a los 240 marcos»<sup>560</sup>.

En 1657 concluyó el plazo estipulado para la entrega del trono, si bien hasta el momento no existe constancia de que la fábrica catedralicia la exigiese, abriera diligencias o solicitara un informe sobre su estado. El único trámite es aquél datado el 13 de julio de dicho año, cuando se procedió a tasar la traza a tamaño real que Virgilio Fanelli quedó obligado a realizar, reclamando para ello la presencia de Juan Fernández de Gandía y Miguel Vicente<sup>561</sup>. Tras su evaluación, se estimó justo el pago de 8800 reales por «todas las costas, trabajo de mano y materiales y conducción»<sup>562</sup>, cantidad no incluida en los libramientos concernientes a la hechura del trono propiamente dicha, sino cobrada aparte.

El 12 de octubre de 1658 se hizo por primera vez un ajustamiento del material y las cuantías recibidas hasta la fecha, alcanzando la cifra de 614 marcos, 4 onzas y 8

---

<sup>558</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1654/ Gastos 1655. Fol. 100 v.

<sup>559</sup> En la escritura no se incluye el nombre del deán. Véase en ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1654/Gastos 1655, fol. 232 r.

<sup>560</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1654/Gastos 1655, fol. 232 r.

<sup>561</sup> De acuerdo con los registros de 1657, se pagó al arquitecto y pintor madrileño Juan de Gandía la cantidad de 200 reales de plata «por la ocupación de venir de Madrid nombrado por parte de la obra para tasar la traza y dibujo en grande del trono de Nuestra Señora». Véase en ACT. Frutos 1656/Gastos 1657, fol. 169.

<sup>562</sup> AHPT. Protocolo nº 30284, fols. 630 r./v.

ochavas y media de plata, y 2300 reales de a ocho, es decir, 46000 reales de vellón, si bien continúa la ausencia de noticias respecto al estado del trono<sup>563</sup>. Habría que esperar hasta 1659 para que la Primada abriese diligencias contra Fanelli y ordenase el embargo de los bienes y su consiguiente encarcelamiento. Al parecer, no sólo el trono estaba lejos de su conclusión, sino que la cantidad de plata entregada era superior a la custodiada en su obrador, declarándole deudor de 321 marcos, 4 onzas y 2<sup>1/2</sup> ochavas<sup>564</sup>. Ante tal situación, su esposa Magdalena y su hijo Domingo se vieron obligados a intervenir en su nombre y rogar a Pedro López de Inarra Isasi y demás visitadores la concesión de una prórroga, consiguiéndola finalmente ese mismo año<sup>565</sup>. Resulta curioso que, ante tales quebraderos, no se contemplase la posibilidad de contratar a otro maestro en vez de continuar elogiando su pericia, de hecho el propio canónigo obrero expuso «desease que Virgilio por ser tan gran maestro acabe el trono de Nuestra Señora del Sagrario»<sup>566</sup>.

A su vez, los fiadores Luis de Vergara y Nicolás Barberi respondieron con el envío de tres partidas a Lucas de Olarte, tesorero y receptor general, a fin de calmar los ánimos. La primera, de 450 doblones, llegó desde Madrid por mano de Juan Francisco Sanguineto, caballero de Santiago y vecino de la Villa; la segunda, de 160 doblones, le fue confiada a Jerónimo Hernández y Diego Manzón, ambos también de Madrid; y la tercera, de 15 doblones, le fue encargada nuevamente al citado Juan Francisco Sanguineto. Todas ellas sumaron 625 doblones de a dos escudos de oro, es decir, 40000 reales de vellón. Al margen de tales cuantías, Nicolás Barberi ese día hizo entrega de 217 reales y medio, noticia de la que se tiene constancia gracias a una escritura efectuada 17 de mayo de 1659; en ella se expone el cumplimiento por parte de los fiadores y se los da «por libres» de la deuda contraída por la familia Fanelli con la fábrica catedralicia en cuanto al material, pues esta continuaba debiendo los 46000 reales de vellón iniciales<sup>567</sup>.

---

<sup>563</sup> La cifra exacta es 2300 reales de a ocho. Véase en AHPT. Protocolo nº 30288, fols. 550 r./551 v.

<sup>564</sup> AHPT. Protocolo nº 30125, fols. 538 r./v.

<sup>565</sup> ACT. Fondo sin catalogar, caja núm. 21, s/f.

<sup>566</sup> ACT. Fondo sin catalogar, caja núm. 21, s/f.

<sup>567</sup> AHPT. Protocolo nº 30125, fols. 538 r./v.

#### 11.4.2. La entrada de los oficiales (1659-1670)

La segunda etapa se inicia con la firma de un nuevo contrato el 11 de junio de 1659 y con la añadidura de nuevas cláusulas destinadas a conseguir una mejora de los resultados<sup>568</sup>. Fanelli dispondría nuevamente de dos años para entregar el trono «en toda perfección», recibiendo para ello la plata en cantidades no superiores a los 50 marcos, considerados suficientes para su avance. Sin duda, fue una medida preventiva ante la posibilidad de nuevos fraudes o deudas, dados sus antecedentes. Al contrario que años atrás, Fanelli quedó obligado a recibir en su obrador a dos oficiales para cuya elección habría de contar con el beneplácito del canónigo obrero, ocupando inicialmente el puesto Bernardo de Pedraza y Pedro Sánchez de Ormaechea, como veremos. Ambos cobrarían un salario acordado previamente y entregado por la fábrica catedralicia, si bien este sería desgravado del pago final al genovés, quien, por su parte, cobraría mensualmente 700 reales. En caso de no someterse a lo firmado y optar por continuar la obra sin oficiales, quedaría excluida la posibilidad de prórroga; además, se le prohibió la aceptación de otros encargos paralelos que pudiesen retrasar más aún su entrega.

Las condiciones se endurecen respecto a las acordadas en 1655 y es que, de no cumplir con los plazos, el genovés estaría obligado a pagar a la fábrica catedralicia la cantidad de 41250 reales «en recompensa y satisfazion de los años e intereses que ha causado la retardazion». Por su parte, los fiadores Luis de Vergara y Nicolás Barberi, habrían de abonar los citados 46000 reales de vellón, cantidad de la que en ese momento eran deudores<sup>569</sup>. En caso de fallecer, su hijo tomaría el testigo y, si este también faltase, se tasarían únicamente aquellas piezas «perfectas y acabadas» y, al precio final acordado, se restarían los 46000 reales de vellón ya citados, así como las cantidades entregadas desde la firma de este contrato hasta la fecha en se produjese dicha tasación. En cuanto a la calidad de la plata, se subraya que habría de ser marcada y de ley.

La incorporación al obrador de dos oficiales debió suponer un alivio a la par que una aceleración del ritmo de trabajo. Líneas atrás adelantamos sus nombres, Bernardo de

---

<sup>568</sup> AHPT. Protocolo nº 30289, fols. 602 r./608 r. En *Anexos*, véanse las tablas nº 11-22, donde se recogen la totalidad de libramientos concernientes a Virgilio Fanelli y sus oficiales.

<sup>569</sup> Así, los fiadores se ofrecieron a dar, si fuese necesario, el dinero que faltaba además del gasto de sus oficiales. «Ofrecen los fiadores asegurar dos mil y trescientos reales de a ocho atrasados y setecientos reales que se le han de dar a Virgilio Fanelli cada mes para su sustento y más los jornales de uno y dos oficiales si necesitara de ellos. Véase en ACT. Fondo sin catalogar, núm. caja 21, s/f.

Pedraza y Pedro Sánchez de Ormaechea, quienes recibieron el 3 de julio de 1659 su primer pago de 400 y 250 reales respectivamente. En el caso del primero, esta cantidad fue variando en función de los avances pues, al parecer, acordó un contrato de destajo, es decir, cobraba en función del trabajo realizado y no del tiempo, o eso al menos deducimos cuando el 20 de septiembre de 1659 cobró 800 reales del «ajuste por mes de piezas a destajo»<sup>570</sup>.

Por su parte, el segundo de los oficiales firmó su contrato el 1 de julio de 1659, localizado afortunadamente en el Archivo Histórico Provincial de Toledo<sup>571</sup>. Se obligó a trabajar y asistir a Fanelli «en todo lo que se ordenare» por un periodo de dos años, sin poder ausentarse so pena de haberse concluido el trono, cobrando por ello la cantidad mensual de 250 reales. Si finalizado su cometido quedase algún pago pendiente, este se habría de pagar en Toledo, sumándose 500 maravedíes por cada día de retraso. Las cláusulas continúan señalando a Pedro Sánchez de Ormaechea su deber de trabajar en el obrador todos los días a excepción de los festivos; en caso de ausentarse sin la licencia oportuna se abrirían diligencias contra su persona y se procedería a la búsqueda de otro sustituto, además de pagar 500 maravedíes por día en concepto de multa por los daños y perjuicios causados.

Al año siguiente el oficial incumplió con las condiciones y regresó a Madrid junto a su familia, circunstancia que obligó al genovés a recurrir a las justicias de la ciudad. Al parecer, el altercado no fue demasiado grave y pronto llegaron a un acuerdo, pues para el 30 de agosto de 1660 se firmó una nueva escritura por la que Ormaechea se comprometió a incorporarse al obrador hasta cumplir los dos años estipulados en el primer contrato, periodo al que se habrían de sumar los dos meses perdidos por su abandono y consiguiente estancia en la capital<sup>572</sup>. Asimismo, recibiría 50 reales más cada mes, es decir, sus honorarios ascenderían a 300 reales de vellón, lo que apunta a una desavenencia económica como posible causa de su abandono. Sea como fuere, en septiembre de aquel año inició su segunda y última etapa al frente del trono que culminó en 1661, registrándose el 3 de octubre un último pago de 374 reales<sup>573</sup>.

---

<sup>570</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1658/Gastos 1659, fol. 251 r.

<sup>571</sup> AHPT. Protocolo 30289, fols. 742 r./743 v. Véase también AHPT. Protocolo n° 30292, fols. 393 r./396 v.

<sup>572</sup> AHPT. Protocolo n° 30292, fol. 392.

<sup>573</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1659/Gastos 1660, fol. 97 r.

Hasta el momento sabemos con riguroso detalle el estado de las cuentas, las cláusulas y los altercados con la justicia, pero aún no hay respuesta a una incógnita clave ¿qué piezas y partes de la estructura se hallaban ya concluidas «en toda perfección»? Para ello se ha de recurrir al libro de *Frutos y Gastos* de 1659, donde se aborda el primer recuento de piezas y sus respectivos pesos<sup>574</sup>. Así, el 27 de mayo de dicho año, Virgilio Fanelli hizo entrega del ochavo del pedestal junto con la cartela y varios ángeles, alcanzando 76 marcos y 6 onzas; el 18 de septiembre fue el turno de la cartela principal dedicada a la representación de la Imposición de la Casulla, con María y San Ildefonso, las dos santas, el ángel acompañante y un trío de querubines. También ese día depositó la pareja de ángeles tenantes, el plinto principal y su cornisa, así como dos florones, ascendiendo el peso total de plata labrada a 140 marcos, 1 onza y 6 ochavas<sup>575</sup>.

A este registro se suma otro, también con carácter periódico, concerniente a las cuantías en material y dinero entregadas por la fábrica catedralicia a Virgilio Fanelli. Así, a finales de diciembre de 1659 había percibido desde la firma de la segunda escritura, 7634 reales, incluyéndose en esta cantidad las mesadas suyas y las de sus oficiales. Por su parte, en el obrador quedaban 76 marcos, 7 onzas y 6 ochavas de plata destinados a proseguir con las hechuras<sup>576</sup>.

La participación de dos oficiales experimentados se hizo patente en la aceleración del ritmo del trabajo y así lo prueban las continuas entregas; a finales de 1660 ya se había concluido la pareja de cartelas, el pedestal de las columnas, los ángeles músicos, el zócalo y los resaltos de la peana, así como varios querubines. El 1 de diciembre de ese mismo año se hizo un nuevo ajustamiento en el que el genovés declaró haber recibido 21076 reales de vellón, guardándose en el taller 95 de marcos, 3 onzas y 4 ochavas para su posterior empleo<sup>577</sup>.

Al margen de estas noticias, el inicio de esta nueva década quedó marcado por la marcha a Madrid de su oficial Bernardo de Pedraza, quien el 15 de enero de 1660 recibió

---

<sup>574</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1658/Gastos 1659, fols. 240 r./252 v. Con el fin de no entorpecer la secuencia de los hechos acaecidos, en el cuerpo de texto sólo se han incluido las entregas más relevantes, dejando para la sección de *Anexos* el registro de la totalidad, con la fecha de conclusión y el correspondiente peso.

<sup>575</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1658/Gastos 1659, fols. 249 r./252 v.

<sup>576</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1658/Gastos 1659, fol. 252 v.

<sup>577</sup> Es importante saber que hasta el momento se hace un recuento de la plata que tiene recibida, sino de aquella que mantiene en su obrador sin labrar. ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1659/Gastos 1660, fol. 227 r.

un último pago de 176 reales, cerrando de este modo su participación en la fábrica del trono. Su puesto fue ocupado seis meses más tarde por un desconocido Manuel de Ribas, quien lo desempeñó muchos menos tiempo, pues tan sólo se tiene constancia de un pago de 150 reales el 11 de junio de 1660<sup>578</sup>. Virgilio Fanelli quedó tan sólo con la ayuda de Pedro Sánchez de Ormaechea hasta su despedida en octubre de 1661, recibiendo posteriormente la ayuda de un tal Alonso Eliecer, quien el 6 de ese mismo mes recibió un primer pago de 200 reales<sup>579</sup>.

Pese a que en 1661 finalizaba el plazo para la entrega, tal objetivo quedaba aún lejos de cumplirse porque aún no había comenzado a labrarse la parte superior, es decir, las columnas y el arco. Lejos de abrir nuevas diligencias, el 3 de septiembre se firmó una escritura para constatar la conclusión de la «planta y las clavazones»<sup>580</sup>. Además, el Fanelli se ofreció a desmontar la estructura de la peana con el fin de incluir seis u ocho tornillos necesarios para una mayor fortificación de la misma, ardua tarea por la que no cobraría una cantidad extra.

En cuanto a la plata, en el año 1661 se registra su adquisición hasta en cuatro ocasiones, veamos cuándo se produjeron y quiénes fueron sus vendedores. El 5 de enero se pagó a Gonzalo Hurtado, caballero de la Orden de Santiago, 7661<sup>1/5</sup> reales por 71 marcos, 1 onza y 3 ochavas de plata, valiendo cada marco 107 reales y 5 ochavas<sup>581</sup>. Un mes más tarde se pagó a Francisco de Valderrábano 14681 reales y 3 cuartillos por 139 marcos de plata que «envió para la obra del trono en quince rieles»<sup>582</sup>. El 23 de septiembre se produjo una tercera compra a Simón de Haro, cura de la iglesia toledana de San Lorenzo, quién recibió 570 reales y 12 maravedíes por 5 marcos, 2 onzas y 2 ochavas<sup>583</sup>. La cuarta y última fue el 12 de octubre, cuando al licenciado Gálvez le fueron entregados 9829 reales por 89 marcos, 2 onzas y 7 ochavas a<sup>584</sup>. Al margen de ello, el receptor Lucas de Olarte efectuaba otras adquisiciones esporádicas de material en el transcurso del año, si bien no se especifica el comprador<sup>585</sup>.

---

<sup>578</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1659/Gastos 1660, fol. 225 v.

<sup>579</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1659/Gastos 1660, fol. 226 r.

<sup>580</sup> AHPT. Protocolo n° 30294, fols. 288 r./v.

<sup>581</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1660/Gastos 1661, fol. 94 r.

<sup>582</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1660/Gastos 1661, fol. 94 v.

<sup>583</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1660/Gastos 1661, fol. 97 v.

<sup>584</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1660/Gastos 1661, fol. 97 v.

<sup>585</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1660/Gastos 1661, fols. 94 r./97 v.

En el ocaso de 1661 se hizo un nuevo ajustamiento. Fanelli tenía recibido los 46000 reales de la primera escritura y 44002 reales y 4 maravedíes desde la firma de la segunda en 1659<sup>586</sup>. Asimismo, estaba en su poder «toda la plata del pedestal del trono que está labrado y algunas piezas más» que sumaban un total de 956 marcos, 3 onzas y 5<sup>1/2</sup> ochavas, siendo la primera vez que da a conocer la totalidad de plata recibida desde el inicio del proceso.

Las obras continuaron su curso sin otra novedad que la entrada al obrador en enero de 1662 del flamenco Esteban Sûer, quien figura como único oficial durante el transcurso del año. Los pagos se mantienen intermitentes hasta el 9 de agosto, cuando cobró 928 reales y cerró su compromiso con el genovés<sup>587</sup>. En cuanto a las adquisiciones de plata sabemos de al menos dos a proveedores ajenos al cuerpo catedralicio; una primera de 23 marcos a Pedro de Soto, quien recibió por ello 2530 reales de vellón<sup>588</sup>; y una segunda de 94 marcos, 5 onzas y 5 ochavas a Sebastián de Estrada, cobrando 6155<sup>1/2</sup> reales<sup>589</sup>.

Para esas fechas, se había duplicado el plazo acordado para la entrega del trono de acuerdo con el contrato de 1659, circunstancia que debía haber provocado una contundente respuesta por parte de la fábrica primada. No ocurrió así. Las obras prosiguieron y tan sólo se llevó a cabo un nuevo ajustamiento el 25 de septiembre de 1663<sup>590</sup>. Según consta, hasta abril de dicho año, había recibido 57278 reales y 24 maravedíes destinados a sufragar los gastos de los alimentos y jornales de los oficiales, así como del suyo propio, sin olvidar el adelanto inicial de los 46000 reales de vellón. A ello se sumaban 1189 marcos, 4 onzas y media ochava de plata en pasta, de los cuales 1180 marcos 5 onzas y 4 ochavas estaban labrados, quedando para su posterior empleo en el trono 8 marcos, 6 onzas y 4<sup>1/2</sup> ochavas. A continuación, el escribano expuso una suerte de memorial donde se recoge la fecha y el peso de las piezas ya entregadas, incluyéndose en esta ocasión las alas e instrumentos de los ángeles músicos, las chapas de plata encargadas de cubrir la parte superior de la peana con sus «veinte y quatro rosetas y tornillos que las cierran y abraçan», así como el chapín donde se asentaría la talla románica, pesando este último un total de 168 marcos y 5 onzas. Además, se indica el

---

<sup>586</sup> ACT. Obra y Fábrica Frutos 1660/Gastos 1661, fol. 202 r.

<sup>587</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1661/Gastos 1662, fol. 182 r.

<sup>588</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1661/Gastos 1662, fol. 95 v.

<sup>589</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1661/Gastos 1662, fol. 96 v.

<sup>590</sup> AHPT. Protocolo nº 30297, fols. 513r./518v.

número de clavos utilizados «en la armadura y fijamiento», un total de 336; lejos de pesarlos individualmente se tanteó una onza de plata por cada uno de ellos, sumando 42 marcos<sup>591</sup>.

En el año de 1663 Fanelli no dispuso de la ayuda de oficiales, o eso al menos se deduce ante la ausencia de pagos. No obstante, el acuerdo le obligaba a contar al menos con dos por lo que en la primavera de 1664 entraron bajo sus órdenes Juan Alemán y Pedro de Ebrazt<sup>592</sup>. El primero permaneció en torno a 5 meses, desde abril hasta de octubre<sup>593</sup>; mientras, el otro se mantuvo trabajando en solitario hasta noviembre de 1665, fecha en la que se constata la llegada de Diego Palomo<sup>594</sup>.

El nuevo año se inauguró con un nuevo ajuste de cuentas<sup>595</sup>. El 4 de febrero de 1666, Virgilio Fanelli declaró llevar recibido 101068 reales desde el último contrato firmado en 1659; en cuanto a la plata, el total ascendía a 1834 marcos y 3 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> ochavas<sup>596</sup>. La reiterada ausencia de registros concernientes a oficiales en los libros de *Frutos y Gastos* hace suponer que volvió a trabajar en solitario, realidad que perduró hasta el inicio de 1667, cuando se reactivaron los pagos a Diego Palomo. A este oficial se unió meses más tarde un tal Juan de la Fortuna, quien cobró un primer salario de 296 reales de vellón el 7 de diciembre de 1667<sup>597</sup>.

Coincidiendo con el final de la década de los 60 se aprecia un incremento de los ajustamientos. Así, el 19 de octubre de ese mismo año de 1667, el genovés confirmó la recepción de 119 523 reales y 4 maravedíes<sup>598</sup>. En cuanto a la plata, la totalidad alcanzaba los 2062 marcos, 2 onzas y 3 ochavas y media, quedando desglosada en la propia escritura la totalidad de libramientos y diversas entregas por parte de la fábrica catedralicia. El 25 de agosto de 1668 se hizo un nuevo ajustamiento gracias al que se conoce el incremento en las cantidades recibidas, 130219 reales y 4 maravedíes; mientras, la plata sumaba 2158 marcos, 4 onzas, y 5 ochavas y media<sup>599</sup>. El último ajustamiento de esta década tuvo lugar

---

<sup>591</sup> Según recoge el escribano se fijó una onza por cada tornillo. Véase AHPT. Protocolo n° 30297, fols. 513r./518 v.

<sup>592</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1663/Gastos 1664, fols. 90r/ 94 v.

<sup>593</sup> La fecha de su último pago es. ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1662/Gastos 1663, fol.

<sup>594</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1664/ Gastos 1665, fols. 96r./98 r.

<sup>595</sup> AHPT. Protocolo n° 15897, fols. 235 r./240 r.

<sup>596</sup> A pesar de que la escritura se hace el 4 de febrero de 1666, el recuento se fija hasta diciembre de 1665. Véase en AHPT. Protocolo n° 15897, fols. 235 r./240 r.

<sup>597</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1666/Gastos 1667, fols. 96r./99 r.

<sup>598</sup> AHPT. Protocolo n° 32080, fols. 575 r./580v.

<sup>599</sup> AHPT. Protocolo n° 32082, fols. 304 r./308 v.

el 12 de noviembre de 1669<sup>600</sup>, momento en que la fábrica catedralicia se había desprendido de 144343 reales y 4 maravedíes, sin olvidar los 2158 marcos, 4 onzas y 5 ochavas, cantidad que se mantuvo respecto a la anterior.

### 11.4.3. La incorporación de Juan Ortiz de la Rivilla a la fábrica del trono

El inicio de la nueva década quedó marcado por nuevas desavenencias del genovés con la justicia. Recordemos cómo el incumplimiento del acuerdo entre su hijo Domingo y la Congregación de Nuestra Señora del Buen Suceso de la Villa de Madrid le costó su entrada en la Cárcel Real de Toledo el 12 de abril de 1670<sup>601</sup>. En aquel momento, las piezas labradas del trono se guardaban en su casa por lo que Pedro López de Inarra Isasi determinó su traslado, temiendo «los riesgos que podrán sobrevenir por falta de custodia»<sup>602</sup>. Para ello, el 14 de mayo se reunieron Lucas de Olarte y Francisco de Salinas junto a Virgilio Fanelli, quien fue trasladado desde la prisión hasta su casa por el alcaide Juan Moreno Ramírez. Además de pesarla, también se aprovechó para tasarla «en el estado en que estaba», si bien la escritura no incluye más concreciones.

Los problemas con la justicia se unieron a los de salud. En aquel momento el maestro sufría fuertes ataques de gota que impedían la correcta ejecución de su cometido, de modo que decidió reforzar su plantilla con la incorporación de un nuevo miembro, ya no en calidad de oficial, sino de maestro, Juan Ortiz de la Rivilla, el mismo que años atrás fue su oponente. Así, el 17 de mayo de 1670 se firmó la escritura de concierto entre ambos, iniciándose su contenido con el correspondiente ajustamiento<sup>603</sup>. Para esa fecha, el genovés había recibido 2158 marcos, 4 onzas y 5<sup>1/2</sup> de plata, de los cuales estaban labrados 2047 marcos y 4 ochavas; a su vez, estos se tasaron a 176 reales cada marco labrado, por lo que se le habrían de pagar 360283 reales, de los cuales había recibido 183323 reales y 4 maravedíes; en esta última cantidad ya estaban incluidos los 46000 reales de la primera fase, de modo que quedaban 176959 reales y 30 maravedíes de vellón para saldar la cuenta. Por su parte, él continuaba debiendo a la fábrica catedralicia 111 marcos, 4 onzas y 1 ochava y media de plata. Además, se estipuló la concesión de una ayuda; en

---

<sup>600</sup> AHPT. Protocolo n° 32085, fols. 924 r./927 r.

<sup>601</sup> AHPT. Protocolo n° 32088, fols. 105 r./108 v.

<sup>602</sup> AHPT. Protocolo n° 32088, fols. 105 r./108 v.

<sup>603</sup> AHPT. Protocolo n° 30552, fols. 526 r./532 v.

el transcurso de ese año de 1670 se le entregarían 33000 reales destinados a su manutención y al pago de algunas deudas.

Expuestos los oportunos cálculos, se acordó un sueldo mensual de 3000 reales para Juan Ortiz de la Rivilla, cantidad de la que tendría que restar los honorarios de los oficiales si los tuviere. Por su parte, este se obligó a cumplir con las cláusulas o, de lo contrario, se le buscaría un sustituto y pagaría 11000 reales en concepto de multa. Las piezas ya concluidas se guardarían en la casa-taller dispuesta frente a la iglesia de los Santos Justo y Pastor, próxima a la Catedral, de la que ambos plateros tendrían una llave con guardas distintas para impedir posibles hurtos y altercados. Allí desempeñarían su labor hasta finales de mayo del 1671, fecha en que se fijó la entrega «en toda perfección» del trono, es decir, menos de un año desde la firma. Posteriormente, sería tasado por expertos en la materia y, a la cifra final estipulada, se restaría los 360283 reales ya pagados a Fanelli, mientras la cantidad restante se dividiría entre ambos maestros.

Siguiendo la tónica los plazos no se cumplieron, aunque tampoco hay constancia de ninguna multa, tan sólo que Pedro de Velasco, contraste de la ciudad, pesó el 27 de julio de 1671 las piezas concluidas<sup>604</sup>. Entre ellas se incluyeron las ocho columnas salomónicas con sus capiteles y basas, el cuarteto angelical de la peana, el conjunto de la Santísima Trinidad, el arco y veinte cabezas de serafines, además de ciertas partes de la estructura propiamente arquitectónica, como el chapín o «tronillo», los plintos, el pedestal o la cornisa superior, entre otras. Todo ello alcanzó 2032 marcos y 3 onzas, si bien aún quedaba ciertas piezas «por secar».

Tan sólo un mes más tarde tenemos noticia de otro ajustamiento, concretamente el 20 de agosto de 1671<sup>605</sup>. Desde el 12 de abril de 1670 hasta la fecha citada, Fanelli había recibido 22000 reales de vellón en dos pagas efectuadas el 27 de junio y el 6 de noviembre de 1670; asimismo, ese día el receptor Lucas de Olarte le dio 27 marcos, 5 onzas y 7 ochavas. En resumen, desde la firma de la segunda escritura en 1659 las entregas al genovés ascendían a un total de 177723 reales y 2186 marcos, 2 onzas y 4 ochavas de material para la pieza.

Curiosamente este ajustamiento no se menciona en posteriores escrituras y su contenido, al parecer, careció de validez; prueba de ello es que el 18 de noviembre de 1671 el escribano Eugenio de Valladolid fijó el 12 de abril de 1670 como fecha del último

---

<sup>604</sup> AHPT. Protocolo nº 32088, fols. 105r./108 v.

<sup>605</sup> AHPT. Protocolo 32088, fols. 105 r./108 v.

efectuado y no el 20 de agosto de 1671 como correspondería<sup>606</sup>. Ajenos a las causas de tal omisión, atenderemos a los datos concernientes a las cantidades expuestas. En aquel momento, los honorarios del genovés ascendían a 210267 reales y 17 maravedíes; mientras, los del madrileño se reducían a 12000 reales.

El 9 de julio de 1672 la pareja de maestros volvió a reunirse para confirmar la recepción de 204 marcos y 2 ochavas de plata que, junto a los 2158 marcos, 4 onzas y 5<sup>1/2</sup> anteriores, sumaban 2362 marcos, 5 onzas y 7<sup>1/2</sup> ochavas<sup>607</sup>. En aquel momento, Virgilio Fanelli debía hallarse inmerso en las tareas derivadas de su cargo como platero oficial y, por tanto, bastante desvinculado de la fábrica del trono siendo prueba de ello su ausencia en la recepción de honorarios, tan sólo se alude a los 27000 reales que, en aquel momento, se habían entregado a Juan Ortiz.

El 8 de abril de 1673 se data el siguiente ajustamiento<sup>608</sup>. Para esa fecha, la totalidad de plata entregada había ascendido hasta los 2507 marcos, 2 onzas y 2 ochavas de plata y las cantidades concernientes a la mano de obra se fijaban en 210267 reales y 17 maravedíes, correspondiendo 48000 reales al madrileño.

Al inicio de 1674 la salud de Virgilio Fanelli debió agravarse hasta tal punto que el 15 de febrero se firmó una nueva escritura por la cual se dejó a Juan Ortiz al frente de la fábrica del trono en solitario<sup>609</sup>:

Ytem que respecto de no haber asistido ni poder asistir el dho Virgilio Fanelli a bajar en el taller y obrador que esta formado para la fábrica de el dho trono por sus muchos achaques y por otras razones que para ello le mueben sea parte del derecho y azcion que tiene a la dha obra y deja en manos y a cargo de el dho Juan Ortiz de Rebilla para que la continúe y fenezca hasta dejarla en toda perfezcion esto con calidad.

De acuerdo con las cláusulas, el madrileño quedó como único responsable de la hechura y la recepción del material, continuando con un cobro mensual de 3000 reales. Asimismo, este habría de pagar 73500 reales al genovés una vez tasada la pieza, sin que este último o sus herederos pudiesen reclamar su recepción con anterioridad. No

---

<sup>606</sup> AHPT. Protocolo 32088, fols. 529 r./533 v.

<sup>607</sup> Los 204 marcos y 2 ochavas fueron entregados de la siguiente forma: 50 marcos sobrantes, otros 104 comprados a Francisco de Morales, capellán de la capilla de Reyes Nuevos, y por último, 50 entregados ese mismo día de 9 de julio de 1672. Véase en AHPT. Protocolo n° 32090, fols. 38 r./v.

<sup>608</sup> AHPT. Protocolo 32091, fols. 335 r./336 v.

<sup>609</sup> AHPT. Protocolo n° 30171, fols. 69 r./72 r.

obstante, quedaba bajo la voluntad de Juan Ortiz socorrerle con parte de dicha cantidad durante el periodo que habría de transcurrir antes de la entrega. Pese a tales disposiciones, curiosamente se delegó en Fanelli la hechura de cuatro ángeles que aún faltaban para completar el programa escultórico, cometido por el cual recibiría de Lucas de Olarte la plata requerida.

Para esas fechas, el trono debía estar próximo a su conclusión y prueba de ello es que un día más tarde, el 16 de febrero, se pagaron 500 reales al ensamblador Juan Muñoz de Villegas para la compra de madera destinada a su fortificación<sup>610</sup>; a este pago se sumó un segundo de otros 500 reales el 13 de abril de ese mismo año, y un tercero el 14 de julio de 350 reales, cobrando un total de 1350 reales por «los fixamentos de madera»<sup>611</sup>.

Por su parte, la pareja de plateros volvió a reunirse el 3 de marzo en 1674, fecha en que los honorarios ascendían a 285767 reales y 17 maravedíes<sup>612</sup>. Mientras, la plata sumaba 2567 marcos, 1 onza y 6 ochavas de plata. En la segunda quincena del dicho mes de marzo, el conjunto fue pesado por última vez antes de su entrega definitiva, recayendo tal cometido en Vicente de Salinas, quien cobró por ello 66 reales el 3 de abril<sup>613</sup>.

A punto de cumplirse dos décadas desde la firma de la primera escritura, en verano de 1674 el trono fue concluido. Su ansiada presentación ante el cuerpo catedralicio se efectuó el 16 de julio y ese mismo año se estrenó para la festividad de la Asunción<sup>614</sup>. No obstante, esto no supone el fin de la documentación generada. Dos días más tarde, el 17 de julio de 1674, se abordó un recuento general de las cantidades recibidas hasta la fecha, 2713 marcos, 1 onza y 1 ochava de plata y 305617 reales y 7 maravedíes, sin olvidar 46000 reales de vellón entregados a Virgilio Fanelli durante la primera fase<sup>615</sup>. Sólo quedaba en el tintero una última cuestión, los honorarios, cuyo ajuste fue responsable de sembrar desavenencias entre ambos. Tanto fue así que el 29 de noviembre de ese mismo año se anularon las condiciones acordadas entre ambos durante la firma de las escrituras correspondientes al 17 de mayo de 1670 y el 15 de febrero de 1674, «por causas que a

---

<sup>610</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1673/Gastos 1674, fol. 96 r.

<sup>611</sup> Estas cantidades eran abonadas por la fábrica catedralicia, si bien se incluían en la cuenta de Juan Ortiz de la Rivilla, como se especificará más adelante en el cuerpo de texto. En cuanto a las referencias, véanse: ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1673/Gastos 1674, fols. 97 r./98 v.

<sup>612</sup> AHPT. Protocolo n° 32092, fols. 315r./316r.

<sup>613</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1673/Gastos 1674, fol. 96 r.

<sup>614</sup> ACT. Obra y Fábrica, Actas Capitulares, Vol. 38, fol. 56v.

<sup>615</sup> AHPT. Protocolo n° 32093, fols. 162r./163 v.

ellos los mueven», y por tanto, quedaban sin «ningun balor, ni efecto y por extintas e ynbalidas rotas y chanceladas»<sup>616</sup>.

Ante tales circunstancias se reunieron una vez más el 25 de enero de 1675 con el propósito de esclarecer el desempeño de sus labores y determinar así el salario de cada uno<sup>617</sup>. Según la escritura de concordia, el trono había pesado 2600 marcos, 3 onzas y 3 ochavas<sup>618</sup>, si bien la cantidad de plata recibida ascendía a 2713 marcos, 1 onza y 1 ochava, por lo que Juan Ortiz se declaró deudor de 112 marcos, 7 onzas y 6 ochavas. ¿Por qué se excluyó a Virgilio Fanelli? Recordemos que, desde el 15 de febrero de 1674, el madrileño se hizo cargo en solitario del trono y, por tanto, único receptor del material.

Las verdaderas desavenencias se revelaron en el momento de la tasación. Juan Ortiz de la Rivilla mostró su disconformidad ante una posible evaluación individual de las piezas y defendió que esta se hiciera del conjunto ya acabado, lo que indudablemente poseería un valor mayor. No era para menos. Al parecer su intervención no se limitó a la hechura de aquéllas que faltaban tras su incorporación en 1670, sino que también hubo de deshacer y volver a labrar algunas de las ya concluidas e incluso tasadas, retocando y perfeccionando las superficies con el fin de conseguir la perfecta unión entre ellas. Reivindicaba, por tanto, una tasación más justa.

[...] Y el dho Juan Ortiz de Revilla pretendía que toda la dha obra acavada como lo está en blanco en toda perzeçon se avia de tassar por tassadores nombrados por ambas partes, assí lo labrado por el dho Virxilio Faneli como por ambos em tiempo del dho Juan Ortiz, por dezir que toda la obra junta y perfezta como lo estava tenía mas valor en el todo y qualquier parte que el que se le dio a la que tenía labrada el dho Virxilio Faneli porque entonces heran partes desunidas y aora estava todo avenido y fortificado y blanqueado y que para la fortificazion deshizo y volvió hazer muchas de las piezas que tenía labradas el dho Virxilio Faneli y otras las retocó y alissó y dispusso para que tuviesse la unión y hermosura que oy tiene y respezto de todo lo rreferido era y devia ser interessado en la mitad del mayor valor que avia dado a lo labrado por el dho Virxilio Faneli<sup>619</sup>.

---

<sup>616</sup> AHPT. Protocolo nº 32093, fols. 794r./795 v.

<sup>617</sup> AHPT. Protocolo nº 30554, fols. 124 r./133 r.

<sup>618</sup> Vicente Salinas cobró 150 reales el 21 d agosto de 1674 por pesar el trono. Véase en ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1673/Gastos 1674, fol. 99 v.

<sup>619</sup> AHPT. Protocolo nº 30554, fols. 124r./133 r.

No obstante, la fábrica catedralicia mostó un tajante rechazo al respecto; tan sólo serían tasados los 568 marcos y 3 ochavas, cantidad de plata en la que aumentó el trono desde la entrada de Juan Ortiz de la Rivilla hasta su conclusión. La posibilidad de ver reconocida su intervención, tanto desde una perspectiva económico como profesional se cierra con el siguiente argumento:

[...] la parte que ubiesse mexorado en lo labrado por el dho Virxilio Faneli, el dho Juan Ortiz lo qual no se debía considerar en todo lo que tocava a escultura y talla porque esto únicamente se devía atribuir al dho Virxilio Faneli por ser de su principal profesion y que era la mayor parte de que se componia los dhos dos mil y tresinta y dos marcos y tres onzas labrados por el dho Virxilio Faneli el qual avia perficionado lo qu de ello a sido necesario<sup>620</sup>.

En efecto, cuando se firmó la escritura de concierto con Juan Ortiz de Rivilla en 1670, una gran mayoría del programa escultórico estaba concluido y, pese a su acomodación y retocado, no era justa la reclamación de tales honores, de ahí que la fábrica catedralicia entrara en acción y revalorizara la autoría del genovés, relegando la intervención del otro a un segundo plano. No obstante, y con el fin de evitar pleitos, se estipuló la distinción de cuatro grupos de cara a la tasación de las piezas:

- Grupo A: piezas concluidas por Virgilio Fanelli hasta 1670
- Grupo B: piezas labradas por Virgilio Fanelli desde 1670 a 1674
- Grupo C: piezas labradas por Virgilio Fanelli y reparadas por Juan Ortiz de la Rivilla desde 1670
- Grupo D: piezas de nueva hechura por Juan Ortiz de Rivilla.

De este modo los futuros tasadores habrían de otorgar en todo momento «a cada una su verdadero valor y a cada maestro su debido interés». Esta medida trajo cierta disparidad, por lo que se concertaron varias reuniones con Bartolomé Zumbigo y otros maestros del oficio de platería a fin de buscar una solución ecuánime e impedir futuros altercados con la justicia.

---

<sup>620</sup> AHPT. Protocolo n° 30554, fols. 124 r./133 r.

Juan Ortiz quedó obligado a finalizar las ruedas en bronce sin recibir por ello una cantidad extra, tan sólo el coste de los hierros y maderas. Para ello se requería desarmar y armar nuevamente el trono por lo que el canónigo obrero, en aquel momento Gaspar de Rivadeneira, le habría de proporcionar los oficiales necesarios. En cuanto a los honorarios se llegó al siguiente acuerdo; este platero había recibido hasta la fecha 91850 reales de vellón, donde se incluían los 1350 reales pagados al ensamblador Juan Muñoz<sup>621</sup>. Además, tenía en su poder 112 marcos, 7 onzas y 6 ochavas de plata, cantidad que le fue cedida a modo de salario. Tras este resumen, la fábrica se declaró deudora de 85008 reales de vellón, por consiguiente, su intervención en el trono le hizo ganar un total de 176858 reales de vellón, más los marcos de plata citados<sup>622</sup>.

Por su parte, Virgilio Fanelli cobraría 42504 reales por las piezas labradas y demás labores desde 1670 hasta 1674; a esta cantidad se han de sumar los 357698 reales ya estipulados antes de la entrada en escena de Juan Ortiz, ascendiendo sus honorarios a 400202 reales. En aquella fecha tenía en su poder 245867 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> reales, por lo que la fábrica catedralicia le restaba debiendo 154334<sup>1</sup>/<sub>2</sub> reales. Su cobro no fue inmediato. Como prueban el registro de los libramientos recogidos en los libros de Frutos y Gastos, a lo largo de los tres años siguientes fue recibiendo diferentes cantidades, siendo las más generosas aquellas efectuadas el 19 de julio de 1675 y el 31 de diciembre de 1676, con 12000 y 9000 reales respectivamente<sup>623</sup>. La última tuvo lugar el 11 de enero de 1678, cuando Gaspar de Rivadeneira le hizo entrega de 8492<sup>1</sup>/<sub>2</sub> reales con los que se dio por «contento y entregado» de la cantidad total en que se ajustó la hechura del trono<sup>624</sup>.

Gracias a esta precisión en las cuentas, sabemos que los costes derivados de la mano de obra ascendieron a 577060 reales, más los 112 marcos, 7 onzas y 6 ochavas de plata en poder del platero madrileño<sup>625</sup>.

---

<sup>621</sup> AHPM. Protocolo n° 10541, fol. 80 r./v.

<sup>622</sup> En su trabajo, Sixto Ramón Parro informa que cobró 171798 reales, cifra de la que omite su procedencia. Véase en RAMÓN, Sixto. (1857), p. 451.

<sup>623</sup> En *Anexos* se recogen la totalidad de libramientos y la fecha de entrega de los mismos. Véanse las tablas n° 11-22.

<sup>624</sup> AHPM. Protocolo n° 10541, 80 r./v.

<sup>625</sup> Por su parte, Sixto Ramón Parro señala «pesó 2600 marcos, se sabe que la compra de plata importó 577060 reales, y la mano de obra 572 que hacen subir un total del valor del tron 1149060 reales»; al igual que en el caso anterior, desconocemos la procedencia de tales datos. Véase en RAMÓN, Sixto. (1857), p. 451.

## 11.5. Las alteraciones posteriores

Tras su entrega en aquel verano de 1674, el trono de la Virgen del Sagrario ha sufrido tres intervenciones de especial relevancia que merecen ser comentadas antes de abordar el correspondiente estudio formal y figurativo: la sustitución de las columnas salomónicas por otras de fuste liso, la disposición de una sobrepeana y el baño de oro al programa escultórico. Fechadas todas ellas en el siglo XVIII, alejaron a la pieza de Virgilio Fanelli de su aspecto primitivo con el propósito de renovarla y adecuarla a los gustos estéticos del momento.

### 11.5.1. La sobrepeana de Juan de Jarauta

Tras el fallecimiento del cardenal Luis Fernández de Portocarrero (1635-1709), la sede primada se mantuvo vacante por unos años sin que ello fuese en detrimento de su patrona y el consiguiente agasajo con obras en su honor. Así, el cabildo acordó la hechura de una sobrepeana o *zócalo* destinado a sustentar el trono y conferirle un empaque mayor, siendo elegido para tal propósito Juan de Jarauta, quien ocupaba el cargo de platero oficial desde 1694<sup>626</sup>. De acuerdo con los registros, su comienzo se fija en enero de 1710 y para agosto de este mismo año ya estaba concluido, alcanzando un peso total de 134 marcos, 7 onzas y 4<sup>1/2</sup> ochavas. Por ello cobró el 29 de agosto 4112 reales y 8 maravedíes, 3509 reales y 30 maravedíes por la mano de obra a razón de 33 reales por marco y 602 reales y 12 maravedíes de más «en consideración de lo bien que ha hecho dicha obra, y del mucho trabajo que en ella se ha tenido»<sup>627</sup>.

Esta sobrepeana presenta un perfil rectangular con los vértices truncados en tres secciones. Sus frentes son cubiertos por un friso en relieve integrado por flores pendidas de paños elaborados con la técnica del repujado; en el eje central de cada lado se dispone un nuevo motivo ornamental, iniciado por una cabeza de angelito de la que emergen tarjas y roleos vegetales que caen hasta culminar en una voluta. El diverso tratamiento del metal junto con el contraste estilístico respecto al corpus escultórico del Virgilio Fanelli facilita su clasificación como un añadido posterior y su correspondiente identificación con la intervención de Jarauta.

---

<sup>626</sup> Para ahondar en el estudio de la trayectoria vital y profesional de Juan de Jarauta véanse los siguientes trabajos: LLENA, Juan José. (2017), pp. 375-392; LLENA, Juan José. (2017), pp. 77-98.

<sup>627</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1709/Gastos 1710, fol. 103 r. Estos datos vienen recogidos en LLENA, Juan José. (2017), p. 382.

Para nuestra fortuna, el minucioso registro en los libros de *Frutos y Gastos* brinda la posibilidad de ahondar en los detalles del encargo, veamos porqué. Pocos meses después de la conclusión del trono se solicitó al ensamblador Juan Gómez Lobo la hechura de un «zócalo de álamo blanco», cobrando por ello el 9 de agosto de 1675 la cantidad de 430 reales<sup>628</sup>. Con el fin de no romper la armonía estética, suponemos que sería recubierto con planchas de plata tiempo más tarde, pudiendo haber recaído su elaboración en Juan de Jarauta, es decir, que el cometido de dicho maestro se limitase a forrar la estructura en madera que años atrás hizo este ensamblador toledano.

Recientemente se ha defendido la siguiente hipótesis: la obra de este platero toledano fue intervenida en el transcurso del XVIII por Juan Antonio Domínguez, basándose para ello en varios libramientos fechados en torno a 1740, sobre cuyo estudio volveremos, y la descripción del *Inventario del cardenal Lorenzana*:

Además tiene dho Trono su gradería, que se compone de once piezas de varios tamaños chapadas de plata blanca, con molduras lo mismo; por la parte de adelante forma tres gradas del largo de la mesa del altar; y por cada uno de los costado hace quatro gradas, las quales no han podido pesarse por estar actualmente sirviendo, y sobre madera<sup>629</sup>.

Pese a tales coincidencias, se aprecian ciertos desajustes entre las fechas y el cometido de las intervenciones que merecen ser revisados<sup>630</sup>. En efecto, el 23 de mayo de 1741 Juan Antonio Domínguez presentó la traza de una gradilla de plata para el altar de la Virgen del Sagrario, cobrando por su hechura 1460 reales; asimismo, el 28 de marzo de 1742 se le pagó 1981 reales y 8 maravedíes, cantidad que se le restaba de la «grada hecha de chapa, moldura y serafines»<sup>631</sup>. En estos registros no se mencionan posibles retoques a la sobrepeana de Jarauta, sino a la hechura de una gradería en plata destinada a realzar más aún el trono de Virgilio Fanelli. No hay lugar a equívocos, son dos obras completamente diferentes<sup>632</sup>.

---

<sup>628</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1674/Gastos 1675, fol. 98 v.

<sup>629</sup> ACT. Inventario Núm. 39, Cardenal Lorenzana, 1790, fol. 167 v.

<sup>630</sup> LLENA, Juan José (2017), p. 382.

<sup>631</sup> PRADOS, José Manuel; CRUZ, José Manuel. (1984), p. 199.

<sup>632</sup> Una década más tarde, concretamente en 1756, Manuel Vargas Machuca se encargaría de adecentarlas nuevamente de acuerdo con el gusto rococó.

Para defender tal propuesta disponemos de dos imágenes donde se contempla a la perfección el conjunto íntegro. La primera se trata de una fotografía en blanco y negro tomada por Casiano Alguacil en torno a 1890, hoy conservada en la Biblioteca Nacional (fig. 20). La segunda es una postal a color, de gran utilidad para identificar sin obstáculos las tres piezas: en el inferior, las gradas en plata ejecutadas por Juan Antonio Domínguez en la década de los 40; a continuación, la sobrepeana de Juan Jarauta en tonalidad dorada; y por último la imponente obra del genovés (fig. 21).



Fig. 20. *Virgen del Sagrario en su trono y altar*  
Casiano Alguacil  
C. 1890.  
Fuente: ©Biblioteca Digital Hispánica



Fig. 21. *Trono de la Virgen del Sagrario*  
C. 1980  
Fuente: © L.Arribas, Toledo

Con el afán de no dejar ningún cabo suelto se aportará un último dato con el que confirmar de manera categórica nuestro enfoque, la triple marca de platería. En uno de los frentes laterales de la sobrepeana, concretamente entre la caída del paño y el motivo floral, se lee XARA/VTA, y a la izquierda, TO, en alusión al autor y a la ciudad respectivamente; por último, JV. DCAN/YLLAS<sup>633</sup>, en referencia al marcador toledano Juan de Cabanillas. Para cerrar cualquier duda, se incluye un nuevo triple marcaje en otro de los frentes: XARA/VTA, T88 y JVDCAN/YLLAS (fig. 22)<sup>634</sup>. Curiosamente no existen otras marcas que suponíamos encontrar de antemano, como la de Antonio Pérez

<sup>633</sup> La N aparece invertida; la franja inferior se muestra borrosa, apenas se identifican las letras correspondientes a YLLAS.

<sup>634</sup> A la hora de analizar esta marca se ha de considerar: la N está invertida; la Y y S final son apenas perceptibles; por último, faltaría la J inicial.

de Montalto o Vicente de Salinas, quienes ocuparon el cargo de marcador y fiel contraste respectivamente en el momento de conclusión del trono<sup>635</sup>.



Fig. 22. Detalle de las marcas de platería  
Fuente: Departamento de Patrimonio. ©Catedral de Toledo.

### 11.5.2. La columna salomónica y su posterior sustitución

En 1634, Bernini concluyó la hechura del magno proyecto destinado a dignificar los sagrados vestigios de San Pedro en la basílica del Vaticano, el baldquino, responsable de catapultar la popularidad de la columna salomónica en los círculos artísticos de la Europa católica. La soberbia construcción se compone de cuatro columnas en bronce de fuste helicoidal cuya superficie queda cubierta por una enredadera de laurel, abejas y angelitos, estos últimos de mayor volumetría. En su capitel, de orden compuesto, se asienta un entablamento sobre cuyos ángulos se disponen cuatro imponentes ángeles que acaparan nuestra atención. El conjunto queda rematado por una suerte de cubierta formada por un cuarteto de ménsulas unidas en la parte central, donde se recurre otra vez a la disciplina arquitectónica con la disposición de un entablamento que sirve de apoyo al globo terráqueo y la cruz.

La originalidad de la obra de Bernini debió impactar a Baltasar de Moscoso y Sandoval. Su estancia en Roma entre 1629 y 1633 coincide, *grosso modo*, con las fechas de su ejecución, por lo que muy probablemente hubo de conocerla de primera mano<sup>636</sup>. ¿Fue su deseo tomarlo como referencia cuando promovió la hechura del trono de la Virgen

---

<sup>635</sup> La empresa encargada de la restauración del trono, Tasio Orfèbre S.L., no aportó ningún avance respecto a esta cuestión, es decir, no halló ninguna otra marca en el desmontaje, limpieza y posterior análisis de las piezas.

<sup>636</sup> Recordemos que participó en una compleja misión diplomática destinada a conseguir el favor de la Santa Sede y su consiguiente participación en la Guerra de los Treinta Años contra los protestantes. DOMÍNGUEZ, Antonio. (1979), pp. 77-84.

del Sagrario? De estar en lo cierto, este elemento tectónico se hallaría presente en las dos sedes religiosas con mayor peso en la Europa Católica y, por tanto, actuaría como vínculo estético y simbólico entre la basílica de San Pedro y la Catedral Primada, entre «las dos Romas». Pese a la viabilidad de este enfoque lo cierto es que no existe ningún indicio para probarlo, más bien lo contrario. Los artistas gozaron de plena libertad en la concepción de sus diseños para el trono y nunca estuvieron condicionados por el uso de una u otra tipología de columna, siendo prueba de ello el diseño vencedor de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, donde se optó por el fuste liso. Asimismo, este sigue estando presente en la maqueta de madera, destinada a convertirse en la guía definitiva para Virgilio Fanelli.

¿Qué motivó aquella alteración estética *in extremis*? Sabemos que en torno a 1650, el prelado ya mostró cierto interés en su empleo, pues el 14 de julio de dicho año se pagó a «Juan Ortiz la costa del resto y imprenta de tres estampas de Nuestra Señora que el cardenal mi señor embió con cien papeles de columnas salomónicas»<sup>637</sup>. Había transcurrido tan sólo un año desde la difusión del grabado de Juan Noort donde, recordemos, aparece el fuste liso, fijándose en este breve periodo el cambio de criterio. ¿Fue por recomendación del autor principal, o sea de Pedro de la Torre? Sabemos que este había recurrido a su uso en algunos de sus encargos madrileños y prueba de ello es el retablo del altar mayor de la iglesia del Buen Suceso:

[...]sobre ocho pedestales hazen peso ocho columnas tuberculosas que solo hubieren merecido el nombre de salomónicas por la frondosa contextura de unas parras doradas que enlazándose con varo error se enmaridan con el labrado leño; mil abrazos les dan sus pámpanos y le fecundan con racimos tan propios que pudiera hacer el arte de la vendimia y querer exprimirlos<sup>638</sup>.

No obstante, Pedro de la Torre, junto con Francisco Bautista, descartó este tipo de soporte para el trono catedralicio, tanto en el dibujo como en la maqueta de madera, por tanto, la decisión de incorporarlas a la obra definitiva en plata no parece suya. ¿Por qué alterar de un modo tan precipitado el fruto de tantos años de trabajo? Carece de lógica. Ante tal realidad, los escasos indicios disponibles apuntan de nuevo a Baltasar de Moscoso y Sandoval como único responsable. Posiblemente, motivado por la vertiginosa popularidad de la columna salomónica en el círculo cortesano a partir de la segunda mitad

---

<sup>637</sup> ACT. Libros de Obra y Fábrica, Frutos 1649/Gastos 1650, fol. 82 r.

<sup>638</sup> Texto tomado de TOVAR, Virginia. (1973), p. 271.

del XVII, requirió, *in extremis*, su presencia obligatoria. Así, en los memoriales de Juan Ortiz de la Rivilla y Virgilio Fanelli se reitera la necesidad de alterar el modelo original mediante la sustitución de columnas de fuste liso por otras de fuste helicoidal «revestidas de follaje de medio relieve», al ser consideradas de «más adorno». De hecho, en la carta enviada por Pedro López de Inarra Isasi al prelado se alude expresamente a esta cuestión:

En quanto a las colunas, siempre se han juzgado capaces de más adorno las mosaicas y parece que será mejor se hagan de este género revistiendolas de follaje de medio relieve sin confusión y sin interrumpir las líneas de la formación de las columnas de modo que por todas partes se guarden y gocen sin tropiezo alguno sus perfiles<sup>639</sup>.

Esta condición se recoge expresamente en el contrato firmado por el genovés el 8 de enero de 1655, siendo la primera ocasión en que fue empleado el término adjetival «salomónico» en un documento legal de Toledo<sup>640</sup>. En efecto, una de las cláusulas iniciales exige la inclusión de columnas «salomónicas y rebestidas de oxas», inaugurándose el empleo de un soporte que habría de caracterizar las futuras obras de la ciudad del Tajo y localidades vecinas.

### **¿Cómo era? El aspecto primigenio del trono catedralicio y sus columnas.**

#### **Fuentes de Virgilio Fanelli**

Contemplar el aspecto primigenio de la obra de Virgilio Fanelli es posible gracias a la pervivencia de numerosos testimonios gráficos como lienzos, dibujos y grabados. Pese a que el estudio de este conjunto será abordado más adelante, para ahondar en la cuestión que aquí nos atañe ha sido necesario rescatar un ejemplo, la *Traza para el trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo* (fig. 23), adquirida por el Museo del Prado en el

---

<sup>639</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>640</sup> En su trabajo sobre los retablos, Antonio José Díaz recoge varias escrituras de cronología anterior donde los clientes exigen al artífice el empleo de columnas entorchadas. Así, el 2 de septiembre de 1635, el maestro de obras Juan García de San Pedro y el pintor Gabriel de Ruedas se obligaron a la hechura del retablo para la iglesia de Santiago de Cuerva, cuyas «columnas an de ser entorchadas aunque la traza no lo muestra»<sup>640</sup>. Esta apreciación alusiva al fuste se reiteró años más tarde, cuando el ensamblador José de Ortega recibió en 1649 el encargo del retablo para la Virgen del Rosario, en la iglesia de Huecas (Toledo). El uso de este término «entorchado» puede dar lugar a confusión y vincularlo con el fuste helicoidal y su consiguiente uso en el círculo toledano; no obstante, el propio historiador nos aclara que, en los casos citados, los clientes se referían al fuste liso estriado. Véase en DÍAZ, Antonio José. (2004), p. 158.

año 2018<sup>641</sup>. Recordemos que, tras la entrega del trono en 1674, el Cabildo primado solicitó su dibujo junto con la talla románica a José Jiménez Donoso, pagándole por ello 1300 reales el 7 de marzo de 1675<sup>642</sup>. Con base a este libramiento hoy nos preguntamos ¿puede ser la obra del Prado la materialización de dicho encargo? José Manuel Matilla rechaza tal propuesta, basándose para ello en el desajuste estilístico entre la producción del dicho artista y el dibujo<sup>643</sup>.

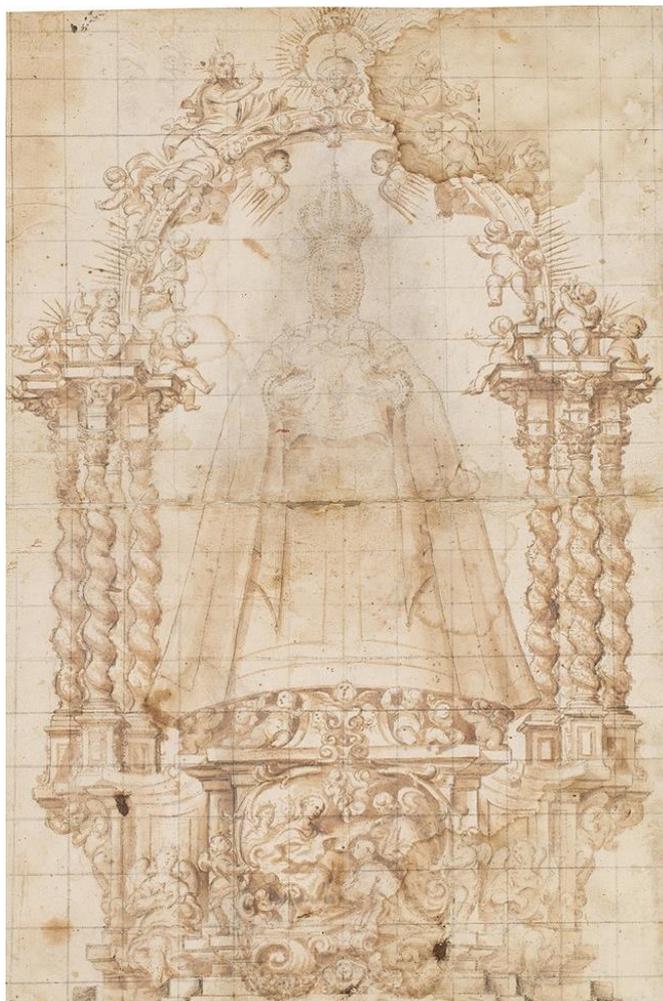


Fig. 23. *Vera efigie de la Virgen del Sagrario*  
Último cuarto del siglo XVII  
Fuente: © Museo Nacional del Prado

<sup>641</sup> RODRÍGUEZ, Ángel. (2017), pp. 78-83, n. 13.

<sup>642</sup> ZARCO, Manuel Remón. (1916), p. 347.

<sup>643</sup> MATILLA, José Manuel. (2019), pp. 64-65. Consulta en línea (16 de marzo de 2020). <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/traza-para-el-trono-de-la-virgen-del-sagrario-de/0f62239f-e3fb-404b-b9a0-11705b8ab17a>

Sea quien fuera su autor, la calidad y minuciosidad en la reproducción lo convierten en un testimonio de primer orden, una herramienta única para disfrutar del aspecto original del trono y comprender la admiración suscitada en el cuerpo de la Primada al contemplarlo y percatarse de su ruptura con respecto al anterior. Lejos de adelantar su análisis formal y figurativo, únicamente atenderemos al concerniente a las columnas salomónicas, por ser ellas las protagonistas del presente apartado. Como vemos, se apoyan en elevados pedestales moldurados y son rematados por un capitel compuesto; sus fustes son delgados, con seis vueltas y recubiertos de pámpanos y racimos de vida alusivos a la Eucaristía.

¿De qué fuente bebió Fanelli para su hechura? Ciertamente es que su pasado italiano pudo conceder la oportunidad de contemplar más de un ejemplar o incluso de manejar algún grabado o traza donde se incluyese, si bien no mostró demasiada suficiencia cuando hubo de enfrentarse a su hechura durante el proceso selectivo. Recordemos cómo Juan Ortiz le reprocha haber acudido a un tal Juan de Chavarría para la concepción de su traza y su montaje<sup>644</sup>. Ante tal realidad, se torna más factible atribuir la autoría de su concepción a Pedro de la Torre y Francisco Bautista, pues de ellos dependió el resto de la estructura. Su pertenencia al círculo cortesano les hacía estar en contacto con los debates generados en torno a este soporte y, por tanto, sobradamente capacitados para su diseño, sin olvidar que el primero de ellos ya lo había usado en el retablo de la Virgen del Buen Suceso.

Una segunda opción haría recaer la autoría en Sebastián de Herrera Barnuevo, quien, tras ser contratado en 1654 con el propósito de mejorar el ornato, como se verá más adelante, bien pudo también ocuparse de la columna salomónica, facilitándole su diseño posteriormente al genovés<sup>645</sup>. De estar en lo cierto, se justificarían las concomitancias ya señaladas en 1947 por Wethey entre las columnas del dibujo del Prado,

---

<sup>644</sup> ACT. Secretaría Capitular I, caja 3. Memorial de los acuerdos del trono, s/f.

<sup>645</sup> Desde la publicación del hispanista Harold E. Wethey a mediados del siglo XX, la participación de Sebastián de Herrera Barnuevo en la fábrica del trono mariano ha suscitado un gran interés a la par que incógnitas. Gracias al hallazgo de parte de la correspondencia dirigida a Baltasar de Moscoso y Sandoval sabemos con certeza que, en 1654, Francisco Rizi junto con Pedro de la Torre y Francisco Bautista, pretendían que Herrera Barnuevo fuese contratado a fin de enriquecer el exorno del trono, sin alterar la planta ni la estructura. Esto permite conocer su verdadero papel en esta primera fase constructiva; al contrario de lo que se ha venido defendiendo, no elaboró una traza en oposición a la de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, sino que fueron ellos, junto con Francisco Rizi, quienes aconsejaron su participación. Para ahondar en esta cuestión véanse, entre otros, los siguientes trabajos: WETHEY, Harold E. (1956), pp. 41-46. ILLESCAS, Laura. (2020), pp.

que suponemos una copia de las originales, y las del proyecto para el altar de San Isidro, hoy conservado en la Biblioteca Nacional<sup>646</sup>.

Una tercera y última posibilidad viene de la mano de Francisco Rizi, quien también pudo ejercer como autor de las mismas. Pese a no existir ningún testimonio documental, Eduardo Lamas defiende su participación en el proceso creativo del trono con base a unos dibujos conservados en la Galería de los Uffizi, cuestión sobre la que volveremos<sup>647</sup>. Así pues, hoy formulamos la siguiente cuestión ¿pudo recaer en él la concepción de tales columnas? No resulta descabellado. Este pintor madrileño no sólo era uno de los máximos representantes del panorama artístico español, sino también era hermano de fray Juan Andrés Rizi, autor de *La Pintura Sabia*, y por tanto suficientemente capacitado para abordar semejante cometido. De hecho, si se analiza la representación de la columna salomónica por el clérigo, con seis vueltas, coincide con la del dibujo del Prado.

### **El cardenal Lorenzana y la imposición del gusto neoclásico**

Estoi firmemente persuadido a que las Artes, así liberales como mecánicas, supieron mas algunos antiguos que los modernos; después de cerca de dos mil años es, y será, el más elocuente griego Demóstenes, Quintiliano y Cicerón en el idioma latino...en la Pintura y Escultura los Romanos más antiguos, y no hai cosa equivalente en el siglo presente a las obras de algunos<sup>648</sup>.

Así expuso Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (1722-1804)<sup>649</sup> su añoranza por la estética clásica, preludiando ya su decisión de sustituir los fustes hierosolimitanos del trono por otros lisos. Su condición de hombre ilustrado y su formación humanística le hizo mantener una postura de rechazo hacia todo aquello considerado estrafalario, recargado y sensorial, apostando por manifestaciones artísticas afines a los preceptos de la Ilustración. En virtud de estas consignas, el 30 de diciembre de 1775 redactó el *Edicto en que se prohíbe el impropio y excesivo adorno de los templos*, destinado a depurar el interior de

---

<sup>646</sup> WETHEY, Harold. E. (1956), pp. 41-46

<sup>647</sup> LAMAS, Eduardo. (2016), p. 222.

<sup>648</sup> Texto reproducido en SÁNCHEZ, Isidro. (1999), p. 55.

<sup>649</sup> OLAECHEA, Rafael. (1980); SÁNCHEZ Isidro (coord.). (1999); MARTÍN, Julio; VIZUETE, José Carlos. (2004), pp. 291-320.

parroquias, ermitas, capillas y oratorios dependientes de su arzobispado<sup>650</sup>. Él también quiso dejar su impronta en el templo primado con la promoción de una serie de reformas en sintonía con el gusto neoclásico, valiéndose para ello de dos personajes claves en el panorama artístico del momento, Ventura Rodríguez (1717-1785) y Eugenio López Durango (1729-1794)<sup>651</sup>. Una de las más conocidas se efectuó en la capilla de San Pedro, donde el imponente retablo barroco inaugurado en 1706 fue sustituido por otro de mármol cuyo diseño recayó en el citado arquitecto toledano, ganándose de este modo el reconocimiento de Antonio Ponz<sup>652</sup>. Lorenzana también sintió un profundo rechazo por el *Transparente*, ejecutado por Narciso Tomé junto a sus hijos entre 1721 y 1732; con el propósito de paliar sus excesos, dictaminó la hechura de un nuevo retablo, en esta ocasión destinado a la capilla San Ildefonso, de modo que al pasear por la girola el fiel focalizara su atención en este último y restase protagonismo a tal «aberración barroca».

A este conjunto de actuaciones se sumó la sustitución de las columnas salomónicas del trono por otras de fuste estriado que guardara mayor consonancia con los preceptos del Neoclasicismo, recayendo tal cometido en el platero oficial del templo, Manuel Ximénez. Según los libros de *Frutos y Gastos*, este se vio obligado a fundir las ejecutadas por Virgilio Fanelli para la hechura de las nuevas, las cuales fueron concluidas en 1798<sup>653</sup>. Así, el 21 de junio de dicho año se especifica:

[...] en las 8 columnas nuevas han entrado 194 marcos 2 onzas y una ochava y que se ha pagado por cada onza de hechura 9 reales de vellón y que las antiguas que se le entregaron para renovar de mejor gusto pesaron 273 marcos, 4 onzas y 5 ochavas con cuio exceso y valor hubo para el pago de otras hechuras<sup>654</sup>.

El peso de las nuevas columnas alcanzó 194 marcos, 2 onzas y 1 ochava; por su parte, el maestro platero cobró un total de 1748793 maravedís, es decir, 51435 reales y 3 maravedís, donde también iba incluido el pago de «otras hechuras» si bien, el hecho de no aparecer especificadas nos hace suponer que serían de menor índole.

---

<sup>650</sup> LORENZANA, Francisco Antonio de. (1786), fol. 3 r.

<sup>651</sup> NICOLAU, Juan. (1984), pp. 201-240; NICOLAU, Juan. (1987); BLANCO, Juan Luis. (2000), pp. 111-130.

<sup>652</sup> «haber dispuesto que se quiten los ridículos retablos de madera que había en varias capillas, sustituyéndolos de mármol y arreglada arquitectura, entre estos, el monstruoso maderaje de la de San Pedro [...]»PONZ, Antonio. (1772) p. 166.

<sup>653</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1788/Gastos 1789, fol. 165 r.

<sup>654</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1788/Gastos 1789, fol. 165 r.

### 11.5.3. La omisión de las tonalidades

En una de las cláusulas del contrato firmado el 8 de enero de 1655 se exigió: «que el dho artífice a de dorar de molido todo el dho trono o las piezas que de el se le hordenasen y dar acabada toda la dha obra con la calidad / y perfeccion»<sup>655</sup>, anticipando así la presencia de partes en dorado, aunque sin especificar cuáles. Para conocerlas hemos de recurrir a los retratos o *Veras efigies* de la Virgen del Sagrario realizadas a partir de 1674. De todas ellas se ha elegido un lienzo anónimo fechado en la segunda mitad del XVII, hoy perteneciente a la casa de subastas Fernando Durán (fig. 24). Gracias a él, es posible contemplar la obra del genovés tal y como fue entregada, es decir, con la estructura en dorado y el programa escultórico de plata en su color. Esta combinación de colores en los materiales se reitera en otros testimonios coetáneos presentes en nuestra geografía.



Fig. 24. *Vera efigie de la Virgen del Sagrario*  
Segunda mitad del siglo XVII  
Fuente: © Casa de subastas Fernando Durán

La llegada del siglo XVIII y los consiguientes cambios en el gusto motivaron una nueva intervención con la que se incrementaba el distanciamiento del trono respecto al resultado entregado por Virgilio Fanelli. En esta ocasión, el cardenal Lorenzana mandó recubrir de dorado toda la superficie del trono para así eliminar los contrastes y conseguir una mayor uniformidad. Tal decisión fue simultánea a la del cambio de los fustes, pues

<sup>655</sup> AHPT. Protocolo nº 30278, 94 r./103 v.

en los libros de Frutos y Gastos se alterna el registro de los libramientos<sup>656</sup>. Del mismo modo que el anterior, este cometido también recayó en Manuel Ximénez, quien el 25 de mayo de 1789 cobró 34000 reales «a cuenta del dorado que está executando en el trono de Nuestra Señora del Sagrario de orden de su Eminencia el Arzobispo», siendo esta la primera ocasión en la que sale a la luz un testigo documental referente a tal intervención<sup>657</sup>. De ello, apenas existe referencias en estudios posteriores, tan sólo Sixto Ramón Parro se limitó a decir en 1857: «Quedó por entonces en blanco la plata en la mayor parte del trono hasta hace cosa de medio poco más o menos que se doró todo él, y se hicieron rectas y estriadas las columnas»<sup>658</sup>.

Según la libranza del 21 de junio, por la ejecución de ambos encargos el maestro platero recibió un total de 2904793 maravedíes, es decir, 8543 reales y 11 maravedíes.

## 11.6. Análisis de la obra

Se aplicó con eficacia su Eminencia, para que se concluyese, encargando la continuacion del trabaxo que era menester para que no hubiese dilazion, y repetía instancias assi desde Madrid, como cuando venía a Toledo, a el obrero maior, y a los demás ministros, y maestros de quien dependía esta obra hasta que consiguió berla perfeçonada, siendo tan insigne y singular que en riqueza y curiosidad no abra otra que la pueda competir en Europa, porque la plata pesa más de zinquenta arrobas, y la perfezion de las figuras, colunas, cornisas, cartelas, laminas del pedestral, y hermosura del arco de que se conpone el trono, es una marabilla considerada cada pieza de por si, y un pasmo el conjunto de todo, dando mucho que contemplan a los más inteligentes, que nunca acaban de alabararlo, y con razon por que no parece puede llegar a más el primor del arte en labrar la plata<sup>659</sup>.

---

<sup>656</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1788/Gastos 1789, fol. 168 r.

<sup>657</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1788/Gastos 1789, fol. 168 r.

<sup>658</sup> RAMÓN, Sixto. (1857), p. 451.

<sup>659</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689), fols. 250 r/251v.

Con estas palabras describía Cristóbal Ruiz la pieza de mayor popularidad en la producción artística de Fanelli, un ejemplo paradigmático de la perfecta conjunción entre el *disegno*, la arquitectura y la escultura (fig. 25). Para su hechura, se ciñó a las cláusulas acordadas en 1655 y copió en plata el modelo de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, aunque con mayores dimensiones, a fin de guardar las proporciones con la talla románica y el espacio del nicho donde habría de ubicarse. La peana es una imponente estructura hueca realizada a base de gruesas planchas



Fig. 25. Trono de la Virgen del Sagrario  
Virgilio Fanelli  
1655-1674  
Fuente: © Ana Pérez Herrera (ABC)

de plata que son reforzadas en su interior por un armazón de hierro y madera, encargado este último de otorgarle mayor consistencia y evitar el derrumbe de las secciones superiores. El hecho de ser una copia del dibujo capitular y la maqueta hace que compartan las mismas características formales, es decir, esa alternancia de perfiles rectos y convexos o el juego de volúmenes generado por la disposición de los brazos y la inclusión de molduras, informando al espectador de hallarse ante una pieza concebida bajo los preceptos del lenguaje barroco y con una fuerte impronta de la disciplina arquitectónica.

Sobre la superficie lisa se adhiere un variado corpus escultórico en cuya hechura el genovés hizo gala de su maestría en el dominio del metal<sup>660</sup>. De acuerdo con la propuesta de los arquitectos cortesanos, en los frentes laterales dispuso esa suerte de ménsula compuesta por un trío de ángeles, ahora realizados bajo los rasgos propios de su estilo (fig. 26). Presentan cuerpos rollizos al descubierto y adaptados al perfil de la

<sup>660</sup> El acceso al compendio fotográfico de la empresa Tasio Orfebre S.A. nos brindó una oportunidad única de contemplar cada una de las piezas por separado. Una vez más, aprovechamos mostrarle nuestro agradecimiento.

peana, con una pierna tensa y la otra flexionada, lo que reporta cierta naturalidad. El ángel central alza sus brazos para sostener la pareja de volutas que lo separa de la moldura superior, mientras, sus acompañantes extienden los suyos hacia el frente, con los dedos ligeramente arqueados, como si en origen hubiesen sostenido algún atributo. La ausencia de indumentaria nos deja disfrutar de anatomías repletas de detalles que revelan la existencia de un estudio previo, siendo prueba de ello los surcos en los muslos de las piernas por la torsión o el abultamiento del vientre. En cuanto a su fisionomía, remite a la de los ángeles de la lámpara escurialense, concretamente a la de aquellos ubicados en el remate de las vieiras, fácilmente identificables por esos rostros alargados y con prominentes mofletes, ojos pequeños y una densa cabellera de cortos mechones, sin prescindir del característico tupé rizado. Este trío celestial dibuja un triángulo invertido rematado por una pareja de volutas bajo la que se dispone una cabeza de ángel, circundada a su vez por una suerte de alas con elementos fitomórficos. La composición se cierra en la parte trasera con la inclusión de una nueva pareja de alas, estas de mayor tamaño.



Fig. 26. Detalle del trono (trío celestial)  
Fuente: © Tasio Orfebre S.L.

El programa original de los frentes laterales se enriqueció con la presencia del escudo de armas de Baltasar de Moscoso y Sandoval, encargado de perpetuar su vínculo con el trono en calidad de principal promotor<sup>661</sup>. Sostenido por una pareja de ángeles, en él se distinguen las cuatro secciones correspondientes a las ramas familiares del prelado, los Moscoso, representada por una cabeza de perro sobre fondo neutro; los Osorio, con dos lobos en palo; los Sandoval, con fondo dorado y banda de sable; y por último los Rojas, con cinco estrellas de ocho rayas de azur puestas en aspa. Fanelli dejó su huella al rematar el marco con un paño colgante repleto de frutas, variante de los empleados por su padre en la capilla de Santa Maria delle Vigne. Este esquema se copia en el lado opuesto, correspondiendo el escudo de mayor tamaño a Pascual de Aragón por haber impulsado la conclusión definitiva del trono durante su mandato. Se divide en seis

<sup>661</sup> El hecho de no incluirse desde un inicio hace suponer que no formaban parte de la idea original.

secciones correspondientes a Aragón, Castilla-León, Sicilia, Cardona, Prado, Ager y Bas, todos ellos territorios sometidos bajo el control de sus progenitores, Enrique de Aragón, Folch de Cardona y Córdoba y de su segunda esposa doña Catalina de Córdoba.

En un plano inferior, y de menor tamaño, se disponen dos nuevos escudos en recuerdo de la participación en la gestión del proceso ejecutivo de los canónigos obreros Pedro López de Inarra Isasi y Gaspar de Rivadeneira. El primero muestra un frondoso árbol en el eje central junto a un grifo de perfil<sup>662</sup>; en la parte superior es rematado por una celada de la que emerge un extenso plumaje que se extiende hasta confundirse con los cueros recortados del marco. Esta pieza de la armadura es sustituida en el segundo por una corona, quedando la superficie del blasón propiamente dicha dividida en cuatro compartimentos donde se recogen los atributos alusivos a su ascendencia: una cruz flordelisada en fondo dorada; una banda en campo de gules; un águila; y por último, un león.

Continuando con el análisis, se descubre cómo los lados cortos de superficie cóncava son recubiertos por motivos fitomórficos en relieve, evocando de este modo a los elaborados con hilo de oro o plata en los tejidos de brocado; delante de ellos se disponen en posición sedente cuatro ángeles músicos, uno por cada lado. El primero de ellos (fig. 27), situado a la izquierda del frontal principal, viste malla militar rematada en la zona del pecho por un ostentoso broche compuesto por la cabeza de un querubín. Tras ella, se expande la túnica propiamente dicha, con holgadas mangas y recogida por botones circulares a la altura del muslo, dejando al descubierto unas sandalias decoradas por una cabeza de ángel circundada por roleos. Tras su espalda se despliegan unas imponentes alas que llegan incluso a rozar la moldura inferior. En cuanto a sus rasgos fisionómicos, presentan ciertas analogías con los del séquito celestial ubicado en el segundo cuerpo de la lámpara escurialense, es decir aquéllos englobados bajo el grupo A, sin aportar novedades destacables. Con expresión de absoluta entrega, el ángel dirige su rostro hacia la Virgen del Sagrario mientras le rinde honores con su canto.

El segundo de los ángeles mantiene características similares, tan sólo se aprecian ciertas variaciones en su indumentaria (fig. 28). En este caso viste una casaca ceñida a la cintura y enriquecida por una suerte de doble cuello ondulado; bajo esta emerge un faldón,

---

<sup>662</sup> Ante la ausencia de más detalles en la representación del animal fue necesario recurrir a una plataforma digital especializada en heráldica de origen vasco. No obstante, debemos incluir las siguientes precisiones; primeramente, el motivo del apellido Inarra es un grifo en solitario, y no acompañado de este árbol o arbusto, circunstancia por la que deducimos que este corresponde al apellido Inarra, cuyo escudo sí incluye una suerte de árbol o arbusto. (Consulta: 10/10/2020) <https://www.heraldrysinstitute.com/lang/es/cognomi/Inarra/idc/605934/#>

también sostenido por botones en la zona de los muslos. Porta un laúd, inconfundible por su caja de resonancia abultada en forma de media pera, clavijero en ángulo hacia atrás, mástil y cuatro cuerdas dobles, tratándose en este caso de un modelo medieval<sup>663</sup>.

El tercero, situado a la izquierda del frontal anterior, porta una túnica lisa también recogida a la altura de los muslos; esta se complementa con una suerte de pañolón anudado en el hombro derecho y rematado por un sutil volante. Su rostro presenta unos rasgos más dulces y delicados, produciendo una acentuación de su carácter infantil con respecto a los demás. Siguiendo al primero, rinde pleitesía a la Virgen mediante sus cánticos mientras sostiene las partituras con su mano izquierda. El último ángel de este cuarteto copia la indumentaria de aquél que tañe el laúd, por lo que huelga reiterar su descripción (fig. 29). La alusión a la disciplina musical se cierra con una *viola da braccio*, cuya identificación se torna complicada debido a las licencias tomadas por Virgilio Fanelli respecto al instrumento original. Se aprecia la característica caja de perfil cóncavo-convexo, un mástil de escasa longitud donde se despliega el cuarteto de cuerdas y, por último, el arco ligeramente curvado de época barroca; no obstante, las efes de la caja se asemejan más a las de un violín, de ahí que no sea una reproducción completamente fidedigna y surjan ciertas dudas a la hora de concretar si se trata de uno u otro<sup>664</sup>. El ángel la posa en la zona, es decir, ligeramente adelantada de lo que sería su posición habitual; con su mano izquierda porta un arco que dibuja una curva cóncava y no convexa, informándonos por tanto de haber tomado como referencia modelos del XVI o principios del XVII.

Sin duda, la presencia del componente musical deriva del modelo ideado por Alonso Cano, pues Pedro de la Torre y Francisco Bautista no lo incluyeron<sup>665</sup>. Ciertamente es que, tras su paso a las planchas por Juan de Noort, los ángeles ya sí portaban entre sus manos un instrumento, concretamente un *cornetto*, si bien no convenció en la *Dives toletana* y finalmente se optó por incluir aquellos elegidos por el granadino, es decir, la *viola da braccio* y el laúd, cordófonos a los que Virgilio Fanelli añadió posteriormente dos ángeles cantores a fin de completar el cuarteto.

---

<sup>663</sup> El hecho de llevar cuatro cuerdas dobles revela su pertenencia a la Edad Media, produciéndose un aumento de dichas cuerdas según fueron avanzando los siglos, hasta llegar a las once o doce cuerdas dobles en el Barroco pleno. El córdofono que aquí nos ocupa ha sido analizado por el especialista Miguel Rincón, a quien aprovecho para reiterarle mi agradecimiento.

<sup>664</sup> Con el fin de abordar un estudio íntegro de la pieza, el instrumento ha sido analizado por el profesor de viola Emilio Martínez Redondo, a quien aprovecho para reiterar mi agradecimiento.

<sup>665</sup> ILLESCAS, Laura. (2019), 1137-1141.



Fig. 27. Ángel cantor

Fotografías: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo



Fig. 28. Ángel laudista



Fig. 29. Ángel violista

Salvo ligeras alteraciones, la peana en plata se ciñe a la propuesta de la citada pareja de arquitectos, tanto en lo concerniente a la estructura como en su ornamento, una tónica que se trunca en los frentes anterior y posterior con la disposición de dos imponentes cartelas destinadas a la recreación de *La Imposición de la Casulla* y *San Ildefonso ante los herejes*. Ante semejante contraste entre la idea primigenia y el resultado final cabe retornar nuevamente al dilema sobre a la intervención de Sebastián de Herrera Barnuevo comentada líneas atrás. ¿Qué papel jugó este artista en la pieza aquí protagonista?<sup>666</sup>. Según los registros, cobró de la fábrica catedralicia la cantidad de 200 reales el 14 de febrero 1655 por «hacer una traza para el trono en oposición de la que hicieron Pedro de la Torre y el Padre Baptista»<sup>667</sup>. Por consiguiente, hasta la fecha se confirma que este entregó un modelo destinado a competir con aquél concebido por los citados arquitectos, si bien fue finalmente desestimado<sup>668</sup>. Recordemos que, para esa fecha, Pedro de la Torre ya había entregado la maqueta en madera correspondiente a su diseño, elegido de manera definitiva 6 años atrás. Asimismo, su materialización en plata le había sido confiada al platero italiano Virgilio Fanelli, quien firmó la escritura de concierto el 8 de enero de 1655 ante el escribano Rodrigo Alonso de Hoz<sup>669</sup>. Un modo de proceder un tanto incongruente que hoy nos hace preguntarnos ¿Por qué iba a solicitar el prelado un nuevo

<sup>666</sup> WETHEY, Harold. (1956), pp. 40-46.

<sup>667</sup> *Frutos 1654 / Gastos 1655*, ACT, Obra y Fábrica, fol. 168 r.

<sup>668</sup> DÍAZ, Abraham. (2010), p. 62; García, Ignacio José. (2015), p. 21.

<sup>669</sup> *Escritura de concierto entre la fábrica catedralicia y Virgilio Fanelli*. AHPT, Protocolo nº 30278, fols. 94 r. / 103 v. Al margen de los trabajos ya mencionados, es interesante destacar: CRUZ, José Manuel (2000), p. 594; DÍAZ, Antonio José. (2014), pp. 143-190.

modelo en una fase tan adelantada del proceso? Sin duda, esta secuencia de hechos se torna ilógica y, por tanto, merecedora de una relectura.

La respuesta a tal complejo dilema viene dada gracias al hallazgo de parte de la correspondencia dirigida al Baltasar de Moscoso y Sandoval. En una de las cartas fechadas en noviembre de 1654, Francisco Rizi junto con Pedro de la Torre y Francisco Bautista, le exigieron:

Para que si avia persona que a mas de lo que esta echo en dicho modelo executado de maderas se puede mejorar en partes o en el todo a lo cual respondo que en quanto lo que está echo está muy bueno, pero en quanto el adornar lo revestirle mas al modelo de platería, no tocando la planta ni en lo mayor, sino en los adornos, V.m tiene en la mano persona que lo adelantara por las obras q. le tengo vistas que son excelentes es Don Sebastian Herrera, que un modelo para plata no abra en España quien adelante<sup>670</sup>.

El explícito mensaje no suscita dudas; el trío de artistas pretendía que Herrera Barnuevo fuese contratado a fin de enriquecer el exorno del trono, sin alterar la planta o la estructura. Idéntica petición hizo el canónigo obrero cuando, al dirigirse al prelado por aquellas fechas, le suplicó la intervención del discípulo de Cano «para adornar el trono y su maior lucimiento»<sup>671</sup>. Este hallazgo permite conocer su verdadero papel en esta primera fase constructiva; al contrario de lo que se ha venido defendiendo, no elaboró una traza en oposición a la de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, sino que fueron ellos, junto con Francisco Rizi, quiénes aconsejaron su participación.

Aclara esta cuestión, lo cierto es que hasta el momento no se ha localizado ningún testimonio, gráfico o documental, de dicha propuesta y menos aún de si esta finalmente se materializó por lo que habremos de extraer las conclusiones a partir de un análisis comparativo con sus diseños y el de otros procedentes de artistas próximos al círculo catedralicio.

---

<sup>670</sup> *Memoria de los acuerdos para la ejecución del trono*, ACT, Fondo de Secretaría, s/f.

<sup>671</sup> En el documento original se dice "Antonio de Herrera", lo que se trata de una confusión, pues se refieren a Sebastián con el nombre de su padre. *Memoria de los acuerdos para la ejecución del trono*, ACT, Fondo de Secretaría, s/f.



Fig. 30. Detalle: *Imposición de la casulla a San Ildefonso*

Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

Primeramente, la cartela moldurada de perfil rectangular y carácter sobrio que circundaba la efigie de Felipe IV fue sustituida por otra concebida a base de cueros recortados y elementos fitomórficos, rematada en su sección inferior por una cabeza de ángel rodeada de hojas (fig. 30). Sin duda, el que fue su autor se inspiró en aquellos frontispicios de portadas de libros y fachadas barrocas, tan populares durante el siglo XVII y parte del XVIII, y por tanto, en sintonía con esa propuesta de Pedro López de Inarra Isasi, Francisco Rizi, Pedro de la Torre y Francisco Bautista que abogaba por acentuar el componente recargado y exuberante. Ahora bien ¿es suficiente para adjudicar la concepción de dicha cartela al artista madrileño? Parece que no. Ciertamente es que el *Estudio para el relicario de Santa Teresa de Jesús* (fig. 31)<sup>672</sup> o el *Dibujo de urna* (fig. 32) se aprecia nuevamente ese gusto por las cabezas de angelitos, roleos vegetales y acantos destinados a recubrir al completo la superficie, si bien no son características suficientes para dar una respuesta definitiva. Las dudas se disparan con el hallazgo de varios diseños procedentes de un pintor estrechamente vinculado al ámbito catedralicio, Francisco Rizi. El primero de ellos, *Diseño para una decoración teatral* (fig. 33), muestra en la parte superior una cartela similar a la del trono.

---

<sup>672</sup> WETHEY, Harold. (1956), pp. 40-46; PÉREZ, Manuel. (2017), pp. 104 y 105.



Fig. 31. *Estudio para el relicario de plata de Santa Teresa de Jesús*  
 Sebastián de Herrera Barnuevo  
 C. 1665.  
 Fuente: © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Fig. 32. *Modelo de urna*  
 Sebastián de Herrera Barnuevo  
 Fuente: ©Gabinete de dibujos y estampas de la  
 Galería Uffizi (Florencia)



Fig. 33. *Diseño de decoración teatral*  
 Francisco Rizi  
 1657- ¿1670?  
 Fuente: © Biblioteca Nacional de España



Fig. 34. *Diseño decorativo de una pechina*  
Francisco Rizi  
Fuente: © Gabinete de dibujos y estampas de la  
Galería Uffizi (Florenca)



Fig. 35. *Estudio para pedestal de escultura*  
Francisco Rizi  
Fuente: ©Gabinete de dibujo y estampas de la  
Galería Uffizi (Florenca)

En el segundo de ellos, *Diseño decorativo de una pechina* (fig. 34), las analogías son más que evidentes con la reiteración del perfil, los cueros recortados y la disposición de la pareja de ángeles en los flancos; este conjunto de elementos se advierte nuevamente en otros ejemplos de su producción artística como en el *Diseño para un frontispicio. Mercurio, Himenero y la Fama* o en la *Decoración teatral*. De especial interés resulta el *Estudio para pedestal de escultura* (fig. 35), conocido gracias a la publicación del célebre catálogo *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*<sup>673</sup>.

Como adelanta su propio título, se trata de un diseño para pedestal recubierto con la tradicional decoración escultórica de gusto barroco; su aspecto remite a la propuesta de trono presentada por Pedro de la Torre y Francisco Bautista, tanto es así que Eduardo Lamas Delgado no duda en confirmar la autoría del pintor madrileño argumentando que «podría tratarse de una primera versión del proyecto de peana para la escultura de la Virgen del Sagrario»<sup>674</sup>. La falta de otros testimonios documentales con los que poder cotejar tales sospechas plantea dos posibilidades; una primera que apuesta por señalar al pintor madrileño como autor de la concepción de la cartela, lo que a su vez revelaría el rechazo por parte de la Primada a la propuesta de Sebastián de Herrera Barnuevo en 1655. Por el contrario, la segunda posibilidad delegaría en este último la autoría del diseño de la dicha cartela; en caso de estar en lo cierto, ¿cómo justificar sus concomitancias con los diseños de Rizi? No parece complejo. Recordemos que este último participó activamente en la elección de los maestros

<sup>673</sup> NAVARRETE, Benito (dir.) ALONSO MORAL, Roberto (col.). (2016).

<sup>674</sup> LAMAS, Eduardo. (2016), p. 222.

plateros, así como en la configuración de la estética final del trono, en otras palabras, tenía pleno conocimiento de su proceso ejecutivo y, por ende, de las propuestas presentadas, de modo que estas pudieron actuar como fuente de inspiración en la concepción de futuros proyectos propios como los aquí recogidos.

Volviendo a la pieza en plata, la cartela es flanqueada por dos ángeles niños de cuerpos rollizos. Se muestran ligeramente inclinados hacia la parte trasera, con una pierna apoyada sobre el escalón central y el torso girado; cruzan uno de sus brazos delante de sí con el fin de focalizar la atención del espectador en la escena de *La Imposición de la Casulla*, mientras el otro se alza por delante de un rostro. La contorsión de su postura dibuja la tradicional línea serpentinata que tanto gustó durante el Manierismo, convirtiéndose aquí en una reminiscencia de su aprendizaje en el taller paterno, un último eco de la estela de Juan de Bolonia fuera de las fronteras italianas.

Las alteraciones respecto al modelo de Pedro de la Torre y Francisco Bautista no sólo afectaron a la morfología de las cartelas, sino también a la temática de su interior con la sustitución de la efigie de Felipe IV por el suceso de mayor trascendencia para la Iglesia toledana, la entrega al santo patrón de la vestidura celestial, generando un nuevo debate sobre la participación o no de Sebastián de Herrera Barnuevo. Recordemos cómo su representación fue constante desde los siglos del Medievo en los edificios religiosos dependientes del arzobispado de Toledo, tales como capillas, oratorios, iglesias, hospitales, colegiatas y, por supuesto, la propia catedral<sup>675</sup>. Sólo en este último se contabilizan más de una decena de ejemplos con fecha anterior al trono, destacando el relieve central de la Puerta del Perdón; el altar en mármol elaborado por Felipe Vigarny para la capilla de la Descensión; o los frescos que cubren la capilla del Sagrario realizados en los albores del XVII. Pese a la disparidad de estilos y cronologías, su modelo iconográfico y compositivo logró perdurar en el transcurso de los siglos sin apenas alteraciones, lo que obstaculiza determinar o no la concepción del aquí nos ocupa por el artista madrileño.

Así, la Virgen se muestra ataviada con la tradicional indumentaria compuesta por túnica, capa y velo; su rostro juvenil dibuja un perfil ovalado, con nariz recta y prominente, mejillas delgadas y mentón redondeado, evocando de este modo al ya estudiado conjunto de esculturas marianas presentes en la capital de la Liguria. Siguiendo la línea marcada por otros artistas como Sánchez Cotán (c. 1620) y Murillo (c. 1655) en sus lienzos, hoy conservados en el Museo de Bellas Artes de Granada y en el Museo del Prado respectivamente, el trono de nubes es sustituido por una silla o cátedra; en este caso, su estructura queda dominada

---

<sup>675</sup> LÓPEZ, Rosa. (1988), pp. 165-212.

por la línea sinuosa y la decoración, con patas truncadas en forma de roleos y antebrazos rematados en volutas. María se sienta en posición de tres cuartos y con gesto sosegado se inclina ligeramente para colocar la casulla. En la consecución de tal propósito es ayudada por un ángel cuyo aspecto recuerda al de aquellos portadores del mechero en el segundo cuerpo de la lámpara escurialense; no obstante, aquí Virgilio Fanelli dispuso de un mayor tamaño para deleitarse a la hora de reproducir con detalle su fisonomía y rizada cabellera. Viste un faldón y una suerte de casaca de media manga rematada en su parte inferior por una cenefa polilobulada, evitando una posible sensación de rigidez con la inclusión de numerosos pliegues que se expanden hacia la parte trasera. Se halla erguido, con el torso ligeramente inclinado hacia la parte delantera y los brazos extendidos para sostener la prenda, focalizando su atención en el correcto cumplimiento del mandato celestial.

El conjunto protagonista se completa con San Ildefonso, cuya posición, casi de espaldas al fiel-espectador, sólo permite contemplar parte de un enjuto rostro. La cabellera, de cortos mechones rizados, se muestra tonsurada en referencia a su condición religiosa, a la que también alude su modesta cogulla con mangas holgadas y capucha. El arzobispo fija su mirada en María y, sobrecogido, lleva sus manos al pecho, gesto también presente en el lienzo de similar temática realizado por Carlos Saraceni para la capilla del Sagrario (1613), manifestando de este modo su incredulidad ante tan extraordinario reconocimiento. De este modo se desliga de otros testimonios, también del Seiscientos, donde aparece con las manos unidas en señal de oración como sucede en aquéllos procedentes de la mano de Eugenio Cajés (1600) y Velázquez (c. 1623) hoy en el Museo del Prado y en la Fundación Focus respectivamente. No podemos concluir su análisis sin destacar la maestría de Fanelli en el uso del cincel; sorteó las posibles limitaciones derivadas del tamaño o el tipo de material y logró una pieza de elevado grado de realismo con la inclusión de hasta el más mínimo de los detalles, siendo prueba de ello la exquisita reproducción de las uñas, las arrugas en las falanges, la marca del tendón en el dedo pulgar o la tensión de los músculos del cuello a causa de su torsión.

La disposición de este conjunto protagonista integrado por la Virgen, San Ildefonso y el ángel dibuja un triángulo invertido y quebrado en la parte superior por la presencia de un querubín que desciende con la intención de participar también en la escena. A su vez, este guarda relación con otra pareja de querubines ubicados en el remate de la cartela. El número de personajes se amplía en el fondo con dos damas o santas. Aquélla más alejada del eje central viste una suerte de capa con anchas mangas y un blusón de cuello abierto con múltiples pliegues ceñidos al pecho que, sin duda, contribuyen a la acentuación de su silueta

femenina. Esta inusual indumentaria en la producción del genovés se complementa con una diadema de perlas y un collar del que pende un motivo floral; luce una densa cabellera recogida en un moño bajo del que logran escaparse varios mechones ondulados, lo que contribuye a incrementar la naturalidad. La santa dirige su mirada hacia su compañera, cuyo rostro se muestra enmarcado por un holgado velo que cubre parte de su cabello y desciende hasta el pecho en varios pliegues, dibujando una silueta ovalada. Ambas presentan unos rasgos fisionómicos remitentes al citado grupo escultórico de temática mariana conservado en Génova, lo que resta individualismo y falta de originalidad por parte de Fanelli.

La composición se rellena con una profusa decoración de indudable gusto barroco a base de cabezas de querubines, hojarasca y cueros recortados dispersos por la superficie. En la parte central se distingue la mitra arzobispal confeccionada a base de ricos bordados y pedrería, evidenciando una vez más el poder económico de la *Dives Toletana*; es sostenida por un querubín completamente absorto en la contemplación del suceso milagroso, actitud con la que contribuye a redirigir la atención del fiel-espectador.



Fig. 36. Detalle. *San Ildefonso discutiendo con los berejes*  
Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

Como era de esperar, a la omisión de la efigie de Felipe IV se sumó la de su esposa Mariana, quedando su lugar ocupado por una escena protagonizada nuevamente por San Ildefonso, ahora en calidad de divulgador y protector de la virginidad de María ante un

nutrido público (fig. 36). En un primer plano se diferencian tres parejas cuyo estudio se iniciará por aquella situada a la izquierda, es decir, la formada por Recesvinto y un soldado. El monarca se muestra ataviado con una indumentaria propia del XVII, con jubón, cinturón polilobulado, calzas, medias y lujosas botas rematadas con motivos vegetales en la zona superior, similares a las de los ángeles músicos. El conjunto se completa con la capa, el manto de armiño y la golilla, además de una modesta corona en alusión a su condición real. Salvo por la ausencia de la armadura, su aspecto evoca al que años después presentaría Fernando III en las decenas de obras encargadas tras su canonización, siendo ejemplo de ello la escultura de Alonso de Rozas realizada en 1671 para la Catedral de Zamora; la de Nicolás de Bussy para la de Murcia en 1675 o la del propio Fanelli para la de Toledo en 1671. En cuanto a sus rasgos corresponden a los de un hombre relativamente joven, con la piel tersa, labios carnosos, barba recortada y media melena de bucles rizados. Se asienta en una lujosa silla que se ciñe al modelo denominado popularmente «sillón frailerero»<sup>676</sup>, si bien, el genovés optó por su enriquecimiento mediante la transformación de las patas en una sucesión de formas geométricas y vegetales que continúan en sus reposabrazos, también guarnecidos y rematados en voluta.

La retaguardia del monarca queda protegida por un soldado; su lujoso atuendo se compone por una suerte de jubón de media manga y una malla metálica rematada en el pecho por un broche antropomórfico similar a los descritos en los ángeles músicos. Sobre su rizada melena porta un casco atado a la barbilla por un lazo, guarnecido con motivos sinuosos y recorrido en la parte superior por una hilera de plumas, características correspondientes al emblemático morrión de los Tercios españoles del que a día de hoy se conserva un bello ejemplar en el Museo Lázaro Galdiano<sup>677</sup>. En líneas generales, el aspecto descrito recuerda al tantas veces propuesto para la representación del Arcángel San Miguel durante periodo de la Contrarreforma y prueba de ello es el lienzo titulado *El arcángel San Miguel y los ángeles caídos* (1666) de Luca Giordano, o la escultura de idéntica temática de Luisa Roldán (1692), hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena y la basílica de San Lorenzo de El Escorial respectivamente.

---

<sup>676</sup> Recibía esta denominación por formar parte del mobiliario habitual de los conventos, especialmente en los territorios hispanos durante los siglos XVI y XVII. Es de origen italiano y con estructura de madera, mientras, el respaldo y el asiento solían dejarse en cuero, con la clavazón hecho en metal para guarnecer la superficie. Bajo estas características se engloban dos modelos pertenecientes a las colecciones del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» y al Museo Arqueológico Nacional, este último de mayor calidad y opulencia. De acuerdo con la base de datos CERES, dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte, sus números de inventario son CE3/00430 y 60835 respectivamente.

<sup>677</sup> Su número de inventario es 02655, información facilitada por la base de datos CERES.

El grupo central queda protagonizado por San Ildefonso, cuyo aspecto resulta una copia del ya descrito líneas atrás, si bien su posición frontal permite descubrir las peculiaridades de su fisionomía. Así, Virgilio Fanelli lo concibió con un rostro redondeado e imberbe, con flacidez en los pómulos, cierto rehundimiento en el contorno de los ojos y una sutil arruga en la frente, reveladora de su avanzada edad; la cabellera, corta y rizada, se tonsura en la parte posterior en alusión a su pasado monacal, cuestión sobre la que volveremos al abordar su lectura iconográfica. Con expresión sosegada, porta en su mano izquierda un libro, mientras que con la derecha parece silenciar el bullicio generado en torno a sus propuestas, especialmente al procedente de la sección derecha. A sus espaldas se dispone otro monje de aspecto similar, aunque con menor tamaño, generando así cierta sensación de profundidad. En oposición al santo, se muestra absorto en sus pensamientos, con las yemas de los dedos unidas, como si hubiese sido captado justo en un acto de reflexión.

La tercera y última pareja se integra por Helvidio y Pelagio<sup>678</sup>. Este primero, en posición sedente, porta una especie de jubón desabrochado con mangas acuchilladas, calzón, medias y zapatos con lazada. Al igual que Recesvinto, luce barba y densa cabellera de mechones ondulados que se mantiene oculto por un sombrero. Su mirada se mantiene fija en San Ildefonso y sus labios quedan entreabiertos, pues parece afanarse en rebatir los argumentos de este último, ayudándose para tal cometido del libro que porta entre las manos. Tras él se asoma el segundo personaje, Pelagio, con un rostro enjuto de pómulos flácidos, ojos rehundidos y una densa barba que descende en mechones ondulados hasta el pecho. Al contrario que el anterior, sus rasgos se bañan de un cierto halo de misterio, acentuado quizá por llevar capucha.

Estos tres grupos principales se complementan con la presencia de más varones en un segundo plano con un tamaño y volumen notablemente inferior. Del primero de ellos, ubicado a la izquierda, tan sólo distinguimos sus rasgos negroides. Tras el clérigo se sitúa un segundo personaje, con larga cabellera y barba poblada; el recorrido se cierra a la derecha, donde se disponen tres nuevos varones lujosamente ataviados de acuerdo con la moda del XVII y completamente ajenos a los debates de San Ildefonso.

En cuanto a la autoría del diseño se plantea nuevamente la pregunta ¿Sebastián de Herrera Barnuevo o Francisco Rizi? Complejo dilema del que resulta inviable salir airoso con los datos manejados hasta el momento. A la ausencia de testimonios documentales se suma los escasos frutos derivados del análisis formal; en efecto, el conjunto se halla cargado de

---

<sup>678</sup> En el apartado dedicado a la iconografía se expondrán las razones por las que hemos efectuado así la identificación de dichos personajes.

personajes con gestos elocuentes y cierto dinamismo que no son definitorios de la producción de uno u otro artista, y menos aún si consideramos las alteraciones que hubieron de producirse respecto al modelo original por la entrada en juego de dos factores: el empleo del metal y la creatividad implícita de Virgilio Fanelli.

La estructura del trono continúa con dos cuartetos de altos pedestales con forma de prisma rectangular y decorados por roleos de los que pende un racimo de frutas, inspirado sin duda en las cornucopias de la lámpara escurialense. La inclusión de tales pedestales no se contempló por los arquitectos cortesanos, ni en el dibujo ni posteriormente en la maqueta en madera; sin embargo, cuando Baltasar de Moscoso y Sandoval ordenó el empleo de la columna salomónica se requiso de su presencia a fin de guardar las proporciones y evitar de este modo que el fuste alcanzase demasiada longitud. En el anterior apartado adelantamos cómo la imposición del gusto neoclásico hizo al cardenal Lorenzana en el ocaso del siglo XVIII dictaminar la sustitución del fuste helicoidal por el que ahora contemplamos, recto y recubierto de estrías.

En el centro se dispone el chapín o «tronillo» cuyo diseño se desliga del planteado en el dibujo catedralicio por Pedro de la Torre y Francisco Bautista, por lo que hubo de existir otro concebido a posteriori, recayendo su autoría posiblemente en Sebastián de Herrera Barnuevo o Francisco Rizi. *Grosso modo*, el perfil de su estructura copia en menor tamaño el de la peana, con los frentes cóncavos y rematado por un cuerpo circular destinado a enganchar el cono en plata que actúa como base de la talla románica. La superficie de los laterales se cubre por una especie de cogollo vegetal adaptado a la curvatura; bajo el amparo de una hoja emerge una cabeza de angelito donde se aprecian fácilmente las características definitorias del estilo del genovés, con ese rostro alargado de prominentes carrillos y su cabellera rizada con el tupé. En los frentes anterior y posterior, este motivo sufre una sutil variación, pues tras la cabeza, se expande una pareja de alas que son flanqueadas, a su vez, por otras dos cabezas de angelitos dispuestas en un escalafón inferior.

En torno al chapín se dispone un cuarteto de ángeles con rollizas anatomías similares a la de aquéllos tenantes de la cartela (fig. 37). Muestran una postura más dinámica, con las piernas flexionadas en actitud de caminar, el torso girado y el rostro en dirección a la la Virgen

del Sagrario. Extienden sus brazos con los dedos arqueados, postura que induce a pensar en la posesión de un atributo en origen, si bien la comparación con otros testimonios coetáneos referentes al trono como el dibujo conservado en el Museo del Prado o el lienzo de la casa de subastas Fernando Durán rechazan tal planteamiento<sup>679</sup>.

La sección superior arranca en los capiteles de orden compuesto que sirven de asiento a un poderoso entablamento.

Sin embargo, aquí la vegetación de la superficie ha sido sustituida por cabezas de angelitos sostenidos por cueros recortados que actúan como una suerte de modillones entre el arquitrabe y la cornisa. Sobre esta se asienta un nuevo cuarteto de ángeles sedentes de espaldas entre sí, ciñéndose de este modo a las directrices marcadas por el dibujo catedralicio. Por su parte, el arco se compone a base de molduras de superficie lisa y recorrido en su extradós por quintetos de rayos con la secuencia: flameado-recto-recto-recto-flameado, siendo el central de mayor tamaño. Los tríos de azucenas sobre volutas fueron sustituidos por ángeles sedentes, rodeados a su vez por hojas de acantos y cabezas encargados de enriquecer la estructura y eliminar cualquier espacio libre de ornamento, en sintonía con el gusto barroco.

Las alteraciones respecto al diseño concebido por Pedro de la Torre y Francisco Bautista culminan en la clave, donde el Padre Eterno en solitario dejó paso a la Santísima Trinidad (fig. 38).



Fig. 37. Detalle del tronillo y pedestales

Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

---

<sup>679</sup> El análisis de tales obras será abordado con mayor detenimiento en los próximos apartados.



Fig. 38. Detalle del arco: *Santísima Trinidad*  
Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

De acuerdo con lo acostumbrado, Jesucristo se dispone a la izquierda, sentado, con el torso de frente y las piernas extendidas, adaptándose de este modo a la curvatura del arco. Porta una capa con cierto vuelo en la parte trasera y un paño de pureza que deja al descubierto una esbelta anatomía remitante a la obra de Francesco Fanelli, con esa preocupación por representar con detalle la musculatura, los surcos en las falanges o incluso la tensión en la zona de las rodillas. Por su parte, los rasgos fisionómicos resultan una copia de los descritos en la figura de Recesvinto, con el rostro fino y ligeramente alargado, nariz recta, media melena de gruesos bucles y barba recortada, apreciándose una mayor densidad en la zona del mentón. Entroncando con la tendencia clasicista inculcada en su Génova natal, Virgilio Fanelli lo concibió en actitud sosegada y elegante, con la mirada atenta en la Virgen y su mano derecha bendiciendo.

A la derecha se sitúa Dios Padre en idéntica posición, ataviado con una túnica de manga larga y un manto anudado en su hombro izquierdo. Al contrario de lo que sucedía con el séquito de santas en la cartela principal, donde el grado de individualismo era mínimo, su rostro se muestra genuino y desligado del resto: enjuto, con frente prominente, pómulos flácidos, ojos abultados y pobladas cejas. Su cabello, corto y

desaliñado, se esparce en mechones rizados con cierto volumen en la zona de la frente y unido a una densa y larga barba que cae hasta rozar el pecho.

Ambas figuras flanquean una suerte de pedestal compuesto por cuatro cabezas de angelitos cobijadas en una hoja y rematadas en la parte inferior por alas extendidas que actúan como elemento de sujeción. Si ascendemos, se contempla una esfera de superficie lisa coronada por una cruz en alusión a la victoria de la Fe Católica en el mundo terrenal. A su vez, todo el conjunto se circunda por una estructura conformada a base de cuatro lóbulos de gran apertura cuyo extradós es recorrido por una secuencia de rayos que copia la del arco, interrumpida por cabezas de angelitos.

El fallecimiento de Baltasar de Moscoso y Sandoval en 1664, diez años antes de la entrega definitiva, le impidió admirar la obra de la que había sido su principal promotor. De haber tenido la oportunidad, hubiese comprobado satisfecho como esta cumplía a la perfección con aquellos requisitos que tanto demoraron su proceso ejecutivo, como la elección del modelo adecuado, la concepción de un programa decorativo en sintonía con el gusto barroco o la búsqueda de un maestro diestro en el oficio de la platería. En efecto, el arcaico trono se transformó en una imponente estructura destinada a focalizar la atención en la imagen de la Virgen del Sagrario y rubricar su culto, logrando de este modo el mismo propósito que el baldaquino de Gian Lorenzo Bernini con las reliquias de San Pedro.

### **El mensaje del trono catedralicio: su lectura iconográfica**

El programa iconográfico se centra principalmente en la transmisión de dos mensajes con un marcado carácter postridentino, la transcendencia de María en la religión católica y su protección a San Ildefonso, reivindicando con este último la primacía de la *Dives Toletana*.

El discurso comienza en la cartela del frontal posterior con una escena identificada tradicionalmente con la defensa de la virginidad de María por San Ildefonso ante Helvidio y Pelagio, si bien el elevado número de personajes y la inclusión de un monarca obliga a una nueva revisión y matización de su lectura. Para ello ha de ser recordada la célebre obra del dicho arzobispo, *De virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*, cuya cronología se fija en los primeros años de su mandato, poco después de la celebración del X Concilio de Toledo

en 656<sup>680</sup>. Considerada como un «monumento inicial a la literatura mariana española»<sup>681</sup>, el carácter antisemita de su contenido entronca con el de aquellas escritas por San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio Magno o San Isidoro<sup>682</sup>, aunque en este caso el papel de personajes antagonistas recae en los citados Helvidio y Pelayo, junto a un anónimo judío que fue identificado posteriormente con Joviniano. Su contenido fue puesto en valor por Gonzalo de Berceo:

Sin los otros servicios, muchos e muy granados,  
Dos yacen en escripto, estos son más notados:  
Fizo d'Ella un libro de dicho colorados  
De su virginidat contra tres renegados<sup>683</sup>.

No obstante, durante el siglo VII en la Península no existieron corrientes heréticas contra la pureza de la Virgen y prueba de ello es que, en la memoria del Concilio de Toledo, Recesvinto «aseguró que Dios había arrancado de raíz de España todas las herejías, dejando únicamente la judía». Asimismo, se produce un desajuste cronológico de casi tres siglos entre la trayectoria vital de San Ildefonso y aquella de los personajes citados, lo que genera el siguiente interrogante ¿por qué se alude a ellos como si fueran contemporáneos? Estas incongruencias fueron explicadas en el siglo XVIII, en una edición crítica de la *Historia General de España* escrita por el padre Juan de Mariana<sup>684</sup>; al parecer, la férrea devoción del patrón toledano hacia María le hizo reavivar los argumentos de corrientes heréticas pasadas con el propósito de refutarlos y dignificar nuevamente su condición virginal:

Por la vida de S. Ildefonso que escribió S. Julian, solo consta que el Santo escribió contra tres hereges en defensa de la virginidad de la Madre de Dios: libellum de virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles: pero no se dice que hubiesen venido de Francia, ni que hubiesen inficionado á España. El Arzobispo D. Rodrigo [...] fue en nuestro concepto el primero que introduxo la noticia de haber venido Pelagio y Helvidio: siguióle la Crónica general, aunque varió en el nombre del segundo que llamó Eladio. Fray Miguel Carranza [...] asegura que fueron tres los hereges, y que

---

<sup>680</sup> Se conservan un total de 24 copias manuscritas datadas entre los siglos IX al XIV. Tales manuscritos son relacionados y comentados por RIVERA, Juan Francisco. (1985), pp. 158-161.

<sup>681</sup> SAGÜES, José. (1970), p. 19.

<sup>682</sup> BALLESTEROS, Juana. (1985), p. 36-37.

<sup>683</sup> URÍA, Isabel (Coord.). (1992), p. 573.

<sup>684</sup> MARIANA, Juan de. (1785).

tomaron ó loes dieron los nombres de Joviniano, Helvidio y Pelagio, cuyos errores seguían. Lo más verosímil es que en aquel tiempo no hubo tales hereges en Francia [...] ni en España quien sembrase error alguno contra la perpetua virginidad de la Madre de Dios [...]. Parece pues que S. Ildefonso movido de la gran devocion que profesaba á la Sacratissima Virgen, escribió aquel tratado, en que rechazó con poderosos argumentos los errores de Helvidio, Joviniano y Pelagio, hereges del siglo IV<sup>685</sup>.

La representación en las artes plásticas de este suceso es bastante inusual, como deja patente Rosa López en su trabajo<sup>686</sup>. Uno de los ejemplos con mayor antigüedad lo brinda una miniatura conservada en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florencia, donde San Ildefonso protagoniza dos escenas correspondientes a dos disputas, una con Joviniano y otra con los judíos. En la geografía hispana se cuenta con un singular ejemplo recogido en Las Cantigas de Alfonso X el Sabio, con el patrón toledano dispuesto frente un grupo de herejes caracterizados con los rasgos propios de la etnia judía, es decir, nariz alargada, barba perfilada y gorro frigio, a fin de no sembrar ninguna duda respecto a su identificación. Anteriores al siglo XVII es también el retablo de la iglesia de Covarrubias (Burgos) y la tabla del Museo de Valladolid<sup>687</sup>. La celebración del Concilio de Trento y el consiguiente retorno de la lucha contra la herejía y el cuestionamiento del papel de María realzó la popularidad de este suceso y por ello se le concedió el honor de protagonizar uno de los lienzos destinados al exorno interior de la capilla del Sagrario, concretamente aquel ejecutado por Eugenio Cajés, donde el santo se halla ataviado con el hábito benedictino en una tribuna, divulgando su magisterio ante un nutrido público de frailes y novicios.

En el caso del trono, San Ildefonso porta idéntica indumentaria, destinada a recordar su pasado monástico y subrayar su faceta como teólogo y maestro, opción que terminó imponiéndose en las artes plásticas, pese a la preferencia por mostrarle en calidad de arzobispo. Tanto es así que el propio Juan Interián de Ayala (1656-1730) acabó admitiendo su representación:

con hábito de Monge Benedictino [representan a San Ildefonso], por pensar muchos... que siguió el Instituto y Regla del gran Padre San Benito, otros defienden

---

<sup>685</sup> MARIANA, Juan de. (1785), p. 320.

<sup>686</sup> LÓPEZ, Rosa. (1988), p. 57.

<sup>687</sup> LÓPEZ, Rosa. (1988), p. 57.

tenazmente lo contrario, pensando que el Instituto, y Regla de S. Benito, todavía por este tiempo, no se había extendido en España. No faltan razones, y fundamentos por ambas partes... digo ser cierto, que San Ildefonso profesó la vida monástica... Luego aunque confesemos, que al pintar a S. Ildefonso con hábito de S. Benito, no es un apoyo bastante firme para la historia, también deben todos confesar, que sin nota... de poca instrucción, se le puede pintar con hábito e insignias de Monge Benedictino<sup>688</sup>.

Su aspecto físico fue un gran interrogante, de ahí que Julián Pérez recogiera en el *Acta Sanctorum* algunas pincelas destinadas a guiar a los artistas en su concepción:

Fue San Ildefonso, según consta en antiguas historias y escritos que han llegado hasta nosotros, de elevada estatura, de muy respetable rostros y aspecto digno de veneración, Modesto, hermoso y verdaderamente regio, de color rosado, mezclado admirablemente con el blanco: Dios concedió a su conversación un admirable atractivo y gracia. Siempre fue alegre, indulgente y cortés, sosegados con todos y con todos amable, ya fuesen seglares, monjes, ya fuese el Pontífice, siempre se hizo querer<sup>689</sup>.

En el caso que nos ocupa, este se muestra de acuerdo con la iconografía tradicional<sup>690</sup>, es decir como un hombre de mediana edad<sup>691</sup>, complexión física delgada, tonsurado e imberbe<sup>692</sup>, portando en su mano derecha un libro en alusión a su *De Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*.

A la derecha se disponen aquellos personajes identificados tradicionalmente con Pelagio y Helvidio, ahora bien ¿quién es cada uno? Para dar con la respuesta es necesario retroceder en el tiempo y recordar la trayectoria religiosa de ambos, así como los medios utilizados para la difusión de su doctrina. Sabemos que este último escribió un tratado destinado a negar la virginidad de María, fijándose su cronología con anterioridad al año 383. En la peana del trono, el varón en posición sedente expone un libro abierto que bien podría hacer referencia a dicho tratado lo que se traduciría en identificar a su portador

---

<sup>688</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan. (1782), pág. 83.

<sup>689</sup> *Acta Sanctorum*, tomo II, 1643, p. 538.

<sup>690</sup> Esta traducción se ha tomado de RINCÓN, Wifredo; QUINTANILLA, Emilio. (2005), p. 87.

<sup>691</sup> Pese a que el milagro aconteció, según los relatos, en los últimos años de la vida del santo, no es habitual hallarlo representado en esta fase, sino más bien en plena madurez. Véase en LÓPEZ, Rosa. (1988), p. 57.

<sup>692</sup> CARMONA, Juan. (2003), p. 203.

con Helvidio. De estar en lo cierto, el fiel-espectador contemplaría la materialización literaria de las dos posturas respecto a la Virgen, aquella que rechaza su pureza, dispuesta en un plano inferior y carente de peso, y la defendida por San Ildefonso, en el centro de la composición a fin de acaparar todo el protagonismo.

La lectura concluye en el grupo dispuesto a la izquierda ¿Quién es el monarca absorto en las enseñanzas de San Ildefonso? Para despejar tal incógnita recurrimos a una de las más piezas más significativas del tesoro catedralicio, el arca relicario de Santa Leocadia, realizada por Francisco Merino en 1592<sup>693</sup>. En una de las escenas de su programa iconográfico, el arzobispo toledano se halla divulgando su magisterio frente a un nutrido público del que forma parte Recesvinto, rey de los visigodos desde 653 hasta 672, lo que resuelve la identificación en el caso que nos ocupa. No obstante, ahora se muestra con indumentaria del siglo XVII, un recurso estético elegido, quizá, con el afán de manifestar un vínculo entre el pasado y el presente; la supresión de las efigies de Felipe IV y Mariana de Austria se palió con la presencia de este monarca godo ataviado con ropas del Seiscientos, convirtiéndose por tanto en una suerte de figura alegórica destinada a visualizar la férrea defensa de la Virgen por la Casa Real hispánica, pues independientemente de la dinastía, había venido contribuyendo espiritual, militar y económicamente a erradicar las herejías de los territorios bajo su control en el transcurso de los siglos.

Por su parte, la cartela central quedó reservada para el milagro de la casulla, acaecido en el año 667. Según los testimonios, la sincera devoción a la Virgen de San Ildefonso le fue premiada con su descenso corporal y la consiguiente entrega de la indumentaria celestial. Las primeras noticias de tal suceso se recogen en la *Vita Ildefonsi*, escrita por el obispo Cixila unos ochenta años después del fallecimiento del santo<sup>694</sup>:

para la fiesta de Santa María había compuesto Ildefonso una «missa» y cuando iba al templo a celebrar, antes de las horas matutinas, según su costumbre, acompañado del clero que le precedía con luces, vieron las puertas de la iglesia abiertas y un gran resplandor en ella. Los que llevaban las lámparas las abandonaron y huyeron temerosos. Había coros de ángeles e Ildefonso fue al altar de la Virgen y la vio sentada en la cátedra de marfil en que él solía sentarse para predicar. Elevando los ojos vio todo el ábside de la iglesia lleno de numerosas vírgenes que recitaban cánticos de

---

<sup>693</sup> RIVAS, Jesús. (2016), pp. 543-558.

<sup>694</sup> Existen diferentes teorías sobre quien pudo ser el verdadero autor de esta obra. Véase en SANZ, María Adelaida. (2010), p. 371.

David. Miró a la Virgen y esta le habló así:

«Acércate a recibir de mi mano, carísimo siervo de Dios, este regalo que he tomado del tesoro de mi hijo. Has de llevar este vestido en los días de mi fiesta y puesto que has sido siempre fiel en mi servicio, y has defendido mi fama entre los fieles, este vestido de gloria que te adornará en esta vida, lo gozarás también en la futura junto a otros siervos de mi Hijo». Y diciendo estas palabras desapareció, así como las vírgenes y las luces que habían venido con ella»<sup>695</sup>.

Con el paso de los siglos, el contenido fue enriqueciéndose por aquellos autores encargados de su difusión, entre ellos se incluyen Gonzalo de Berceo, el arcipreste de Talavera, el beneficiado de Úbeda, o el canónigo toledano Blas de Ortiz. A inicios del XVII, coincidiendo con la reivindicación de la primacía por el templo toledano, proliferaron las narraciones y poemas de la mano de reconocidas personalidades en el ámbito literario como fueron Juan de Jáuregui, José de Valdivieso o Lope de Vega, destacando por su belleza la comedia de este último, *El capellán de la Virgen*:

Recibe, amado Ildefonso  
del tesoro de mi hijo  
aquesta prenda por premio,  
que como a mi defensor  
honrarte con ella quiero.  
(Ildefonso)

Virgen que de sol vestida,  
vestistes al Sol eterno,  
cuándo merecí yo ser  
capellán dichoso vuestro.

Los ángeles os alaben,  
que vuestros merecimientos  
no eran Reyna soberana,  
de mi ignorancia sujeto.  
Amor me obligó, Señora:  
perdonad mi atrevimiento.

(Virgen)

Queda a Dios, capellán mío.  
(Ildefonso)

---

<sup>695</sup> Díaz, Teresa. (2012), p. 194.

¡Ay, Señora, esclavo vuestro vuestro!<sup>696</sup>.

La representación de tal suceso se convirtió en la imagen insignia de la *Dives Toletana*, con María captada en el momento de colocar la prenda celestial a San Ildefonso, acompañada generalmente por un coro de ángeles. Su posterior difusión no se limitó al vasto territorio bajo el control del arzobispado toledano, sino que traspasó las fronteras hispanas y se extendió por la geografía europea hasta convertirse en uno de los modelos iconográficos más populares en la Historia del Arte, junto con la Misa de San Gregorio o el Martirio de Santa Catalina.

En el caso que nos ocupa, la Virgen se muestra sentada en un silla o cátedra. Sabemos cómo a partir del Concilio de Trento se optó por eliminar de las imágenes sacras cualquier elemento de carácter cotidiano en aras de atenuar el componente sobrenatural, medida que se tradujo en una progresiva sustitución de este mueble por el trono de nubes, como prueban el relieve del Greco y el lienzo de Carlos Saraceni, entre otros ejemplos conservados en la Catedral. Así pues, ¿por qué se optó por la opción más arcaica en una obra concebida bajo los preceptos de la Contrarreforma? Bajo nuestro criterio responde a un objetivo muy preciso, reforzar visualmente la estancia corporal de la Virgen en el interior templo, legitimando de este modo su primacía.

En un escalafón se dispone San Ildefonso nuevamente ataviado con la indumentaria monacal lo que resta veracidad a la narración de los hechos pues, recordemos, el milagro sucedió cuando este se disponía a dar misa y por tanto, había de portar el alba y la estola, como sucede en el lienzo de similar temática realizado por Eugenio Cajés en torno a 1600, hoy en el Museo del Prado. Arrodillado, se dispone a ser cubierto por la prenda celestial, tejida en las alturas y entregada por la Virgen como testigo material de su agradecimiento, correspondiendo cada uno de los pliegues con las virtudes del santo:

significa [la casulla] la Caridad, y siendo cerrada, y entera, como se acostumbó en la primitiva Iglesia, denota la unión de fé, y su integridad. Los dobleces que solía llevar al lado derecho, y al izquierdo: es de los preceptos de la Caridad, amor de Dios, y de el Prójimo. Significa también muchas cosas que pertenecen a un buen Sacerdote: los ayunos, la oración, la doctrina, el silencio, el secreto, el canto y obras virtuosas<sup>697</sup>.

---

<sup>696</sup> Fragmento perteneciente a la comedia de Lope de Vega *El Capellán de la Virgen*, tomado de FERNÁNDEZ, Ángel. (2006), p. 170.

<sup>697</sup> SALAZAR, Pedro. (1618), pp. 81-82.

Las referencias hacia su persona culminan con la presencia de la mitra, alusiva a su condición de arzobispo, si bien se omiten otros atributos habituales en este tipo de representaciones como la cruz patriarcal y el báculo, posiblemente en aras de evocar su humildad y desvincularlo de los poderes terrenales.

Ciñéndose al relato de Cixila, la escena se completa con el tradicional séquito de ángeles y santas cuya carencia de atributos torna inviable la identificación de estas últimas. Tal circunstancia se reitera en otros testimonios del Seiscientos con similar temática; se trata de personajes femeninos que, tan sólo en ocasiones, se acompañan de una palma alusiva a su martirio, como sucede en *La Imposición de la Casulla* (c. 1623) de Velázquez, lienzo conservado en el Hospital de los Venerables Sacerdotes. En el caso del trono, estas figuras podrían identificarse con Santa Leocadia y Santa Catalina, ambas pertenecientes al panteón de santos toledanos y con fuerte arraigo en la devoción popular, si bien la ausencia de indicios iconográficos lo convierten en una mera suposición.

El programa de la obra de Virgilio Fanelli se completa con la tradicional corte angelical desplegada por la totalidad de la estructura. La Virgen es contemplada por la Santísima Trinidad desde las alturas, con cuya presencia se ratificaba la concesión de aquellos honores y virtudes que le habían sido negados en el transcurso de los siglos por las corrientes heréticas, englobándose bajo estas últimas, tanto las propagadas por Helvidio, Pelagio o Joviniano, como las vigentes en aquella época, es decir, el luteranismo, el calvinismo o el anglicanismo, entre otras. Del mismo modo que sucedía en la cartela de la peana, aquí también se persigue establecer esa suerte de vínculo entre el pasado y el presente, y convertir al trono catedralicio en una herramienta propagandística de los postulados de Trento concernientes al ámbito mariano. En sintonía con la capilla donde se ubicaba, su cometido era exponer y divulgar ante los ojos del fiel-espectador la condición de la Virgen como *Regina Coeli*.

## 12. PEANA DEL TRONO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA

La Virgen de la Esperanza, venerada en la iglesia toledana de San Cipriano, fue protagonista de numerosas empresas artísticas en el siglo XVII destinadas a su ornato y magnificencia, marcando el punto de partida Carlos Venero y Leiva, canónigo de la catedral y capellán de la capilla de Reyes Viejos desde 1603 y 1607 respectivamente. Al parecer, este religioso sufrió una grave enfermedad cuya recuperación atribuyó a la piadosa intervención de la Virgen de la Esperanza y, siguiendo la costumbre del momento, quiso mostrarle su agradecimiento con la remodelación del templo donde se la rendía culto<sup>698</sup>. Así, tras conseguir la correspondiente licencia del Consejo de la Gobernación<sup>699</sup>, comenzaron las obras bajo las trazas del afamado arquitecto toledano Juan Bautista Monegro, si bien su materialización recayó en manos del alarife Juan de Orduña. Pese a la falta de documentación del proceso ejecutivo, este hubo de ser concluido con anterioridad al 25 de enero de 1612, pues para esa fecha se firmó una nueva escritura donde se informa que dicho religioso ya había «rehedificado la yglesia parrochial de San Cipriano»<sup>700</sup>.

Este afán de renovación y adecuación del ornato con la magnificencia requerida por la talla mariana condujo a la hechura de un trono de plata cuyos costes fueron sufragados por el Consejo de Gobernación del Arzobispado de Toledo y la Cofradía de Nuestra Señora de San Cipriano<sup>701</sup>. Así, el 15 de enero de 1618, el maestro platero Alonso Sánchez firmó la escritura de concierto por la cual quedó responsable de realizar el arco y entregarlo a «primeros de maio» de 1619<sup>702</sup>; por su parte, la peana se contrató poco más tarde, concretamente el 23 de octubre de 1618, siendo elegido el platero toledano Ignacio de Pereña para su hechura. Actualmente, es posible contemplar el resultado de ambos

---

<sup>698</sup> Gutiérrez, 1983: 63-138; Ávila Vivar, 2017: 50; Gutiérrez, 1983: 63-138.

<sup>699</sup> Gutiérrez, 1983: 63-138.

<sup>700</sup> García Rey apunta que las obras se llevaron a cabo entre 1612 y 1613, fechas en que al menos la parte concerniente a la arquitectura había concluido puesto que en la escritura de enero de 1612 ante el Consejo de Gobernación se recoge: «...nos fue fecha relacion que como nos constava Vos había reedificado la Yglesia parrochial de San Ciprian de esta ciudad adornandola con altares retablos y capillas colaterales sacristia bovedas y portadas y blanqueado...». Fragmento tomado de Ávila Vivar, 2017: 54.

<sup>701</sup> ILLESCAS DÍAZ, Laura. (2022), pp.

<sup>702</sup> ADT. Caja: Cofradías y Hermandades, Leg. To 18 (Exp. 31-60), leg. 40. Esta escritura fue publicada por primera vez en ILLESCAS DÍAZ, Laura. (2022), pp.

gracias a la conservación de un lienzo dispuesto en el presbiterio de la iglesia de San Cipriano, fechado en torno a 1660 y con autoría desconocida.

La tercera de las empresas artísticas destinadas a enriquecer el ornato de la Virgen de la Esperanza fue la construcción de un camarín, en sintonía con las soluciones arquitectónicas propias del gusto barroco. El 9 de marzo de 1660, el vecino Gregorio de Quesada facilitó al maestro de albañilería Cristóbal García unas trazas cuya materialización habría de concluir ocho días antes de Pentecostés, es decir dos meses más tarde, cobrando por ello la cantidad de 5600 reales<sup>703</sup>. Su cometido se basó en añadir a la cabecera del templo un modesto espacio poligonal dotado de un gran vano que permitía la entrada de luz a través de la hornacina central del retablo mayor, es decir, donde se asentaba la talla mariana, generando ese ambiente místico y teatral tan popular de la segunda mitad del Seiscientos y del que aún es posible disfrutar, como veremos<sup>704</sup>. En el interior del camarín se incluyó una cartela con la tradicional inscripción referente a los datos del comitente y la fecha de su intervención: «Gregorio de/Quesada hizo es/te camarín a su cos/ta por su devoción/ año de 1662»<sup>705</sup>.

Poco tiempo después, la Virgen de la Esperanza sería nuevamente agasajada por uno de sus fieles devotos con la financiación de una nueva obra, en esta ocasión, una nueva peana, convirtiéndose en protagonista del presente capítulo por haber recaído su hechura en manos de Virgilio Fanelli.

### **12.1. El encargo a Virgilio Fanelli: la nueva peana**

El trono primitivo perdió su concepción primigenia cuando la peana de Ignacio de Pereña fue reemplazada por otra nueva en torno a 1668. La escasa documentación localizada hasta el momento nos obliga a recurrir a la propia obra con el propósito de conocer el nombre del comitente, el año de su entrega y el motivo de su encargo, información remitida por una inscripción del frontal posterior (fig. 39):

---

<sup>703</sup> En la escritura, conservada en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, no se especifica la autoría de las trazas. Véase en AHPT. Protocolo 32158, fol. 364 r.

<sup>704</sup> AHPT. Protocolo nº 32158, fol. 364 v.

<sup>705</sup> Se aprecia un desajuste entre la fecha del contrato, 1660, y la señalada en la cartela, 1662, ¿a qué puede deberse? Suponemos que la edificación de tal espacio vino seguida de su ornamentación, provocando una dilación de las obras hasta 1662; este planteamiento encaja con las noticias publicadas por Paula Revenga, quien asegura que Gregorio de Quesada pagó la pintura mural y los lienzos de dicho camarín, atribuida esta primera a Simón Vicente por Juan Nicolau. REVENGA, Paula. (1997), p. 35

ESTA PEANA DIO EL JVRADO DO JV CALDERON DELA BARCA  
ALCALDE ORDINARIO DE TOLEDO Y SV TIERRA/ AÑO DE 1668.



Fig. 39. Detalle: *El jurado frente a la Virgen de la Esperanza*  
Fuente: © Manuel Pérez

Según se indica, fue financiada por Juan Calderón de la Barca, miembro de uno de los linajes con mayor peso político y económico en el Toledo de aquel entonces. Fue jurado y ostentó los cargos de alcalde ordinario y regidor de dicha ciudad, además de regentar una compañía mercantil, circunstancias por las que logró reunir una fortuna valorada en 97 millones de maravedíes, es decir, 2764705 reales<sup>706</sup>. De esta privilegiada posición hizo gala al representarse con una indumentaria conforme al gusto de los círculos nobiliarios y burgueses de mitad del siglo XVII, y por tanto similar a la de Gregorio de Quesada, con jubón, calzas, golilla y capa, añadiéndose en este caso la espada, definida por Covarrubias como «la común arma de que se usa, y los hombre la traen de ordinario ceñida para su defensa y para ornato y demostración de que lo son»<sup>707</sup>. Fue indudablemente un complemento indispensable que siempre actuó como visualización simbólica de tres conceptos claves instaurados desde el Medievo: poder, fuerza y virilidad. En cuanto a sus rasgos físicos, el jurado presenta la típica cabellera de corte cuadrado, complexión fina y rostro de facciones marcadas, con ojos rehundidos y pómulos flácidos, poniendo de manifiesto el esfuerzo del maestro por conseguir un retrato lo más ajustado a la realidad tras sortear las limitaciones impuestas por el material y el reducido tamaño.

<sup>706</sup> No se especifica si son de plata o vellón. ARANDA, Francisco José. (1999), p. 266.

<sup>707</sup> DUEÑAS, Germán. (2004), pp. 209-260.

Se muestra arrodillado, con su brazo izquierdo apoyado en el pecho y dirigiendo su mirada hacia la Virgen, asentada en un trono de nubes dispuesto en el extremo opuesto superior. Su expresión de fervor y sobrecogimiento remite a la de San Bernardo, San Francisco o Santa Teresa de Jesús, aforunados a quienes les fue concedido el honor de protagonizar «encuentros místicos» con María o Jesucristo que posteriormente fueron inmortalizados en las artes plásticas, especialmente durante el Barroco, de la mano de Murillo, Rizi o Velázquez, entre otros. Las analogías con el modelo iconográfico impuesto para este tipo de escenas prosiguen con la elección de un espacio neutro donde, a excepción del suelo embaldosado, no existen referencias arquitectónicas. La ausencia de testigos o de otros elementos superfluos contribuye a generar una atmósfera solemne y silenciosa, destinada a focalizar la atención del fiel-espectador en el suceso milagroso y abstraerse del mundo terrenal.

Pese a no existir ninguna evidencia documental al respecto, la cartela podría recoger una experiencia real de Juan Calderón de la Barca, es decir, una aparición de su venerada «morenita de San Cebrián», tras la cual optase por financiar la hechura de una nueva peana en señal de agradecimiento. Estemos o no en lo cierto, no cabe duda de que existió un afán por embellecer su ornato y para ello recurrió al platero de mayor prestigio en la ciudad, Virgilio Fanelli.

Como ya adelantamos, su autoría fue señalada por Juan Nicolau en 1992; bajo su criterio, las semejanzas estilísticas entre el corpus escultórico del trono catedralicio y el que aquí nos ocupa no eran una mera coincidencia, sino que respondían a la mano del mismo autor<sup>708</sup>. No obstante, para conseguir una prueba documental habría que esperar hasta 2012, año en que el tantas veces nombrado Mario Ávila localizó un legajo conservado en el Archivo Diocesano de Toledo con el que se confirmó su autoría de manera categórica. Este se compone de tres escrituras correspondientes a las fases de un altercado sucedido en 1668, fecha de su conclusión.

Según la primera de ellas, que datamos en los inicios de dicho año<sup>709</sup>, la peana salió en procesión portando a la imagen mariana y posteriormente fue trasladada por el genovés a su taller con el propósito de «bruñir algunos remates». Esta tarea, a priori de

---

<sup>708</sup> Se dirige a la peana «obra capital de la escultura en metal barroca, sólo superada por el trono de la Virgen del Sagrario y digna del mismo escultor-platero, el florentino Virgilio Fanelli». Véase en NICOLAU, Juan. (1992), p. 62.

<sup>709</sup> La escritura no incluye una datación concreta. ADT. Reparación de templos, TO-5, (1668), exp. 23.

escasa envergadura, se dilató tanto en el tiempo que el párroco de San Cipriano, Fabián de Rozada y Valdés, recurrió ante el juez exigiendo su entrega. La fecha de esta reclamación la fijamos próxima al 12 de marzo, pues en dicho día el teniente vicario Tomás Bueno Banegán envió una notificación por la cual se obligaba a Fanelli a cumplir con lo pactado y restituir la pieza al templo:

Que se lo notifique a Virgilio Faneli platero y vecino de esta ciudad que dentro del segundo día de la notificación de este auto que sirve de mandamiento buelva y restituya a la dicha yglesia de san cebrian la peana que a fabricado para la ymagen de ntra. sra. de la esperanza que esta sita en dicha yglesia que llevo de dicha iglesia. Si causa o razon tiene de no lo cumplir la de ante su merced que le dira y guardara sentencia. Lo qual cumple en virtud de la sobredicha pena de excomunion y con apercibimiento que pasado el termino agravara censuras. Lo proveyo el Sr. Doctor Don Tomas Bueno Banegan, teniente de vicario general en Toledo y su arzobispado. En Toledo a doce dias del mes de marzo de mil e seiscientos e sesenta y ocho años. (Firmado) Doctor Bueno. Ante mi (Firmado) Manuel de Espinar.

Tras recibir la notificación, ese mismo día el genovés expuso ante el notario Antonio de Garnica y Medinilla el verdadero motivo por el que continuaba «reteniendo» la peana en su taller: el incumplimiento de lo pactado por parte del jurado, quien le debía parte de la cantidad acordada inicialmente en el encargo. Asimismo, el maestro platero declaró su desconocimiento del tal Fabián de Rozada y Valdés, por lo que tan sólo respondería ante su cliente:

En la Ciudad de Toledo en doce dias del mes de marco de mill y seiscientos y sesenta y ocho años. Yo el notario Ynfraescripto ley y notifique el auto y peticion de esta hoja a Virgilio Faneli platero de la santa Yglesia desta ciudad de Toledo para que buelva y restituya la peana que tiene en su poder que es de ntra. Señora de San Zebrian a el cura propio de dicha Yglesia el qual abiendolo oydo y entendido dixo que esta presto a entregar la dicha peana pagandole lo que se le deve de su trabajo y que no conoce a el cura para el entrego sino a el jurado Juan Calderon de la barca y esto respondio de que doy fe= [Antonio de Garnica y Medinilla].

La ausencia de noticias posteriores revela el cumplimiento de Juan Calderón de la Barca con las exigencias de Fanelli y la consiguiente devolución de la peana al lugar para el que fue concebida. Como estudiaremos más adelante, esta se integra por una estructura

y programa iconográfico de cierta envergadura que hubo de requerir necesariamente la existencia de un contrato donde, al margen del coste y los plazos de entrega, se recogiesen aquellas cuestiones concernientes a su ornato, como la temática de las escenas, su disposición o el número de figuras. En caso de conservarse, se convertirá en una herramienta clave cuyo contenido enriquecerá indudablemente el presente estudio.

## 12.2. Análisis de la obra

La peana se integra por una estructura de madera recubierta por láminas de bronce con base en forma de cruz griega, siendo el brazo transversal ligeramente más estrecho (fig. 40); le sigue un cuerpo de menor tamaño integrado por frentes cóncavos donde se disponen cartelas con escenas del ciclo vital de la Virgen. La parte superior se compone de una sucesión de molduras que, dibujando nuevamente la forma de la cruz, aumentan gradualmente de tamaño y actúan como soporte de un «chapín» añadido en el siglo XVIII, también en bronce y recubierto por planchas de plata donde se despliegan motivos vegetales ejecutados mediante la técnica del repujado. Actualmente, el conjunto descansa sobre unas andas de aluminio bañadas en plata<sup>710</sup> cuyas esquinas quedan ocupadas por cuatro jarrones en plata cuya tipología responde a la vigente en la primera mitad del XVII. Presentan una base compuesta por tres círculos concéntricos de tamaño decreciente y un soporte polilobulado; sobre este último se apoya el cuerpo propiamente dicho, decorado mediante una arcada en su sección inferior y motivos ovalados en la superior, ambas separadas por una banda en relieve. Su cuello, de escasa anchura, culmina en una boca con platillo circular.

---

<sup>710</sup> Actualmente se están llevando a cabo unas andas de aluminio en el taller de Orfebrería Orovio de la Torre S.L. que sustituirán a las de madera.



Fig. 40. Peana de Virgilio Fanelli sobre andas de mandera  
Fuente: © Manuel Pérez

Para hacer frente al diseño de la peana, Fanelli se desligó por completo de la arcaica urna ochavada y se inspiró en el modelo de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, si bien lo sometió a un proceso de simplificación. En efecto, redujo sus elevadas proporciones, omitió ese perfil mixtilíneo y atenuó los juegos de contrastes entre los diferentes cuerpos para concebir una estructura más básica donde, no obstante, perdura el uso de molduras, el gusto por la línea curva en los frentes y el marcado carácter arquitectónico. El resultado final se halla en plena sintonía con la línea estética marcada por la citada pareja de artistas y consigue, sin duda, su principal propósito, conferir un mayor empaque a la talla románica.

Volviendo nuestra atención hacia el trono de la Virgen de la Esperanza, el genovés recubrió la estructura en bronce con un conjunto escultórico en plata donde se evidencian las características definitorias de su estilo, especialmente en sus rostros<sup>711</sup>. Así, los ángulos de la base quedan ocupados por un cuarteto de ángeles cuyo aspecto remite al descrito en el grupo B, es decir, con abultados mofletes, mentón redondeado y cabellera densa de mechones ensortijados. Su postura es similar a la de aquéllos dispuestos en el segundo cuerpo de la lámpara escurialense o en el tabernáculo de las Capuchinas, es decir, sentados, con las piernas flexionadas y los pies unidos dibujando un triángulo; por su

---

<sup>711</sup> Aún sin testimonios documentales, Nicolau Castro no dudó en atribuirle la autoría de la peana a Virgilio Fanelli, de hecho, señala que «en las figuras se nos muestra como el gran escultor que trabaja en plata, tal es la belleza de las figuras, el garbo de sus movimientos y la elegancia con que son tratados los ropajes». Véase NICOLAU, Juan. (1992), p. 65.

parte, los brazos se muestran en posturas dinámicas que, junto con los dedos arqueados, parecen haber portado algún atributo en origen. Entre ellos, se dispone una cabeza de ángel con alas extendidas con rasgos similares a los descritos, es decir, en sintonía con los correspondientes al grupo B. En la moldura superior se reitera la cabeza de angelito, si bien en esta ocasión las alas son sustituidas por una suerte de rayos ondulados en torno al cuello y rematados en su parte central por un frondoso racimo de uvas, elemento que años más tarde se repetirá en el relicario de San Ildefonso.

Los espacios sobrantes quedan recubiertos por elementos de carácter vegetal ejecutados en finas planchas de plata, mientras, la atención del fiel-espectador queda acaparada por las cartelas, inspiradas en los frontispicios de libros y fachadas coetáneas. Su morfología se transforma dependiendo de la ubicación en la peana; las correspondientes a los lados mayores suponen una copia de las presentes en el trono de la Virgen del Sagrario, compuestas por cuatro lóbulos de gran apertura y rematadas en tornapuntas vegetales; por el contrario, aquellas de los lados menores presentan sólo dos lóbulos, un tamaño reducido y formato vertical. En su interior se disponen escenas protagonizadas por figuras de altorrelieve. La escasa amplitud disponible limitó a Virgilio Fanelli en la consecución de un resultado con el detallismo acostumbrado, es decir, huelga esa precisión a la hora de reproducir la tensión de los músculos, los surcos en la piel o los mechones del cabello. Pese a ello, hizo gala de su maestría con el cincel y logró una calidad en sintonía con la del resto de su producción artística, patente en la pulcritud de sus acabados, en el delicado tratamiento de los rostros y tejidos o en la captación de las actitudes, donde prima el componente humano en contraposición del acartonamiento detectado en el séquito celestial del arco.

Respecto a la escenografía poco se puede aportar. Del mismo modo que en la recreación del supuesto «encuentro místico» entre la Virgen y Juan Calderón de la Barca, el resto de escenas se sitúan en un espacio neutro desprovisto de cualquier referencia arquitectónica, a excepción de un suelo adoquinado que ayuda a representar las figuras en perspectiva y generar cierta profundidad.

Antes de abordar el análisis individual de las cartelas, resulta interesante hacer una breve mención al contenido iconográfico global de la peana, cuestión sobre la que ya adelantamos ciertas pinceladas en el segundo apartado. A excepción de aquella dedicada al jurado, el resto quedan ocupadas por pasajes del ciclo vital de la Virgen destinados a exaltar la maternidad, concretamente el Nacimiento, la Anunciación y la Visitación. Este

hecho, sumado al modo de referirse a la imagen en los documentos de mitad del siglo XVII, Nuestra Señora de la Esperanza<sup>712</sup>, vendría a reforzar la hipótesis inicial, es decir, la que considera que el término «esperanza» hacía alusión al periodo de gestación y no a la virtud teologal, como defienden los historiadores locales.

Por otro lado, reiteramos la fijación del programa iconográfico por escrito con anterioridad al proceso ejecutivo. La elección de la temática y su respectivo mensaje suponía una de las cuestiones con mayor peso, pues el resultado final habría de estar en consonancia con la mentalidad postridentina y ser comprendido por los fieles-espectadores. Con base a ello, esta hubo de ser concebida por una persona docta en la materia teológica y ligada a la actividad religiosa del templo, alzándose como posible candidato el propio párroco. En ningún caso se contempla una actuación de Fanelli en solitario, en otras palabras, el discurso que nos disponemos a estudiar, no fue fruto de su invención, no al menos no al completo, sino que, del mismo modo que sucedió en el caso del trono catedralicio, debió ceñirse a las cláusulas de un contrato que, aunque a día de hoy se nos escapa, indudablemente hubo de existir.

### **Natividad de María**

El ciclo comienza en el panel frontal, cuyo tamaño y vistosidad permite recrear sin obstáculos la Natividad de María, episodio que hoy conocemos gracias al Evangelio Armenio de la Infancia o a los Evangelios Apócrifos de Santiago y del Pseudo Mateo (Fig. 41). Según recogen sus textos, el matrimonio judío entre San Joaquín y Santa Ana, ambos de avanzada edad, no había concebido ningún descendiente; esto fue interpretado como un castigo, una señal negativa de Yahvé, obligando al sacerdote del Templo de Jerusalén a rechazar tanto la presencia del varón, como sus ofrendas y sacrificios. Ante esta crítica situación, decidió hacer penitencia y ayunar durante 40 días en el desierto, periodo durante el que le aparecieron unos ángeles y le anunciaron el futuro nacimiento de un descendiente, la Virgen María, encargada de perpetuar el linaje de la casa de David<sup>713</sup>.

---

<sup>712</sup> En la escritura referente al conflicto entre Virgilio Fanelli y el párroco de San Cipriano, Fabián de Rozada y Valdés alude a la imagen mariana como «Nuestra Señora de la Esperanza», como ya señalamos al inicio del presente capítulo.

<sup>713</sup> Pseudo Evangelio de Santiago



Fig. 41. *Natividad de María* (frente principal)

Fuente: © Manuel Pérez

En líneas generales, su recreación en la peana continúa con el modelo iconográfico fijado desde el Medievo, tanto en los personajes y su disposición como en el espacio donde se desarrolla (fig. 41). Así pues, la escena se divide en dos grupos. Santa Ana se halla en el derecho, recostada en una cama, con las piernas ligeramente flexionadas y el torso erguido, portando una sencilla indumentaria compuesta por velo y túnica, cubierta esta última por una lujosa colcha rematada en flecos; dirige su rostro hacia la recién nacida con gesto de dolor, si bien mantiene una actitud comedida y serena. Le atienden dos parteras, aquella más próxima al eje central se muestra erguida y en riguroso perfil, portando entre sus manos el habitual plato de loza con un fruto. Posiblemente este se trate de una manzana en alusión a Eva, a fin de contraponer visualmente la causa del pecado original y la vía de la Redención pues, recordemos, María fue concebida *sine macula* y por ello era considerada la «Nueva Eva», la encargada de anticipar el triunfo de su Hijo y del Reino de Dios en la Tierra<sup>714</sup>. La segunda partera se halla de perfil en un primer plano, con el rostro girado hacia Santa Ana y portando entre sus manos un paño destinado a atender las necesidades básicas tras el alumbramiento.

---

<sup>714</sup> El dogma de la Inmaculada Concepción fue proclamado el 8 de diciembre de 1854 por el papa Pío IX en la bula *Ineffabilis Deus* reconociendo que «la beatísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de la culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente [...]». No obstante, en el siglo que nos ocupa se creía firmemente en este dogma, tanto en España como en otros países de la geografía europea, destacando el papel que jugó la Monarquía Hispánica en su defensa.

En el lado opuesto se dispone el segundo grupo, integrado por dos nuevas parteras, el bebé y San Joaquín, dibujando una composición triangular. Ambas mujeres portan una indumentaria similar a las anteriores, es decir, con velo de escasa longitud y recorrido por dos finas bandas, toca, túnica ceñida a la cintura y faldón con cierto vuelo. Focalizan su atención en los cuidados de la recién nacida, cuya rolliza anatomía alcanza un tamaño mayor al que habría de tener; se disponen a bañarla en una palangana que copia los modelos coetáneos, de base circular, cuerpo ligeramente abombado y rematado en saledizo, con sencillos motivos de carácter floral.

La escena se completa con San Joaquín, cuyos rasgos se ciñen a las indicaciones iconográficas impuestas desde el Medievo para la correcta identificación de personajes de etnia judía en las artes plásticas, es decir, con la nariz aguileña, barba y cabellera poblada<sup>715</sup>. A su vez, Fanelli siguió los textos apócrifos y le caracterizó como un hombre de avanzada edad, con cierto rehundimiento en las cuentas de los ojos y flacidez en los pómulos. Viste una túnica desprovista de cualquier ornamento y una suerte de casaca con gran holgura rematada por una franja en relieve; entre sus manos porta un libro, atributo con el que quizá se intentó concederle cierta dignidad, como sucedía en el caso de San José<sup>716</sup>.

La composición se enriquece con un escaso mobiliario compuesto por tres sillas y una cama; estas primeras son de escasa altura, con las patas y el respaldo rematados por una ligera curvatura cuyo aspecto remite, en cierto modo, al de otros ejemplares coetáneos como son los conservados en la sacristía de la Catedral de Gerona o en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid<sup>717</sup>. Por su parte, la cama tiene una estructura sencilla, con cabecero plano y patas rematadas por pináculos. La inclusión de tales enseres sumada a la explícita labor de las parteras confiere a la escena un carácter cotidiano y familiar destinado a acercar el episodio a los fieles-espectadores y estrechar el vínculo entre lo sobrenatural y terrenal, en contraposición, por tanto, a las directrices iconográficas

---

<sup>715</sup> Esta caracterización también se contempla en la figura de San José, especialmente durante Medievo, cuando suele aparecer como un hombre de avanzada edad, con los rasgos muy marcados a fin de hacer patente su ascendencia judía y carente de protagonismo. Para ahondar en el estudio de la iconografía de San José véase ARRIBA, Sandra de. (2013).

<sup>716</sup> Desde época paleocristiana, San José y San Joaquín venían sufriendo una posición marginada y el menosprecio de los fieles, especialmente este primero, volviendo sobre esta cuestión al estudiar la iconografía de la pila de agua bendita en el capítulo «Ecos de Fanelli».

<sup>717</sup> Por si fuera de interés para el lector, el número de inventario de la silla del Museo Lázaro Galdiano es 00101, información consultada en la Red Digital de Colecciones de Museos de España, CERES.

vigentes tras el Concilio de Trento, reacias a «humanizar lo divino».

### La Anunciación

En esta ocasión Virgilio Fanelli dispuso a María erguida y con expresión de sorpresa, vistiendo la tradicional indumentaria compuesta por túnica, velo corto y manto cruzado a la altura de la cadera, poniendo de manifiesto una vez más su formación bajo la tutela paterna y su círculo más próximo (fig. 42). Dirige su dulce rostro hacia el ángulo superior derecho para contemplar al arcángel Gabriel, con una volumetría notablemente mayor; se trata de una figura dinámica y juvenil, con unas majestuosas alas extendidas hacia la parte trasera, el torso completamente inclinado y el dedo índice alzado al estilo de los oradores clásicos, evidenciando de este modo la transmisión del mensaje divino: «¡Ave María, gratia plena! Dominus tecum»<sup>718</sup>.



Fig. 42. *La Anunciación*  
Fuente: © Manuel Pérez

Irrumpe desde las esferas celestiales rodeado de nubes, en sintonía por ese gusto del Seiscientos por acentuar el componente sobrenatural en las obras con temática sacra. A este ejemplo se suman muchos otros, especialmente en el ámbito pictórico como *La Anunciación* (1663) de Francisco Rizi, hoy en el Museo del Prado, o *La Anunciación* (1668) de Claudio Coello, conservada en la iglesia conventual de San Plácido<sup>719</sup>. En cuanto a su vestimenta se asemeja a la de los ángeles músicos del trono catedralicio, con una túnica de manga recogida a la altura de la rodilla por un broche y una suerte de manto anudado en la

<sup>718</sup> Lucas 1:26-37.

<sup>719</sup> Tras la celebración del Concilio de Trento se implantó la práctica de situar a Gabriel en el aire con el propósito de otorgarle mayor espiritualidad, en oposición a las representaciones propias de la Edad Media y Renacimiento, donde era habitual que el arcángel posara sus pies en el suelo junto a María, sin marcarse así la diferencia entre la esfera terrenal y la celeste. Véase en RÉAU, Louis. (2000), Vol. 2, p.190.

cadera. En origen, el arcángel Gabriel solía portar un bastón en alusión a su condición de mensajero, siendo sustituido a partir de la Edad Media por un cetro rematado con la flor de lis. En la época que nos ocupa, se implantó el gusto por una vara de azucenas, si bien no parece que Fanelli optase por incluirla<sup>720</sup>.

Desde la zona superior izquierda desciende la paloma del Espíritu Santo con las alas completamente extendidas y en posición frontal, similar por tanto a la elegida para las águilas de lámpara escurialense; de ella emergen múltiples rayos sobre María que parecen remitir el mensaje «El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el santo Niño que nacerá será llamado Hijo de Dios»<sup>721</sup>.

Pese a la citada ausencia de referencias arquitectónicas, la inclusión del adoquinado y el escaso mobiliario nos informan que estamos en el interior de una casa, concretamente la de Nazaret, de acuerdo con Evangelio de San Lucas: «El ángel entró en el lugar donde ella estaba»<sup>722</sup>. Para la representación de la mesa, ubicada a la derecha, Virgilio Fanelli se valió de aquellos modelos de origen italiano tan populares en la España del siglo XVII, los denominados «de lira», con «patas recortadas curvadas y rematadas en volutas con múltiples combinaciones en su aspecto»<sup>723</sup>. No sin ciertos errores de perspectivas, tales características se materializan en la citada mesa, con esas patas simulando volutas y una suerte de tarja polilobulada que actúa como remate del tablero, abogando de este modo por la sustitución de elementos rectos y estáticos por otros con mayor dinamismo y expresividad. Siguiendo la moda flamenca, se cubre con un rico tapete finamente decorado con roleos vegetales y una suerte de flecos, sirviendo de soporte a un libro abierto. La ubicación habitual de este último era entre las manos de María o, al menos, más próximo a ella, pues según la tradición, la visita del arcángel aconteció mientras leía la profecía de Isaías: «Por tanto, el Señor mismo os dará señal: He aquí que una virgen concebirá, y dará a luz un hijo y llamará su nombre Emanuel»<sup>724</sup>. No obstante, en esta escena podría tener otro significado y aludir a una de sus numerosas

---

<sup>720</sup> Véase en RÉAU, Louis. (2000), Vol. 2, p.141.

<sup>721</sup> Lucas 1: 35.

<sup>722</sup> La narración del episodio complejo dice: «A los seis meses, Dios mandó al ángel Gabriel a un pueblo de Galilea llamado Nazaret, donde vivía una joven llamada María; era virgen, pero estaba comprometida para casarse con un hombre llamado José, descendiente del rey David. <sup>28</sup> El ángel entró en el lugar donde ella estaba, y le dijo: -¡Salve, llena de gracia! El Señor está contigo [...]. Lucas 1, 26.

<sup>723</sup> Un alto porcentaje de las mesas de lira incluyen fiadores, elementos de sujeción entre el tablero y las patas realizados generalmente en metal. Véase en AROLA, M. (1966), p. 168. También consultar FERNÁNDEZ, María Mercedes. (2018), pp. 15-51.

<sup>724</sup> Isaías 7: 14.

virtudes, la sabiduría<sup>725</sup>, reivindicada en el pasaje del Pseudo Mateo donde se narra su periodo al servicio de Yahvé<sup>726</sup>.

### La Visitación

Fanelli recreó este episodio focalizando la atención en las protagonistas, Isabel y María, y prescindiendo de sus maridos, Zacarías y San José, cuya presencia fue también bastante habitual en la recreación de este episodio (fig. 43). Se capta el momento preciso en que esta primera, habiendo reconocido al hijo de Dios, se dispone a arrodillarse como símbolo de veneración y pleitesía. Por su parte, la Virgen se lo impide al tomarla por los brazos en ademán de alzarla. Según el Evangelio de San Lucas, acontece cuando ambas gozaban de un «estado de buena esperanza» lo que explica el abultamiento de sus vientres. Asimismo, también es recordado por ser el primer encuentro entre Jesús y San Juan Bautista, quien «saltó» de gozo al sentir su cercanía<sup>727</sup>.



Fig. 43. *La Visitación*

Fuente: © Manuel Pérez

Pese a la ausencia de atributos, se identifica sin obstáculos a María, con su dulce y juvenil rostro en oposición al de Isabel, de pómulos flácidos y cierto rehundimiento en torno a los ojos, dejando patente de ese modo su avanzada edad<sup>728</sup>. Además, el vientre de esta última se muestra ligeramente más abultado, pues sólo restaban tres meses para dar a luz. Respecto a la

<sup>725</sup> GONZÁLEZ, Julio I. (1996), p. 12.

<sup>726</sup> Evangelio del Pseudo Mateo, VI.

<sup>727</sup> Lucas 1,39-5.

indumentaria, el genovés no se desligó de lo acostumbrado y de nuevo optó por la tradicional túnica, velo y manto cruzado, remitiendo una vez más a las esculturas en mármol de Francesco Fanelli y Tomasso Orsolino.

### 12.3. Añadidos posteriores y marcas de platería

Para nuestra fortuna, la peana no ha sufrido intervenciones severas que hayan alterado su concepción primigenia. Al margen del incremento de ángeles en el intradós, concerniente únicamente al arco, sabemos de tres fechadas en la primera mitad del XVIII, dos de ellas ya publicadas por Rafael Ramírez de Arellano. La primera, en 1715, consistió en añadir «unas aplicaciones en bronce» y una «sobrepeana o chapín» a la que se hizo referencia líneas atrás, destinada a incrementar la altura de la talla mariana y concederle un mayor empaque, costando un total de 1139 reales; para ello se empleó una «fuente blanca, un guantero y cuatro alhajas de oro, todas piezas donadas por la viuda de Simón Ávila a la Virgen»<sup>729</sup>. El cometido recayó en manos de un platero desconocido, Antonio Rodríguez<sup>730</sup>, cuya marca se aprecia con total nitidez en la chapa de plata correspondiente al frontal derecho: A. RO<sup>Z</sup>.

Años después, concretamente en 1738, el buen estado de las arcas del templo permitió la compra de una cruz, un copete y varios adarnes, así como «por unos arreglos» en el trono<sup>731</sup>; pese a la falta de concreción, estos debieron consistir en el habitual blanqueado, la sujeción de tornillos o reparación de piezas rotas, en definitiva, tareas de mantenimiento que recayeron en el platero toledano Juan Ruiz, quien cobró la cantidad de 2520 reales. La última intervención hubo de darse en torno a la mitad del XVIII<sup>732</sup>, cuando el presbítero Tomas Hernández Sierra solicitó permiso para fundir una cadena «vieja e inservible» y realizar «cuatro ramilletes de flores para cuando la Virgen fuese sacada en procesión, por ser los que al presente tiene de ojadelata e indecentes para su adorno»<sup>733</sup>, desconociéndose hoy tanto el autor como el coste de los mismo

---

<sup>729</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921), p. 72.

<sup>730</sup> Desafortunadamente no hemos localizado ningún dato referente a este platero, ni siquiera aparece mencionado en los trabajos de Rafael Ramírez de Arellano.

<sup>731</sup> En cuanto a su autor decir que fue discípulo de Juan de Cabanillas y aprobó su examen para integrar en la Cofradía de San Eloy en 1707. Desarrolló su carrera profesional en Toledo y prueba de ellos son sus labores para las parroquias de San Román, Santo Tomás y por supuesto, San Cipriano.

<sup>732</sup> En su trabajo Juan Nicolau tampoco especifica la fecha, tan sólo recoge que «debe coincidir con la mitad del siglo XVIII». Véase en NICOLAU, Juan. (1992), p. 63.

<sup>733</sup> Esta escritura se custodiaba en el Archivo Parroquial de San Cipriano, aunque no se especifican más detalles respecto a su ubicación. Véase en NICOLAU, Juan. (1992), p. 63.

### 13. ESCULTURA EN PLATA DE SAN FERNANDO

La canonización de Fernando III se engloba dentro del complejo proceso surgido a finales del siglo XVI por el cual la Casa Real hispánica asumió la necesidad de santificar a uno de sus antepasados, único medio para afianzar su supremacía en la defensa del catolicismo en Europa. Ciertamente es que desde los siglos del Medievo, los monarcas hispanos se habían conformado una indiscutible imagen sacra frente al papado, siendo prueba de ello el reconocimiento conseguido en el plano espiritual por Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón y su respectivo título de Reyes Católicos, sin olvidar tampoco la coronación de Carlos V por el papa Clemente VII como emperador del Sacro Imperio Germánico, además de recibir otras dignidades eclesiásticas<sup>734</sup>. Pese a ello, ninguno había logrado su elevación a los altares, lo que se tradujo en una debilidad durante el mandato de Felipe II; en efecto, tras la celebración del Concilio de Trento, la Monarquía francesa reivindicó un papel con mayor protagonismo en la lucha contra los movimientos reformadores al contar entre sus antepasados con un santo, Luis IX, canonizado por el papa Bonifacio VIII en el 1297. Este ataque desató la alarma. Urgía la necesidad de ahogar los prepotentes deseos de la vecina Francia y eliminar cualquier duda respecto a la hegemonía europea de la Casa Real hispana en el plano político y religioso, convirtiéndose la santificación de uno de sus miembros en una cuestión de primer orden<sup>735</sup>.

Con base a esta realidad, autores como Gil González Dávila<sup>736</sup>, Baltasar Porreño<sup>737</sup> o Lorenzo Van der Hammen y León<sup>738</sup> inauguraron el siglo XVII con obras donde reflexionaban sobre las virtudes de los monarcas, tanto de la rama castellana como de la aragonesa. En ellas, así como en las escritas por dramaturgos y poetas, se incluyeron extensas listas de posibles candidatos, siendo alguno de los más destacados Pelayo, el primer monarca astur; Alfonso VIII de Castilla, vencedor de los almohades en la batalla de las Navas de Tolosa y fundador del Real Monasterio de las Huelgas en Burgos;

---

<sup>734</sup> RODRÍGUEZ, Inmaculada. (2007), p. 135.

<sup>735</sup> RODRÍGUEZ, Inmaculada. (2007), p. 135.

<sup>736</sup> GONZÁLEZ, Gil. (1771).

<sup>737</sup> PORREÑO, Baltasar. (1624/2018).

<sup>738</sup> VAN DE HAMMEN, Lorenzo. (1632).

Fernando III, rey de Castilla y de León y conquistador de vastos territorios peninsulares frente a la Islam; los Reyes Católicos, sagaces defensores del cristianismo y protagonistas de la unificación de los territorios de la península ibérica; Carlos V, responsable de continuar propulsando la expansión de la Fe Católica en el Nuevo Mundo; y por último Felipe II, cuya racionalidad y prudencia le hizo mantener sus dominios con firmeza y evitar el surgimiento de herejías<sup>739</sup>.

Pese a esta variedad, la elección final se tornaba bastante compleja. El candidato habría de reunir los requisitos señalados por Gregorio IV en las Letras Apostólicas, dictaminadas en 1232 con motivo de la canonización de San Antonio de Padua:

Para que sea uno tenido por Santo en la Iglesia Militante dos cosas son necesarias, Virtud de costumbres, Verdad de milagros: porque, ni méritos sin milagros, ni milagros sin méritos hazen plena probanza de Santidad, sino es contestandose los unos con los otros<sup>740</sup>.

Por consiguiente, del rey o de la reina propuesta, se habría de probar ante la Santa Sede su conducta ejemplarizante y repleta de virtudes; la recepción de culto por parte de los fieles; y, por último, su intervención en sucesos milagrosos, logrando superar tales filtros tan sólo Fernando III, apodado el Santo<sup>741</sup>.

### **13.1. La elección de Fernando III y su elevación a los altares**

Nació en 1199, fruto del matrimonio entre Berenguela I de Castilla y Alfonso VIII de León. La astucia y prudencia de su madre, quien se ocupó minuciosamente de su educación, le facilitó el camino al poder y, pese a las violentas luchas nobiliarias, recibió el trono de Castilla en 1217 y el de León en 1230, unificando definitivamente ambos reinos<sup>742</sup>. Su historia militar, que arrancó en 1224 con la toma de Quesada, se caracterizó por una constante pugna contra los moros, saldándose con la conquista de los reinos de

---

<sup>739</sup> RODRÍGUEZ, Inmaculada. (2007), p. 135.

<sup>740</sup> DE PINEDA, Juan. (1627), fol. 79 v.

<sup>741</sup> RODRÍGUEZ, Ana. (1991), pp. 573-588.

<sup>742</sup> RUIZ-GÁLVEZ, Estrella. (2006) p.1024. Para profundizar en el estudio de Fernando III y su repercusión en el plano político y religioso véanse, entre otros, los siguientes trabajos: VV. AA. (2003); RÍOS, Martín Federico (coords.). (2012).

Murcia, Córdoba, Sevilla, Jaén y Extremadura. La integración de estos vastos territorios a la Corona le hizo ser considerado desde entonces «el monarca de la unión»<sup>743</sup>.

Los numerosos relatos concernientes a su persona, al margen de subrayar su bravura en la contienda, destacan principalmente su cristiana conducta y su afán por agradar siempre a Dios, de ahí la promulgación del principio:

Teme, è ama, è obedece, è sirve á Dios sobre todas las cosas, è junta con el tu voluntat, è obra, è avran buena fin, è todos tus fechos, è regimiento, è acabarás toda tu entincion, è tus conquistas serán à tu voluntad, è avràs reynas, è reys de tu linage, è serás bienaventurado, è será mochiguada la ley de Dios, si sigues, y guardas el consejo de los sabios<sup>744</sup>.

También sintió una profunda devoción por la Virgen, cuya imagen, hoy conservada en la Sacristía Mayor de la Catedral hispalense, le acompañaba de manera perpetua durante las batallas<sup>745</sup>. Según las crónicas, fueron muchas las ocasiones en las que reclamó su intercesión con el propósito de lograr la victoria, del mismo modo que la de los santos, especialmente de San Isidoro de León, a quien le suplicó ayuda en la toma de Sevilla bajo la siguiente promesa: «ayudame, bienaventurado confessor, contra los moros, y de las cosas que ganare yo dare a esta yglesia honrrada parte»<sup>746</sup>. A su vez, este fervor religioso se materializó en la fundación de numerosas iglesias, conventos y monasterios, así como en la restauración de los ya existentes<sup>747</sup>. En 1221, siendo obispo Mauricio (?-1238), se puso la primera piedra de la Catedral de Burgos, y tan sólo cinco años más tarde hizo lo mismo en Toledo, bajo el mandato de Rodrigo Jiménez de Rada (c.1170-1247).

Tras su fallecimiento, acontecido el 30 de mayo de 1252, los vecinos de Sevilla y localidades circundantes comenzaron a rendir culto a su cuerpo incorrupto y no dudaron en celebrar misas y fiestas en su honor<sup>748</sup>; incluso su propio hijo, Alfonso X, se dirigió a

---

<sup>743</sup> CINTAS, Adelaida. (1991), p. 11.

<sup>744</sup> MANUEL Y RODRÍGUEZ, Miguel de (ed.). 1800, p. 205.

<sup>745</sup> CINTAS, Adelaida. (1991), p. 15.

<sup>746</sup> COSTAS, Jenaro. (2001), p.77. Véase también SÁNCHEZ, José. (1994), pp. 471-494.

<sup>747</sup> Para ahondar en el estudio de esta temática véanse, entre otros, los siguientes trabajos: SERRANO, Vicente. (1977), pp. 75-90; NIETO, Manuel. (1981); JORDANO, María Ángeles. (2002); BLANCO, Ricardo. (2007), pp. 33-41.

<sup>748</sup> El cuerpo incorrupto del monarca fue descubierto en el 1279, si bien esta noticia no se registra en crónicas ni documentos posteriores. Véase en RODRÍGUEZ, Salvador. (2006), p. 172.

él como santo guardián de la capital hispalense. A ello se suma la proliferación de testimonios escritos y gráficos como poemas, crónicas o miniaturas destinados a perpetuar su leyenda en el tiempo y consolidar su imagen de *rey santo*. Ejemplo de ello son la *Crónica General*, el pergamino dedicado a las *Antigüedades de España*<sup>749</sup>, la *Historia de la nobilissima è Imperial Ciudad de Seuilla*<sup>750</sup> escrita por Luis de Peraza en torno a 1535 o, por último, la *Crónica del Santo Rey don Fernando*<sup>751</sup> publicada en 1555, entre otros.

Pese a las muestras de veneración y reconocimiento de su santidad, nunca se había realizado una petición formal a la Santa Sede con el propósito de canonizarle, cuestión sobre la que el propio Lucio Marineo Sículo se detiene al poner de manifiesto la necesidad de incluirle en el Martirologio romano:

El rey don Fernando de las Españas con mucha razón se pondrá en el catálogo de los santos, porque fue muy señalado en sus obras, religión y sanctidad, y también milagros que Dios por él mostró. Hizo vida muy sancta. Traya siempre consigo la Verónica, y la adorava continuamente y la tenía en gran veneración.<sup>752</sup>

Este desinterés por la Casa Real Hispana y la propia Iglesia fue criticado por el propio Luis de Peraza:

Y quasi atónito, ciego y no bien acordado, estoy maravillado de la ingratitud de lo sevillanos teniendo nuevo patrón y tal abogado, habiendo en breve tiempo tantos milagros por su intercesión nuestro Señor mostrado no haber sido para suplicar a su santidad su canonización<sup>753</sup>.

Fue durante el mandato de Felipe IV, con el eminente declive político-económico y la consiguiente pérdida de la hegemonía en Europa cuando se inició formalmente el proceso. En 1624, Juan Ramírez de Guzmán solicitó la intercesión del monarca ante Roma, quién además de aceptar, visitó la ciudad de Sevilla y exigió la elaboración de un

---

<sup>749</sup> «celebró su muerte con repetidas y alegres músicas el cielo pero España quedó sumida en inconsolables llantos, con sentimientos tan del corazón, que los historiadores de aquel silo no quiere pasar porque haya habido en las crónicas de los teimpos muerte de Príncipe tan sentida». Este fragmento se ha tomado de NÚÑEZ, Alonso. (1673), p. 337.

<sup>750</sup> PERAZA, Luis. (1535). Conservado en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, ms 332/136.

<sup>751</sup> (Anónimo). *Coronica del sancto rey don Fernando tercero*. (1516).

<sup>752</sup> MARINEO, Lucio. (1539), fol. 333 v., Fragmento en CARRIAZO, José Luis. (2000), p. 748.

<sup>753</sup> PERAZA, Luis. (c. 1535), p. 278.

memorial destinado a recopilar tanto los sucesos milagrosos protagonizados por Fernando III, como aquellos testimonios, gráficos y escritos donde se hiciese referencia a su condición de santo, recayendo tal responsabilidad en el jesuita Juan de Pineda. Tras la conclusión de esta ardua tarea, el *Memorial relativo a la santidad y virtudes heroicas del santo rey don Fernando* fue enviado a la Ciudad Eterna bajo la custodia de Bernardo del Toro<sup>754</sup>, elegido para defender la causa y convencer tanto a la Corte Pontificia como a la Sagrada Congregación<sup>755</sup>.

Sin embargo, este empeño e ilusión inicial se vieron truncados por Urbano VIII, quien estableció un nuevo sistema *per viam cultum* con el fin de paralizar los excesos cometidos por sus antepasados con las masivas canonizaciones. Según el decreto promulgado el 5 de junio de 1634, éstas quedaron restringidas a aquellas personalidades carentes de un culto previo a la concesión de su santidad, pues «solamente pertenece a la Iglesia Católica el derecho de declarar los santos y proponerlos a la veneración de los fieles, de modo que no se reconocerían por santos, beatos o verdaderos mártires más que a los que conceda estos títulos la santa sede apostólica»<sup>756</sup>. Este bloqueo se prolongó hasta 1665, año en que el papa Alejandro VII, más favorable a los intereses de la Corona española, reconoció el culto inmemorial a Fernando III y permitió la celebración de misas en su honor en la ciudad de Sevilla. Finalmente, el 11 de febrero de 1671, el papa Clemente X dictaminó:

Por el tenor de las presentes letras, de Autoridad Apostólica, concedemos y hacemos gracia que en todos los Reinos de las Españas y en los Estados sujetos al mismo Rey Carlos y en la iglesia de Santiago y San Ildefonso de la nación de los españoles de Roma, se puede y se tenga facultad de celebrar Misa y Oficio del referido siervo de Dios, Fernando III, Rey, del común de Confesores no Pontífices, con rito doble, según las rúbricas del Breviario y Misal Romanos, todos los años, para siempre en el día 30 de Mayo<sup>757</sup>.

Para fortuna de los reinos hispanos, el hijo de Berenguela I de Castilla y Alfonso VIII de León había sido beatificado, es decir, el paso previo a su elevación a los altares,

---

<sup>754</sup> Bernardo fue sustituido décadas más tarde por otro miembro del Cabildo sevillano, Juan de Córdoba. Véase en QUILES, Fernando. (1999), p. 213.

<sup>755</sup> QUILES, Fernando. (1999), p. 211.

<sup>756</sup> *Diccionario de derecho canónico*, Madrid: Imprenta D. José G. de la Peña, 1845, p. 275.

<sup>757</sup> RUBIO, Pedro. (2005), p. 186.

culminando el proceso satisfactoriamente el 30 de mayo de 1672, fecha en la que el Martirologio romano recogió su nombre definitivamente.

Logró en Una Tres Victorias  
Quien fue, a pesar de su Parca,  
Santo, Triunfante y Monarca.

### 13.2. La vertiente política y religiosa de los festejos

La alegre noticia llegó a España en el momento oportuno. Pese a la existencia de un heredero legítimo, Carlos II, el trono se veía amenazado por su evidente incapacidad política, su maleable conducta y su naturaleza enfermiza, circunstancias responsables de reiteradas ausencias en el ejercicio del poder, quedando éste en manos de Mariana de Austria. Pasquines, sátiras y tratados políticos pusieron en tela de juicio la autoridad del joven y divulgaron una imagen ridiculizada, presentándole ante los súbditos hispanos como Rey Niño, Rey Prisionero y Rey Hechizado<sup>758</sup>.

Las damas le hechizan,  
los frailes le pasman,  
los lobos le aturden,  
los cojos le baldan.  
Hechizo parece  
esta lenta calma,  
con su arrobamiento  
y su nariz larga.  
Más que esté hechizado  
parece bobada,  
pues nadie lo está  
de los que le agravian<sup>759</sup>.

Con el propósito de cesar estas críticas que, por otra parte, le acompañaron hasta el final de sus días, se orquestó una estrategia propagandística entre cuyas medidas se encontraba el ascenso de Fernando III a los altares con el propósito de sacralizar la

---

<sup>758</sup> ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio. (1996), p. 30.

<sup>759</sup> BIBLIOTECA NACIONAL. Mss. 17.535, fol. 84 r-87 r., Fragmento tomado de GÓMEZ-CENTURIÓN, Carlos. (1983), p. 32.

imagen de la Casa Real hispana y por ende, de Carlos II. Los escritos del momento no se hicieron esperar y, tras recibir la noticia de la beatificación, establecieron un paralelismo entre éste y su antepasado, siendo uno de los máximos exponentes el sermón *Trono de Glorias*. En él, fray Bartolomé García de Escañuela, obispo de Puerto Rico y predicador real, dejó patente el vínculo sanguíneo entre ambos: «es nuestro Rey, y Señor nieto [...] Quartodecimo del Rey, D. Fernando el Santo»<sup>760</sup>. Así pues, Carlos II encarnó las cuantiosas virtudes, tanto políticas como religiosas, de este «caballero de Cristo». Renació, al igual que el ave fénix, de las cenizas de su antepasado:

Formaban el concepto correspondiente a los deseos de nuestra lealtad, de ser Carlos II el fénix renacido de las cenizas de Fernando el Tercero. ¡Oh santo numen que en mejor imperio vives valido del Rey de los Reyes! Impetren tus ruegos de su divina Majestad, a la Majestad del Rey nuestro señor, tu decimocuarto nieto, que imite tus triunfos gloriosos, tu religión ardiente, tu caridad fervorosa... y que muera después de siglos con dilatada sucesión... tan santo que puedan los fieles en los venideros consagrarle semejante culto al que ahora te rendimos devotos<sup>761</sup>.

Sin embargo, este paralelismo fue más allá y se extendió incluso a su propia madre. Mariana de Austria se presentaba como la nueva Berenguela, pues al igual que ella, asumió las riendas del poder durante el periodo de regencia a la par que atendía con celo la educación de su hijo. En la citada obra de Fray Bartolomé García de Escañuela también se dedican unas líneas a enfatizar este vínculo entre ambas generaciones:

Oygase en las Naciones dezir: *Vivan, vençan y reynen* CARLOS, Y MARIANA, Reyes de las Españas, por amigos, y parientes en igual grado del SANTO REY DON FERNANDO: que si el Reyno se da en el Evangelio a los semejantes: ellos aplausos han de cantas las Naciones a mis Reyes, pues mis Reyes cantas en las Naciones a el Santo estos aplausos<sup>762</sup>.

---

<sup>760</sup> GARCÍA, Fray Bartolomé. (1671), p. 87.

<sup>761</sup> *Descripción del culto que al Santo Rey don Fernando, tercero de Castilla, triunfador en el suelo, triunfante en el cielo, consagró el Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba por indulto de N. Santísimo Padre Clemente X y de orden del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición, el día de la Visitación de María Santísima, dos de julio de 1671. Pónete en manos de S.A., rendido a sus pies*. Se conserva un ejemplar en la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, BH FOA 536 (12). Fragmento del cuerpo de texto ha sido tomado de PALACIOS, María. (1991), p. 148.

<sup>762</sup> GARCÍA, Fray Bartolomé. (1671), p. 88

A las manifestaciones literarias de unieron aquellas procedentes de las artes plásticas, tales como emblemas, pinturas, grabados o arquitecturas efímeras, siendo ejemplo de ello el lienzo ubicado en la Catedral de Córdoba durante los festejos celebrados en 1671:

Píntose a la señora reina doña Berenguela, sentada en una rica silla, dando el pecho al santo rey, entonces tierno infante. En el cielo, en sitio correspondiente, una mano con señas que la llamaba. Fue la letra latina NON VADAM, DONEC ADDATETUR PUER, ET DUCAM EUM UT APPAREAT ANTE CONSPECTUM DOMINI ET MAGNEAT IN VAQITER<sup>763</sup>.

Otro de los testimonios que abogó por consolidar y difundir estas analogías entre el pasado y el presente de la Monarquía hispana fue, sin duda, el retrato de Carlos II incluido en la célebre obra de Fernando de la Torre Farfán<sup>764</sup>, cuyo diseño es atribuido a Francisco de Herrera el Mozo y el grabado a Matías de Arteaga<sup>765</sup>.

Sin obviar la relevancia de la canonización en el plano religioso, resulta innegable su acusado matiz político, como pone de manifiesto la propuesta de Mariana de Austria destinada a impulsar la celebración de festejos en las principales capitales del reino. Así pues, desde la Corte se procedió al envío de misivas a catedrales e instituciones civiles con el siguiente mensaje:

[...] siendo este suceso por todas razones tan digno del mayor consuelo y regozixo, como reconozereis, y que en mí le a causado muy particular por averse logrado en tiempo que está a mi cuydado el gobierno destes reinos; deseando que se manfiesto en todos ellos con las demostraciones devidas a rey de Castilla y santo, os mando que, en esta consideración y en conformidad de dichos breves y decreto, dipongáis que se aga toda demostración con este aviso y el día que se señalare para que se aga su festividad, concurráis a su culto con el mayor luzimiento público, de celebridad que se deve a tan feliz subceso y alborozo con que debe estar la monarquía de haverse conseguido dichos breves y decreto<sup>766</sup>.

---

<sup>763</sup> *Descripción...*, fol. C. Fragmento tomado en PALACIOS, María. (1991), p. 156.

<sup>764</sup> TORRE, Fernando de la. (1984).

<sup>765</sup> MÍNGUEZ, Víctor. (2002), p. 202.

<sup>766</sup> ARCHV. Libros del Acuerdo nº 12, 1671, fol. 66 v. Fragmento tomado de AMIGO, Lourdes. (2004), p. 193.

Esta petición provocó una oleada de furor. Desde puntos tan dispares de nuestra geografía como Zamora, Córdoba, Sevilla o Toledo se iniciaron los preparativos para los festejos exigidos por la reina, siendo de nuestro interés aquellos organizados en esta última ciudad, por ser partícipe de ellos el protagonista del presente trabajo, Virgilio Fanelli<sup>767</sup>.

### «Fiestas que hizo Toledo para la declaración del culto del señor rey don Fernando el Santo»<sup>768</sup>

El 23 de marzo de 1671 el cabildo toledano recibió la misiva de Mariana de Austria. Con gran júbilo se programaron festejos los días 14, 15 y 16 de abril con el propósito de hacer pública la buena nueva. Éstos serían un anticipo de los «oficiales», fijados meses más tarde, concretamente el domingo tras la octava del Corpus, 7 de junio. Para ello, se planificó la organización de los tradicionales eventos tales como luminarias, espectáculos teatrales, procesiones, misas, juegos de cañas, pasacalles musicales y arquitecturas efímeras..., todas en honor a San Fernando, por quien «esta santa Yglesia Primada de las Españas fue singularmente favorecida [...] y beneramos en cada piedra de este glorioso edificio una reliquia de su reedificador prodigioso»<sup>769</sup>.

---

<sup>767</sup> Son numerosos los trabajos que abordan la respuesta de las ciudades españolas en el plano artístico, incluyéndose a continuación una breve selección: PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo, (1989), pp. 109-120; AMIGO, Lourdes. (2004), pp. 189-206; MORALES, Eduardo. (2008), pp. 311-338. También cabe destacar la extensa literatura generada en torno a estos festejos como prueban, entre otros, los siguientes ejemplos: *Descripción de los altares, colgaduras, adornos, y aseos, que a instancias de la Coronada Villa de Madrid, fabricaron las Religiones, y deuotos afectos de diferentes personas en las calles, y plaças por donde passò la insigne Procession, que se celebrò el Domingo en la tarde a 14 de Junio de 1671 a honor del Santo Rey Don Fernando, asistiendo a verla sus Magestades en su Real Balcon de la Plaça Mayor / escrita por don Pedro Luis Ossorio*, Madrid, José Fernández, 1671; *Segunda y verdadera relacion de las solemnes fiestas, que la muy Noble, y Coronada Villa de Madrid, Corte de Nuestro Catolico Rey, y Monarca Carlos Segundo... celebrò à la Beatificacion del Santo Rey de Castilla Fernando Tercer deste nombre en 14 de Junio deste año de 1671. Dase cuenta del magnifico aparato con que estuvieron dispuestos los Altares, adorno de las calles, y plaça mayor, y lucimiento grande con que fue la Procession*, Madrid, Mateo Espinosa y Arteaga, 1671; *Descripción de la aclamación sumptuosa y célebre solemnidad que el... Tribunal de la Inquisición de Granada consagró al... Bienaventurada D. Fernando el tercero... en la fiesta... celebra-da en el Real Convento de S. Cruz el dia cinco de julio... de 1671*, Granada, Francisco Ochoa, 1671; *Fiestas que la muy noble... ciudad de Burgos... celebrò al culto que a su instancia la Yglesia dio al Santo Rey D. Fernando... / escritas por el Capitan Don Bernardino Carrillo de Bedoya*, Burgos, Nicolás de Sedano, 1671. En los años inmediatos al citado acontecimiento también se publicaron numerosos sermones, oraciones panegíricas y biografías ilustradas, de las que nos es imposible dar cuenta en estas líneas a causa de su volumen.

<sup>768</sup> Se trata del título del cuaderno de fiestas elaborado con motivo de los festejos celebrados con motivo de la canonización de Fernando III. AMT. Festejos y canonizaciones, caja 1137.

<sup>769</sup> ACT. Secretaría Capitular, Libros copiadore de cartas, año 1671, fol. 274v.

Fue, sin duda, uno de los festejos con mayor repercusión en la ciudad durante el siglo XVII y prueba de ello es el elevado desembolso efectuado por el Ayuntamiento, 59200 reales, frente a los 4618 reales y 963 reales destinados a las canonizaciones de San Raimundo de Peñafort y San Juan de la Cruz respectivamente<sup>770</sup>. En este sentido, resulta interesante aludir al *Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo para la declarazion del culto del señor rey don Fernando el santo*<sup>771</sup>, hoy conservado en el Archivo Municipal de Toledo. Alejado de la calidad literaria de la obra de Torre Farfán, se trata de un sencillo manuscrito donde se registraron con detalle la secuencia de los eventos programados, así como una somera descripción de las arquitecturas efímeras destinadas a engalanar el recorrido de la procesión, convirtiéndose en una herramienta clave para el estudio de la fiesta barroca en la ciudad del Tajo<sup>772</sup>.

Por su parte, la catedral de Toledo tampoco escatimó en gastos. La canonización de Fernando III repercutió beneficiosamente en el fortalecimiento de su imagen y carga simbólica pues, recordemos, su edificación se inició bajo el reinado de dicho monarca. Así pues, se dispuso «que se adornen las calles, por donde ha de ir [la escultura] con la mayor decencia que se pudiere»<sup>773</sup> a fin de convertir el entramado urbano en un lujoso escaparate propagandístico, requiriendo para su consecución la contratación de una amplia gama de artífices<sup>774</sup>. Aquellos con mayor vínculo a la rama artística fueron Antonio Gómez, responsable abordar la hechura de la escultura del Salvador que remataría la puerta del Perdón, así como del dorado de las andas donde habría de procesionar la imagen de Fernando III; Melchor Pujol, a quien le fueron encargadas las telas y doseles de las andas; o Juan Muñoz de Villegas, cuyo cometido se focalizó en las tareas de ensamblaje.

No obstante, el toque de distinción vino dado por la participación de Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Virgilio Fanelli. Al primero se le confió la elaboración de un ciclo pictórico dedicado a recordar las hazañas de Fernando III y sus principales

---

<sup>770</sup> Para ahondar en el estudio de los gastos derivados de las celebraciones con carácter sacro que se dieron en Toledo véanse: RODRÍGUEZ, Alfredo. (2008), p. 388.

<sup>771</sup> AMT. Festejos y canonizaciones, caja 1137.

<sup>772</sup> Para abordar el estudio de las empresas artísticas que se dieron en Toledo con motivo de la canonización de Fernando III, véase en SÁNCHEZ, David; ILLESCAS, Laura. (2019), pp. 1137-1141.

<sup>773</sup> ACT. Actas Capitulares, Vol. 37, fol. 169 v.

<sup>774</sup> A día de hoy su conocimiento es posible gracias al minucioso registro de libramientos en los libros de Frutos y Gastos, englobados todos ellos en un apartado titulado: «Gastos ocasionados por la canonización de San Fernando».

milagros; desafortunadamente, solo ha sobrevivido un lienzo hasta nuestros días, donde el monarca se muestra, junto al arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, colocando la primera piedra de la Catedral toledana<sup>775</sup>. Distinto cometido tuvo el pintor avilesino, quien quedó encargado de hacer tres cabezas de maniqués correspondientes a San Eugenio, San Ildefonso y al recién beatificado monarca, además de los retratos de Carlos II y Mariana de Austria, cobrando por estos últimos la cantidad de 2200 reales<sup>776</sup>. Por último, al maestro platero se le confió la hechura de la escultura de Fernando III, protagonista del presente capítulo.

### 13.3. El proceso ejecutivo

La elección de Virgilio Fanelli para tal cometido resulta curiosa, pues en aquel momento se hallaba ocupado en la fábrica del trono catedralicio junto a Juan Ortiz de la Rivilla, así como en aquellas tareas derivadas de su cargo como platero oficial. ¿Por qué no recurrir a otro artífice como Antonio Pérez de Montalto cuya calidad era sobradamente conocida y liberar al genovés de nuevos compromisos? Al parecer tal opción no se barajó, lo que redundaba en la estima de este último por el cuerpo de la Primada.

El encargo debió producirse poco después de haber recibido la misiva real, pues el 16 de abril 1671 el cuerpo de canónigos instó a Pedro López de Inarra Isasi a concluir «con toda puntualidad el bulto de plata del santo Rey D. Fernando que tiene encargado a Virgilio el platero»<sup>777</sup> lo que revela el inicio del proceso ejecutivo, entregándole cuatro días más tarde 74 marcos y 7 ochavas de plata su hechura<sup>778</sup>. El 23 de abril se efectuó un primer pago de 2000 reales, cantidad que se vio incrementada los días 1, 15 y 22 de mayo de este mismo año, cuando se le hizo entrega 500, 500 y 1000 reales respectivamente<sup>779</sup>. Finalmente, los honorarios ascendieron a 4000 reales de vellón.

---

<sup>775</sup> Los lienzos destinados a los festejos celebrados con motivo de la canonización de Fernando III fueron ejecutados por Francisco Rizi en Madrid y prueba de ello es el pago a unos mozos, a fin de que éstos los trasladaran desde la capital a Madrid. Véase en ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 176 r.

<sup>776</sup> ACT. *Obra y Fábrica*. Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 176 r.

<sup>777</sup> ACT. *Actas Capitulares*, Vol. 37, fol. 167 v.

<sup>778</sup> Esta cantidad de plata procedía de los 100 marcos y 4 onzas de plata que se había comprado de la Cardenal Sandoval. Véase en ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 198 r.

<sup>779</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1670/Gastos 1671, fol. 175 r/v.

A pesar del breve periodo dispuesto para cumplir con la entrega, Fanelli se desvinculó de su tónica y concluyó la escultura a tiempo, pudiendo procesionar por las calles toledanas en los festejos programados para junio<sup>780</sup>:

...abiéndose celebrado vísperas muy solegnes, a las cinco salió de dicha Santa Yglesia una procesión general en que se llevaba la efixie del Santo Rey don Fernando hecha de plata, que hiva en las andas que se lleva en processión la custodia en que va el Santísimo Sacramento el día que se celebra su festividad, devaxo de un trono de plata muy grande, rico y suntuoso que para ello se hizo por el cabildo de dicha Santa Iglesia.

No obstante, tras finalizar los festejos se optó por cubrir de dorado la superficie de los atributos, es decir, la espada, el cetro y la corona, por lo que la escultura hubo de regresar nuevamente al obrador, cobrando Virgilio Fanelli la cantidad de 774 reales por tal labor el 27 de mayo de 1672<sup>781</sup>. Meses más tarde, concretamente el 15 de agosto, fue entregada definitivamente al cabildo con un peso de 152 marcos y 7 onzas de plata<sup>782</sup>.

### **El grabado de Claude Audrán: su versión en plata**

La inexistencia de un contrato similar al del trono de la Virgen del Sagrario no indica que el diseño de la pieza que habría de representar al «Monarca de la Unión» quedase en manos del azar. Pedro López de Inarra Isasi se encargó de proporcionarle al genovés un modelo de referencia, el grabado de Claude Audrán el Viejo (fig. 44). Su elección no fue baladí. Dicho grabado fue encargado por Bernardo del Toro a este flamenco en 1630 bajo el precio de 70 escudos, dejándose constancia de ello en una de las cartas enviadas al cabildo hispalense: «Yten de abrir



Fig. 44. San Fernando  
Claude Audran  
1630  
Fuente: © ABC

<sup>780</sup> ACT. Actas Capitulares, Vol. 37, fol. 168 r.

<sup>781</sup> En el pago no existe ninguna concreción, tan sólo se recoge «el dorado de la escultura». Sin embargo, el hecho de llegar hasta nuestros días únicamente la empuñadura y el cetro dorados, conduce a pensar que el resto de la figura de San Fernando se dejó de plata en su color. Véase en ACT. *Obra y Fábrica*. Frutos 1671/Gastos 1672, fol. 98 v.

<sup>782</sup> ACT. *Obra y Fábrica*, Frutos 1671/Gastos 1672, fol. 198 v.

con buril una lamina de la estampa del *sto. Rey*, con data y licencia de los superiores de Roma, para publicarse por toda la cristiandad. Hízola un gran oficial francés y apreciose en setenta escudos, pero 400 r»<sup>783</sup>. El astuto clérigo pretendió conformar y afianzar una «imagen oficial» del *santo rey* con el propósito de difundirla por todo el orbe católica y de este modo presionar a la Curia romana para su canonización<sup>784</sup>. Así, su primera edición tuvo como destino la Corte, el cabildo de Sevilla, la capilla de los Reyes de su catedral, Flandes y el virreinato de Nápoles, además de otros muchos puntos de la geografía europea<sup>785</sup>.

En el grabado se omitió cualquier referencia al Medievo y se optó por una estética propia del Seiscientos en aras de estrechar el vínculo con la devoción popular. Por consiguiente, Fernando III se muestra erguido, portando la tradicional indumentaria compuesta por golilla, armadura, medias y gregüescos, quedando estos últimos ocultos por una imponente capa forrada con piel de armiño<sup>786</sup>. Su condición regia queda patente con la presencia de la corona, la espada, el globo terráqueo y el cetro; mientras, el nimbo alude a su santidad<sup>787</sup>. De su boca emerge la leyenda DOMINUS MIHIR AUDITOR, iluminada por rayos que emergen de las nubes, como si se tratase de un rompimiento de gloria. El carácter áulico se refuerza con la inclusión de un escritorio recubierto por lujosos manteles y un ampuloso cortinaje en el ángulo derecho, enroscado a su vez en el

---

<sup>783</sup> ACS, VIII, Varios. leg. 33 (3), fol. 246 v. Fragmento tomado de QUILES, Fernando. (1999), p. 212.

<sup>784</sup> Además del grabado, Bernardo del Toro persuadió a personalidades de las altas esferas de la Corte Pontificia, así como del ámbito político, con presentes; encargó cinco grandes lienzos de San Fernando que fueron regalados a los sobrinos del papa Urbano VIII, los cardenales Antonio y Francisco Barberini, al secretario de la Santa Sede, al cardenal Borja y, por último, al embajador español, el conde de Monterrey. Véase en QUILES, Fernando. (1999), p. 212.

<sup>785</sup> QUILES, Fernando. (1999), p. 211.

<sup>786</sup> En aquel momento se tenía conocimiento de la auténtica indumentaria de Fernando III, vigente hasta que en 1729 se tomó la decisión de sustituirlos por otros; no obstante, cuando se configuró la imagen que Claude Audran pasaría a las planchas, se optó por la indumentaria militar del momento, alejada por lo tanto de la propia de su siglo. Esta se componía por una gran capa atada al cuello, pelote (vestido holgado sin mangas), túnica de mangas ajustadas con un cinturón a la altura del talle que además de sujetar era utilizado como ornamento, camisa de mangas largas, bragas de las que colgaban los cordones para las calzas y zapatos puntiagudos llamados *xervillas*<sup>786</sup>. Véase en CINTAS, Adelaida. (1991), p. 44.

<sup>787</sup> Recordemos cómo Urbano VIII restringió el uso del nimbo sólo en los santos y en personajes religiosos que contaran con la aprobación del Pontificado. En el caso que nos ocupa, su inclusión fue gracias a la tenacidad de Bernardo del Toro: «porq. después de muchas diputadas, nos an concedido la imagen en estampa del *sto. Rey*, no solo con resplandores del cielo en su cabeza, q. solo se da en Roma a los ya Beatificados, sino con la diadema q. solo se concede a los ya canonizados y q. su publicacion su coriente (sic.) y data sea de Roma con aprobacion de los superiores de ella,... no saben ahora cómo lo concedieron y auiendo esta publicacion de la estampa lo atribuyen a milagro del santo». ACS, VIII, Varios. leg. 33 (3), fol. 235 r. Texto tomado de QUILES, Fernando. (1999), p. 211.

fuste de una columna; el pedestal donde se posa esta última queda ocupado por el escudo de Castilla y León, referencia a su mandato que viene complementada por la siguiente inscripción:

FERNANDO III, REY DE ESPAÑA, LLAMADO EL SANTO, TERROR DE LOS SARRACENOS Y DEFENSOR DE LA RELIGIÓN CATÓLICA. A FELIPE IV, MONARCA DE LAS ESPAÑAS Y DEL NUEVO MUNDO, NIETO EN GRADO DECIMO TERCERO DE ESTE OPTIMO REY FERNANDO, BERNARDO DEL TORO, DOCTOR EN SAGRADA TEOLOGIA, DESTINADO AGENTE POR SU MAJESTAD CATOLICA PARA PROCURAR QUE SE PONGA EN EL NUMERO DE LOS BIENAVENTURADO EL MISMO GENEROSO Y SANTO REY, DESEA Y OFRECE TIMIDAMENTE ESTA EFIGIE EN ROMA, AÑO DE 1630

Como apunta Inmaculada Rodríguez, cualquier alusión a las virtudes guerreras de Fernando III fue eliminada en aras de enfatizar su capacidad política y mostrarle ante el público como ejemplo de cabeza de Estado y personificación de la disciplina, clemencia, justicia y sabiduría. Con el empleo de estos recursos iconográficos se pretendió sanar la dañada imagen de Felipe IV, quien en aquel momento ocupaba el trono hispano, es decir, demostrar visualmente cómo este había heredado idénticas cualidades a las de su antepasado y por tanto, se hallaba también capacitado para el ejercicio del poder<sup>788</sup>.

Con la elección de este grabado, Virgilio Fanelli se sumó a la basta lista de artistas que tuvieron la obligación de materializarlo tras su beatificación en 1671, ya fuera en plata o madera. Ante la imposibilidad de aportar más testimonios con los que ahondar en los detalles del proceso previo a la ejecución, hemos creído interesante recoger un extracto de la escritura de concierto efectuada entre el escultor Alonso Fernández de Rozas y el regidor de Zamora, Francisco de Valderas, a fin de revelar el peso adquirido por el grabado de Claude Audrán en esta primera fase.

Según su contenido, el 14 de septiembre de 1671 dicho artista se comprometió a la hechura de una estatua de San Fernando «de seis pies de alto conforme el que hizo para la santa iglesia de Palencia», este último concebido de acuerdo con el modelo propuesto el flamenco<sup>789</sup>. Las cláusulas prosiguen señalando que habría de «darle pintado,

---

<sup>788</sup> RODRÍGUEZ, Inmaculada. (2007), p. 152.

<sup>789</sup> Sabemos que Alonso de Rozas acordó el 10 de marzo con el cabildo palentino la hechura de una escultura del rey «conforme está la estampa del libro de la Información del Santo». Véase en URREA, Jesús. (1986), p. 487.

dorado y estofado y encarnado», portando una «corona de suela y ojos de cristal». Se vestiría con un manto «dorado y estofado en sus orillas de cuatro dedos de ancho estofadas de cogollos sobre oro bruñido y el manto todo él por la parte de afuera ha de ir en lugar de bocado, castillos y leones oscurecidos y realzados sobre oro, siendo el forro «imitado de armiños con toda perfección». Por su parte, la cabeza y manos irían «encarnadas al natural», mientras que la barba y el cabello «peleteado de oro molido». Las cláusulas concluyen aludiendo a la representación de las armas, especificando que habrían de ser «plateadas, bruñidas de plata, los perfiles de dichas armas dorados de oro bruñido y pintar los ojos de cristal y la corona se ha de dorar»<sup>790</sup>.

El *modus operandi* de la Primada hubo de ser parecido. Durante el concierto de la pieza, Pedro López de Inarra Isasi no sólo señalaría su plazo de entrega o el tamaño que esta habría de alcanzar, sino también proporcionaría al genovés el modelo al que se habría de ceñir, en otras palabras, le debió entregar una copia del grabado con el propósito de realizar una réplica en plata del mismo.

#### 13.4. «Es obra muy bien ejecutada por el escultor florentino»<sup>791</sup>

El resultado de Virgilio Fanelli fue una bella escultura en plata cuyo aspecto primigenio ha perdurado sin alteraciones hasta nuestros días (fig. 45). Posado sobre una sencilla peana de perfil rectangular y escasa altura, el monarca se muestra erguido ante el espectador, con la pierna izquierda flexionada, el torso recto y la cabeza alzada, gesto muy habitual en piezas de temática regia que contribuye a acentuar el carácter vigoroso del representado. Separa los brazos del eje central, el derecho parece dibujar un ángulo recto y el izquierdo se extiende hacia el suelo, quedando su anatomía enmarcada en una suerte de rombo. Así pues, la composición queda definida a base de líneas diagonales con las que el genovés consiguió eliminar cualquier atisbo de simetría y generar una mayor sensación de movimiento, en sintonía con el gusto barroco.

---

<sup>790</sup> El texto ha sido tomado del blog sobre Historia del Arte de Javier Baladrón Alonso: <http://artevalladolid.blogspot.com/2015/11/alonso-de-rozas-creador-de-un-modelo.html> (Consulta: 4 de diciembre, 2019)

<sup>791</sup> PARRO, Sixto. (1857), p. 613.



Fig. 45. *San Fernando*  
Virgilio Fanelli  
1671  
Fuente: © Ramón Escobar

De acuerdo con la propuesta del grabado, las facciones del monarca corresponden a las de un hombre de mediana edad, con cierta flacidez en los pómulos, incipientes arrugas y una barba perfilada que remata en dos mechones ondulados. La cabellera presenta el habitual corte cuadrado al que hicimos referencia al describir los retratos de Felipe IV en la maqueta del trono catedralicio, o de Eugenio de Quesada en el lienzo de San Cipriano. En cuanto a la indumentaria, viste valona sobre golilla y una lujosa armadura recorrida por franjas verticales guarnecidas a base de roleos fitomorfos con acusado relieve; estas son interrumpidas por una lujoso cinturón de tornapuntas caladas destinado a ceñir los greguescos, prenda habitual en la moda masculina de los siglos XVI y XVII; le siguen las tradicionales medias y zapatos con lazada. El atuendo se completa con un capillo de bordes perlados en cuyo interior se disponen tres leones y tres castillos, circundados nuevamente por roleos vegetales de eminente gusto barroco. Bajo este emerge una majestuosa capa real donde se reitera el estampado descrito; se une al pecho por una cinta dorada con la inscripción: DÑN MIHI ADIVTOR.

A fin de restar rigidez y ceñirse a la obra de Claude Audrán, el genovés dispuso

varios pligues de la capa recogidos en el brazo derecho, mientras, el resto descende hasta rozar con la peana. El carácter regio del personaje queda patente por la presencia de tres atributos, la corona, el cetro y la espada. El primero de ellos se integra por una base circular moldurada y guarnecida por motivos ovales y cuadrados, circundados a su vez por roleos. Esta base sirve de apoyo a ocho cartones en C con carácter fitomorfo, encima de los cuales se disponen tornapuntas que ascienden dibujando un perfil triangular. Ciñéndose al modelo de corona real española, la pieza se cierra en la parte superior por cuatro diademas de bordes moldurados unidas en el centro por una esfera ligeramente achatada y rematada por una suerte de pináculo<sup>792</sup>. Con su mano izquierda sujeta la espada, dejando en la derecha un cetro de tipo abalaustrado guarnecido con hojas de acanto en las zonas de mayor anchura. Francisco Javier Montalvo defiende la posibilidad de que, en origen, no portase el cetro, sino un globo terráqueo, de acuerdo con los atributos presentes en el grabado de Claude Audrán. Para ello se basa en el contraste estilístico entre este primero y el resto de la escultura, así como en su dorado: «es probable que en la mano izquierda llevara un globo terráqueo, como símbolo de dominio, ya que el cetro, por su decoración diferente al resto de la obra y por estar dorado (cuando el resto es de plata en su color), opinamos que no la pieza original»<sup>793</sup>.

No obstante, los testimonios del Archivo Capitular parecen apuntar en otra dirección. De acuerdo con el registro del 17 de agosto de 1672, se pesó al «rey don Fernando y tubo de plata con el zetro y pectoral con una medalla y espadín y corona y una peana»<sup>794</sup>, es decir, su concepción original incluía cetro y espada, y no globo terráqueo, pues no aparece mencionado. Este dato viene nuevamente corroborado por descripciones de la pieza en siglos posteriores. Así, en el inventario del cardenal Lorenzana se dice:

una estatua de plata que representa a Sn. Fernando Rey de España, en pie del tamaño de la mitad del natural; tiene un manto con Castillos y Leones, Cetro, Corona, pectoral, medalla, espadín y cinta dorados, que todo pesa ciento cincuenta y dos marcos, y siete onzas de plata, y está en el claro quinto; y es obra de Virgilio Faneli<sup>795</sup>.

---

<sup>792</sup> La corona del San Fernando catedralicio no corresponde con la usadas en la época de Fernando III, rematadas en florones de acuerdo con los modelos franceses. Véase en CINTAS, Adelaida. (1991), p. 42.

<sup>793</sup> MONTALVO, Francisco Javier. (2005), p. 146.

<sup>794</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1671/1672, fol. 199 r.

<sup>795</sup> ACT. ACT. Inventario Núm. 39, Cardenal Lorenzana, 1790, fol. 91.

Décadas más tarde se reitera tal descripción en el inventario efectuado el 30 de octubre 1834, cuando entre las piezas custodiadas en el Ochavo de la Catedral se incluyó «una efigie de plata de cuerpo entero de Sn. Fernando Rey de España, con cetro corona y espada dorada»<sup>796</sup>. Tales testimonios se tornan más que suficientes para resolver cualquier duda y descartar la posible existencia de un globo terráqueo.

Respecto a la cuestión del color también hemos logrado solventar la incógnita. De acuerdo con el citado profesor, el sobredorado de los atributos se justificaría por su añadidura posterior. Ahora bien, ¿encaja tal hipótesis con el devenir de los hechos? Parece que no. Recordemos cómo tras los festejos de 1671, la escultura regresó al taller para ser dorada<sup>797</sup>; pese a no añadir más concreciones en los libramientos, la labor de Virgilio Fanelli hubo de consistir tan sólo en cubrir la superficie de los atributos, basándonos para tal planteamiento en descripciones posteriores. En efecto, los inventarios del siglo XVIII especifican «con cetro y espada dorada», concreciones por las que desde su hechura ambas tonalidades estaban presentes en la pieza, perdurando afortunadamente hasta nuestros días.

A los atributos citados se ha de sumar un medallón dedicado a la Virgen del Sagrario del que hoy tenemos noticia gracias a una fotografía rescatada por José Manuel Cruz Valdovinos<sup>798</sup>. No fue una donación posterior a 1671, como tradicionalmente se piensa, sino que formaba parte de la concepción original de la escultura pues ya aparece citada en un registro datado el 17 de agosto de 1672. Tal día se pesó el «rey don Fernando y tubo de plata con el zetro y pectoral con una medalla y espadín y corona y una peana»<sup>799</sup>, información más que suficiente para confirmar su hechura por el genovés y por tanto, integrante del conjunto original.

En cuanto a la disposición de los atributos, decir que en los primeros años del siglo XXI sufrió una ligera alteración. Según la citada fotografía, el cetro quedaba sostenido por la mano derecha y la espada pendida de la cintura; no obstante, tras la participación de la escultura en la exposición con motivo del quinto centenario del fallecimiento de Isabel la Católica, se optó por trasladar el cetro a la mano izquierda y dejar a la espada en la antigua posición de este, de modo que fuese mejor apreciada por

---

<sup>796</sup> ACT. Inventario Núm. 42, 30 de octubre de 1834, fol. 42 r.

<sup>797</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1671/Gastos 1672, fol. 98 v.

<sup>798</sup> CRUZ, José Manuel. (2000), p. 594.

<sup>799</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1671/1672, fol. 199 r.

el fiel-espectador.

El hecho de tomar como referente el grabado de Claude Audrán no sólo supuso una reiteración estética, sino también iconográfica. En efecto, se aprecia nuevamente ese afán por transmitir los valores y cualidades de Fernando III, los mismos que encarnaría durante su mandato el futuro Carlos II, quien en aquel momento aún no había cumplido la mayoría de edad<sup>800</sup>. Su pose altiva y poderosa, es reforzada con la presencia del cetro, la corona y la espada, cuyos significados hunden sus raíces en la Antigüedad Clásica. El primero deriva del tradicional bastón de mando utilizado por los dirigentes y altos cargos para infundir sumisión y respeto. Por su parte, la corona responde al afán de honrar al hombre en su parte más noble, la cabeza, y marcar visualmente su pertenencia a un escalafón social superior. La naturaleza militar del monarca queda patente con la inclusión de la espada, clave para abordar el cumplimiento de la misión divina: contribuir a la expulsión del islam de los territorios hispanos e imponer su servicio a Cristo. Fue, sin duda, el arma por excelencia de los caballeros medievales y actuó como resumen metafórico de las principales virtudes que este debía reunir: la cordura simbolizada en el puño; la medida, en el arriaz; la justicia en la hoja; y por último la fortaleza en la manzana<sup>801</sup>. Generalmente se remataba por una cruz en alusión a su propia razón de ser, es decir, la expansión y consolidación del cristianismo, si bien aquí se optó por una cabeza de perro, animal ya presente en los bestiarios medievales para hacer referencia a la fidelidad.

El repertorio de atributos culminaba con el medallón dedicado a la Virgen del Sagrario, ahora desaparecido. Probablemente, su propósito fuese informar al fiel-espectador sobre la sincera devoción de Fernando III a la Reina de los Cielos, así como de afianzar su vínculo con la patrona de Toledo y, por tanto, con su catedral, cuya edificación se inició bajo su reinado.

### 13.5. Marcas

En cumplimiento de la ley, la escultura fue evaluada tras su conclusión en 1672 por el marcador de la ciudad, cargo que desde 1654 ocupaba Antonio Pérez de

---

<sup>800</sup> Para ahondar en el estudio iconografía de San Fernando véanse, entre otros trabajos, los siguientes: MELERO, Elena. (1994), pp. 89-100; GARCÍA, María del Recuerdo. (1994), pp. 569-574.

<sup>801</sup> Resulta de especial interés la explicación simbólica de la espada abordada por Alonso X, hijo del propio Fernando III, en las *Siete Partidas*. Véase en TAMAYO, Javier; ESQUIVEL, Rubén. (2019), p. 133.

Montalto<sup>802</sup>. Su marca se integra por A y la T soldadas y la O sobre la inicial, seguida de PE, y en la franja inferior REZ, todo ello en el interior de un rectángulo. Ciertamente es que este maestro también fue platero oficial de la catedral toledana tras la muerte de Vicente de Salinas en 1680, por lo que dicha marca pudiera deberse a una intervención suya en la propia escultura, si bien no parece que así sucediera. Tras la revisión de los libros de Frutos y Gastos no hemos localizado ningún libramiento referente a posibles intervenciones posteriores, salvo las consabidas limpiezas, quedando descartado este último planteamiento.

El marcaje se completa con la inclusión a la izquierda de la burilada o prueba de ley y la marca correspondiente a la ciudad de Toledo compuesta por la T, y sobre ella, O en minúscula.

---

<sup>802</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, (1915), p. 334; REVENGA, Paula. (1992), p. 729.

## 14. RELICARIO DE SAN ILDEFONSO

### 14.1. Los sagrados vestigios de San Ildefonso: la pugna entre Toledo y Zamora

Gracias al capítulo dedicado al trono de la Virgen del Sagrario, la figura de San Ildefonso ya nos resulta harto conocida. Nació en torno a año 609, siendo Witerico monarca del reino visigodo. Desde muy temprano dedicó su vida a Dios y, pese a la negativa de sus padres, ingresó en el monasterio toledano de Agali, donde recibió una exquisita educación teológica<sup>803</sup>. Su sabiduría, que no su ambición, le llevó a ser nombrado arzobispo en 657, cargo que ocupó durante los últimos nueve años de su vida. En este periodo fue protagonista de dos sucesos de vital trascendencia en la historia de la Iglesia toledana: la entrega de la casulla celestial por la Virgen y la aparición de Santa Leocadia<sup>804</sup>.

San Ildefonso falleció en 667. Poco después, su recuerdo quedó bañado por una aureola de santidad que se tradujo en su santificación y, seguidamente, en su nombramiento como padre de la Iglesia española<sup>805</sup>. La carga simbólica de su doctrina se consolidó e incrementó en el transcurso de los siglos siendo prueba de ello la instauración de una festividad solemne en su honor, estipulada por decisión unánime en 1302 durante la celebración del Concilio de Peñafiel:

---

<sup>803</sup> «Fue la educación de San Ildefonso aquella sólida y generosa educación cristiana que se recibía en las escuelas monásticas y en las episcopales que mandó establecer el cuarto Concilio toledano in *uno conclavi atrii*. Dieron pasto a su entendimiento la escritura y los padres, algunos clásicos de la antigüedad y las *Etimologías* isidorianas, vasto repertorio de extractos de muchos libros, así profanos como sagrados; especie de enciclopedia, maravillosa para aquella edad». Fragmento tomado de MENÉNDEZ, Marcelino. (1969), p. 29.

<sup>804</sup> Según la tradición, el religioso se hallaba oficiando misa en el lugar donde descansaban los restos de la santa, honrando de este modo su sacrificio y entrega a Cristo. Entre los allí presentes, se hallaba Recesvinto y su séquito, las clases privilegiadas, así como la totalidad de miembros de las instituciones eclesíásticas con mayor peso en la ciudad. A mitad de la ceremonia, la tapa del sepulcro fue retirada por manos angélicas y la mártir emergió de la tumba rodeada de un haz de luz, dejando extendido el manto que la cubría. Acto seguido, exclamó: «Deo gratias, Vivit Domina mea per mitam Ildefonsi», es decir, «Ildefonso, por ti mi Señora vive», en señal de agradecimiento ante la férrea defensa de su virginidad contra los herejes. Sorprendido ante semejante suceso, el arzobispo pidió «entre las voces del pueblo» algún utensilio con el que cortar parte del velo y guardarlo como testigo, acudiendo en su ayuda el monarca con un cuchillo. Conseguido su propósito, ambos fueron custodiados por el cabildo, convirtiéndose en unas de las reliquias más preciadas de la *Dives Toledana*.

<sup>805</sup> A día se continúa presionando a la Santa Sede de Roma para que éste sea reconocido como uno de los Santos Padres de la Iglesia Católica.

Puesto que la Madre del Verbo y Salvador nuestro Señor Jesucristo, la gloriosa y siempre Virgen María, visitó corporalmente después de su ascensión y regaló con dones celestiales a su capellán y especial pregonero de su virginidad San Ildefonso, y como los que la madre de Dios ama nosotros estamos también obligados a amarlos y venerarlos, establecemos y ordenamos que en toda la provincia eclesiástica de Toledo se celebre solemnemente su festividad como la principal, con oficio de rito doble<sup>806</sup>.

Los restos de San Ildefonso fueron depositados en la iglesia toledana de Santa Leocadia. Allí permanecieron hasta que el miedo a su profanación por las tropas musulmanas obligó su traslado al norte peninsular, imitando así el *modus operandi* de otras ciudades como Cáceres, Sevilla o Córdoba. En cuanto a su paradero definitivo hay disparidad de opiniones; según una primera versión viajaron hasta Oviedo para ser depositados en la Cámara Santa; la segunda, por el contrario, apunta a Galicia como receptora de los dichos vestigios. A ellas se suma una tercera y última que asegura su presencia en Zamora, cuya popularidad se consolidó en la Baja Edad Media<sup>807</sup>. De acuerdo a su relato, la imposibilidad de avanzar hacia las costas del Norte por miedo al enemigo les condujo a depositarlos en la iglesia de la Santa Leocadia<sup>808</sup>. Allí se custodiaron hasta 1260, año en que se llevó a cabo una renovación arquitectónica del templo, ahora bajo la advocación de San Pedro. Durante las tareas de limpieza se halló fortuitamente una urna con la inscripción «Patris Alefonsi Episcopi Toletani», suficiente para identificar dichos vestigios con los del santo toledano<sup>809</sup>.

Conocida la noticia, los hilos de la Primada iniciaron su movimiento para impulsar el regreso de los vestigios de su patrón pues, erradicado el dominio musulmán, no había motivo que justificase su separación con aquella que había sido su sede catedralicia. Sin embargo, tal deseo quedó obstaculizado por la férrea oposición del cabildo zamorano, reacio a despedirse del que se había convertido en uno de los santos más venerados de la

---

<sup>806</sup> GONZÁLEZ, Francisco Antonio. (1851), p. 443.

<sup>807</sup> RINCÓN, Wifredo; QUINTANILLA, Emilio. (2005), p. 45.

<sup>808</sup> Según las crónicas, tras la batalla de Guadalete, los restos del ejército cristiano recogieron de Toledo, el cuerpo de su venerado patrón con la intención de trasladarlo hasta Oviedo y reunirlo con el resto de reliquias, a salvo de invasiones musulmanas. No obstante, su deseo se vio truncado en Zamora, donde, asaltados por el enemigo musulmán, se vieron en la necesidad de huir con inmediatez y esconder allí los sagrados vestigios. Véase en FERNÁNDEZ, Cesáreo. (1882), p. 450.

<sup>809</sup> FITA, Fidel. (1885), pp. 60-71.

ciudad y de pueblos vecinos. La pugna se tornó inevitable. En los siglos sucesivos, los intentos desde Toledo continuaron, si bien la intensidad aumentó a partir de la última década del XVI, es decir, tras la celebración del Concilio de Trento, veamos porqué. En aquel periodo la doctrina de San Ildefonso fue revalorizada por la Iglesia Católica al entenderse como un verdadero antecedente de los postulados contrarreformistas. Tres fueron los motivos de mayor peso: su lucha contra la herejía; la divulgación del culto a María<sup>810</sup>; y por último, su vínculo con la antigua tradición cristiana<sup>811</sup>. A estas circunstancias se añade el asunto de la primacía, cuestionada desde inicios del siglo XVII por las sedes de Braga, Sevilla, Tarragona y Santiago de Compostela. A fin de perpetuar ese título, la *Dives Toletana* hizo uso de un poderoso argumento, la bajada de la Virgen y la consiguiente entrega de la prenda celestial:

Es verdad (dice el Santo Arzobispo de Valencia) que leemos muchas apariciones de la Virgen: pero tal qual la Descensión à Toledo, confieso (añade el Santo) que de ninguna otra parte lo he oído. [...] Què obispo ha dicho missa poniendo la casulla MARÍA, sino un glorioso antecesor de V.A.= Si un solo Ildefonso ennobleció así su sede; quien podrá medir la altura que la corresponde por el cumulo de méritos de tantos arzobispos; por la magnificencia de sus cultos; por la magestad de sus funciones; por el orden, numero y honestidad de sus ministros?<sup>812</sup>.

No obstante, tal argumento perdía cierta consistencia al no disponer de los vestigios de San Ildefonso, única prueba tangible del suceso milagroso. Por consiguiente, se tornaba de primera necesidad su recuperación, tanto por su peso simbólico en la devoción popular, como por eliminar cualquier debate en torno al título de «Iglesia de las Españas».

---

<sup>810</sup> Como ya vimos, la tendencia de los reformadores a considerar a María como un personaje secundario en la religión cristiana provocó una respuesta inmediata en Roma y sus aliados europeos. Así órdenes religiosas, cofradías, cabildos catedralicios..., aunaron sus esfuerzos por ensalzar a María y devolverla su puesto de honor, siendo considerada a partir de este momento como «la obra maestra de Dios». Pionero en esa labor fue San Ildefonso en el siglo VII, de ahí que fuese tomado como ejemplo y su auge aumentara notablemente durante los siglos XVI y XVII.

<sup>811</sup> Pedro Salazar de Mendoza argumenta como ciertas creencias de la religión cristiana hunden sus raíces en la tradición, incluyéndose entre ellos la imposición de la casulla a San Ildefonso por la Virgen María: «Así los oyeron (se refiere a dicho milagro) de boca de san Ildefonso, y de la de los que le yuan acompañando, a la yglesia de santa Leocadia, el día de su fiesta, y a los Maytines de la Expectacion de el parto de la Virgen sacratissima. Assi ha venido de unos en otros, de padres a hijos, y a todos hasta estos tiempos. Por la tradicion tenemos muchas cosas de fe, como el Symbolo de los Apostoles. Está muy acreditada por el santo Concilio de Trento: y es un grande argumento para convencer a algunos herejes». Véase en SALAZAR, Pedro. (1618), p. 77.

<sup>812</sup> FLÓREZ, Enrique. (1750), Tomo V, p. 15.

Para solventar tan crítica situación, el canónigo toledano Pedro Salazar de Mendoza recogió un conjunto de argumentos destinados a ejercer presión y conseguir de una vez por todas aquel propósito<sup>813</sup>. Primeramente, subrayó la ausencia de necesidad de seguir custodiando los vestigios en la ciudad del Duero, pues desde hacía siglos la amenaza musulmana había desaparecido:

Si san Idefonso es mio, como Çamora ha confessado, y he escondio, en la yglesia de san Pedro, para que no le ofendiesen los Moros. Pues ya está libre, y seguro de estos accidentes, deve seme restituir el desterrado por el derecho de el postliminio, y por la reiuendicacion que me compete<sup>814</sup>.

Acusó al cabildo zamorano de rebelde e insumiso tras haber ignorado la orden dictaminada por el papa Clemente VIII durante el arzobispado de Gaspar de Quiroga y Vela, por la cual se ordenó el traslado, sino de todos, de parte de los restos de San Idefonso a la catedral de Toledo:

El Papa movido con esos ejemplos de sus antecesores y por otras justisimas causas mandó [...] que con toda reverencia saque el cuerpo de san Idefonso de el lugar donde está en la yglesia de san Pedro, y le entregue a la persona, o personas, diputadas por el Cardenal Arçobispo, y por el Dean y Cabildo de Toledo, para que le lleve, con la mesma reverencia, a la ciudad de Toledo, y le coloquen en la yglesia<sup>815</sup>.

Su último ataque se centró en debilitar la imagen de la Iglesia zamorana y divulgar su mezquina y sibilina conducta tras negarse a revelar el espacio exacto donde se custodiaban los vestigios, en oposición, por tanto, a los valores de la doctrina católica:

Luego comenzó Çamora a rescatarse, y temer. Porque sabe que no le pertenece ni puede, el cuerpo de san Idefonso, sino a Toledo. Entrò con mal pie, y vicio, en la possession, y esto la haze poseedora de mala fe, para que en ningun tiempo pueda prescribille<sup>816</sup>.

---

<sup>813</sup> La respuesta ante esta provocadora obra no se hizo esperar y, años más tarde, fue publicada por Alonso Vázquez de Miranda: VÁZQUEZ, Alonso. (1625).

<sup>814</sup> SALAZAR, Pedro. (1618), fol. 230 r.

<sup>815</sup> SALAZAR, Pedro. (1618), fol. 235 r.

<sup>816</sup> SALAZAR, Pedro. (1618), fol. 122 r.

Pedro Salazar de Mendoza concluyó su discurso porfiando una vez más:

Por más, y mas, que nos desuelemos en buscallo, no se hallará título legítimo, ni colorado, causa, ni razón justificada, ni possessión, que excuse a Çamora de hazer la restitución de el cuerpo de el glorioso San Idefonso, a quien pertenece: ni la relive de la culpa en que está, en no hazella luego<sup>817</sup>.

La pugna entre las dos sedes continuaba vigente cuando Pascual de Aragón fue nombrado arzobispo en 1666. Aprovechándose de su posición, decidió iniciar los trámites oportunos para poner fin a esta cuestión y devolver definitivamente los vestigios de San Ildelfonso a su ciudad natal. Así, su primer paso fue dirigirse al obispo de Zamora y antiguo canónigo de la catedral de Toledo, Antonio de Castejón, con quien logró entablar una estrecha relación e incluso convencerlo para efectuar la cesión de parte de las reliquias. Sin embargo, la férrea oposición del cabildo zamorano hizo abortar este primer intento<sup>818</sup>. Ante semejante bloqueo probó suerte con la Casa Real al solicitar la intercesión de Mariana de Austria ante el Consejo de Cámara y el presidente de Castilla para ejercer presión y conseguir de este modo su objetivo, estrategia nuevamente fallida. Lejos de aplacar su ánimo, tales hechos avivaron más aún el afán del prelado y optó por dirigirse al papa Clemente X mediante una carta donde le puso al corriente de aquella trama a la par de su agotamiento, pues «todas las medidas posibles, y aunque las dificultades que se han ofrecido son muchas, vivo con el consuelo de procurarlas vencer»<sup>819</sup>

Cuando las posibilidades se tornaban cada vez más escasas, la ciudad del Tajo fue gratamente premiada en 1674 con la llegada de una reliquia de su santo patrón gracias a la inesperada intervención de Francisco de Sartaguda, presbítero cantor y capellán de número de la catedral de Zamora<sup>820</sup>. Sabedor del anhelo de Pascual de Aragón, decidió cometer el hurto de una de las canillas del santo y trasportarla a Toledo, donde fue entregada al

---

<sup>817</sup> SALAZAR, Pedro. (1618), fol. 122 r.

<sup>818</sup> El estudio de la llegada de la reliquia a la catedral de Toledo por Francisco de Sartaguda ha sido abordado por otros autores con anterioridad; el de mayor antigüedad procede de la mano de Narciso de Estenaga quien dispuso de documentación ahora desaparecida donde se explicaba con gran precisión como acontecieron los hechos. No obstante, para el análisis de nuestra pieza hemos elegido el trabajo de María Alonso, más actual y ejecutado en base a los fondos conservados en el Archivo Capitular de Toledo. Véanse: ESTENAGA Y ECHEVARRIA, Narciso de. (1929-1930); ALONSO, María. (2007), pp. 221-253.

<sup>819</sup> Fragmento del cardenal Pascual de Aragón, recogido en: ALONSO, María. (2007), p. 241.

<sup>820</sup> ALONSO, María. (2007), p. 245.

vicedeán el 9 de abril de dicho año<sup>821</sup>. Tras realizar los trámites oportunos, el 4 de agosto de 1674 se llevó a cabo la firma de la escritura ante el notario Miguel García Pastor por la que se confirmaba su autenticidad<sup>822</sup>. Igualmente, se concedió licencia para rendir culto a la reliquia y abordar la hechura de una pieza de plata y oro donde poder exponerla ante los fieles.

## 14.2. El encargo

Pese a la gravedad de su salud, el genovés fue nuevamente reclamado para la hechura del relicario donde habría de guardarse la canilla de San Ildefonso, alzándose como el último encargo solicitado por la fábrica catedralicia durante su etapa toledana. Según los registros, el 8 de junio de 1674 recibió un primer pago para «guarnecer la reliquia»<sup>823</sup>, de modo que su solicitud se había fijado con anterioridad a la firma de la citada escritura efectuada el 4 de agosto. Dos meses más tarde, concretamente el 11 de agosto, la pieza fue entregada con un peso de 19 marcos, 6 onzas y 2 ochavas de plata<sup>824</sup>. Excelente noticia fue comunicada al cabildo por Gaspar de Rivadeneira durante la sesión celebrada el 13 de agosto, quedando constancia de ello en las Actas Capitulares<sup>825</sup>. En cuanto a los honorarios, el 12 de octubre de ese mismo año Virgilio Fanelli recibió 6500 reales de acuerdo con el libramiento:

En 12 de ottobre de 1674 se libró a Birgilio fanelli plattero de esta santta Yglessia seis mil duçienttos y settenta y dos reales y diez y ocho maravedies de vellon que balen duçienttos y tres mill duçienttos y sesenta y seis mrs los seis mill y quinienttos reales que ha importtado la hechura y oro del relicario de la reliquia de san Ildefonso y lo demas restantte de aderezos que ha echo en la platta del sagrario como consta de su cuenta ajustada por el maestro mayor que ba con la libranza<sup>826</sup>.

## 14.3. Un nuevo relicario en el Ocho: análisis de la obra

Compuso el adorno con dos anjeles de primorosa hechura, de plata, que sustentan la reliquia en la (SIC) manos, y tienen las insignias arzobispales con un remate muy

---

<sup>821</sup> ALONSO, María. (2007), p. 245.

<sup>822</sup> ALONSO, María. (2007), p. 245.

<sup>823</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1673/Gastos 1674, fol. 98 v.

<sup>824</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1673/Gastos 1674, fol. 199 r.

<sup>825</sup> ACT. Actas Capitulares, Vol. 38, fol. 59 v.

<sup>826</sup> ACT. Obra y Fábrica, Frutos 1673/Gastos 1674, fol. 100 r.

curioso por la parte de arriba<sup>827</sup>.

Del mismo modo que hizo en piezas anteriores, Cristóbal Ruiz de Pedrosa dedicó unas breves líneas al relicario de San Ildefonso con el propósito de divulgar y perpetuar la promoción artística de Pascual de Aragón durante su mandato en la catedral de Toledo (fig. 46).



46. Relicario de San Ildefonso  
Virgilio Fanelli  
1674  
Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

Según su concepción original, este se compone por una peana de perfil mixtilíneo con doble altura cuyo contorno queda recubierto por elementos vegetales; en los flancos se dispone una pareja de cabezas de angelitos con las alas desplegadas hacia adelante, mientras, los frentes son ocupados por escudos de armas correspondientes al prelado y

---

<sup>827</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689), fol. 157 r.

al canónigo obrero, Gaspar de Rivadeira, ya descritos al abordar el estudio del trono catedralicio. No obstante, las seis secciones integrantes del primero han sido reducidas a dos en este caso, una ocupada por franjas horizontales y otra por una torre, en alusión a la Corona de Aragón y Castilla respectivamente. La superficie de la peana se recubre por un estampado a base de rombos que se hallan circundados en su parte exterior por la siguiente inscripción:

STILILDEFONSIARCH.TOLETA/HIP.PRIM.PARS.CERCIDIS.EX.                   ZA/  
MORENSI.CIVITATE. AD. ANC. / SVI. SEDM. AILATA. AN. DNI.

La estructura continúa con la presencia de una pareja de ángeles cuyo aspecto evoca, sin duda, al del grupo A, con esa reiteración de rostros juveniles ligeramente alargados y enmarcados por una densa cabellera rematada por el tupé, en este caso con un volumen menor. Ambos visten la misma indumentaria: túnica lisa ceñida a la cintura con mangas vueltas, cuello redondo a base de pliegues y rematada en la sección inferior por una franja de flecos; bajo ella se extiende un faldón de similares características que culmina a la altura de los tobillos, dejando al descubierto unas sencillas sandalias de corte clásico. Portan entre sus manos la cruz y el báculo, en referencia al cargo ostentado por San Ildefonso en la Primada; la primera pretende recordar al fiel-espectador su amor hacia Dios y la consiguiente penitencia hasta el final de los días<sup>828</sup>. Mientras, el báculo alude a su condición de pastor y referente espiritual en la diócesis<sup>829</sup>.

*Grosso modo*, su disposición recuerda a la propuesta por Joannes Jacobs para el relicario de la Venda, realizado en 1626 para la basílica boloñesa de Santo Stefano, al que con toda seguridad hubo de conocer Virgilio Fanelli durante su estancia en la *Città Rossa*<sup>830</sup>. En el caso que nos ocupa, la pareja angelical sostiene un marco moldurado de perfil mixtilíneo idéntico al de la peana del trono catedralicio; se recubre por decoración vegetal y cabezas de angelitos, destacando aquélla del brazo inferior, pues culmina en un racimo de uvas también utilizado por el genovés en otras de sus obras como la peana de

---

<sup>828</sup> FERNÁNDEZ, Ángel. (2002), p. 47.

<sup>829</sup> «A partir del siglo XI se establece en Occidente su forma general: el extremo superior es curvo, aludiendo a la solicitud pastoral que aparta del mal e inclina al bien; la parte media, que sirve de apoyo, indica que el obispo debe sostener y dirigir a sus fieles; y la parte inferior, terminada en punta, indica el celo pastoral, siempre dispuesta a estimular y corregir». Véase en FERNÁNDEZ, Ángel. (2002), p. 46.

<sup>830</sup> Estas analogías ya fueron puestas en valor por Ignacio José García Zapata en su tesis: GARCÍA, Ignacio José. (2019), p. 208.

la Virgen de la Esperanza. En su interior se asienta un nuevo angelito encargado de sostener la píxide de cristal de roca datada en el siglo XV (fig. 47); presenta forma de prisma octogonal y sus extremos son recubiertos de plata sobredorada con guarnición en esmalte verde; las caras del octógono quedan guarnecidas por elementos fitomorfos y las bases por figuras de medio cuerpo correspondientes al Salvador y a la Virgen, situados a la derecha e izquierda respectivamente. Mientras, en su interior, se custodia celosamente la canilla del santo.

Para completar el relicario, Virgilio Fanelli optó por incluir la escena de *La Imposición de la Casulla*. Su elección no fue baladí. Con ella se pretendía visualizar el auténtico motivo por el que la sede toledana ostentaba la Primacía, la bajada de María desde las esferas celestiales para compensar a su capellán, situándose en el plano

inmediatamente inferior la canilla, la prueba tangible de aquel suceso. En este caso, se integra por un cuarteto de esculturas cuya disposición dibuja una línea ascendente hacia la izquierda hasta culminar en la cabeza de la María; esta se posa sobre un trono de nubes, con las piernas flexionadas, el torso inclinado y los brazos extendidos, una dinámica posición en zig-zag que viene acentuada por el vuelo de los pliegues de su indumentaria, integrada por túnica, velo y ese tradicional manto cruzado sobre la cadera que remite a los ejemplos estudiados de su Génova natal. Por su parte, el aspecto de San Ildefonso copia aquel empleado en la peana catedralicia, pues se muestra ataviado con una sencilla cogulla, tonsurado, arrodillado y con las manos sobre el pecho en señal de sorpresa. La pareja protagonista es acompañada por dos ángeles dispuestos en un segundo plano; aquel de mayor tamaño, presenta unos rasgos similares al de los ángeles tenantes, aunque quizá más infantiles y carente del característico mechón rizado en la parte superior. Mientras, el segundo se halla sentado, con el torso ligeramente inclinado hacia atrás y el rostro vuelto, con su atención focalizada en el suceso milagroso.



Fig. 47. Detalle de la parte superior  
Fuente: Departamento de Patrimonio.  
© Catedral de Toledo

Concluimos el análisis aludiendo a la añadidura, una sencilla peana cuyo perfil imita al del relicario, aunque con dimensiones ligeramente mayores; se compone por un friso de superficie lisa y un cuerpo cóncavo recubierto por motivos decorativos alargados entre flores, recorridos en la sección superior por un pabellón de cortina a base de roleos fitomorfos rematados en borlas, en sintonía con la estética del Barroco avanzado.

Según el inventario de 1790, tal intervención se llevó a cabo en el año 1743<sup>831</sup>, si bien no existe ningún registro de pagos efectuados a Juan Antonio Domínguez y Manuel de Bargas, quienes en aquel momento ocupaban el cargo de platero oficial de la catedral toledana<sup>832</sup>. Con base a tales circunstancias, surge la posibilidad de que su hechura recayera en un platero ajeno a la fábrica catedralicia, pero, ¿quién? La respuesta a tal incógnita podría hallarse en la propia pieza. En efecto, en la moldura de la base, junto a la cabeza de angelito, aparece la siguiente marca «DIEGO», correspondiente a Diego Rodríguez de Lezana, activo en Toledo durante la primera mitad del siglo XVIII<sup>833</sup>. Se conocen tres variantes de su firma<sup>834</sup>, la que aquí nos ocupa; una segunda donde se incluye el nombre y el apellido abreviado con un punto intermedio, la N invertida y la fecha, todos los datos en tres líneas: DIEGO/LZ.NA/30; y una tercera y última con su apellido en mayúsculas, en un solo renglón y con N invertida «LZNA».

Todos los indicios le señalan como autor de la peana pues, no sólo la fecha de su factura coincide con el periodo de actividad de este maestro en la ciudad del Tajo, sino que su marca se halla presente en la propia pieza. No obstante, se dan dos circunstancias por las que la hipótesis aquí propuesta no parece adecuada, veamos porqué. Primeramente, Diego de Lizana ocupó el cargo de fiel contraste, es decir, la inclusión de su marca podría deberse a esta causa y no a una intervención propiamente dicha. Por otro lado, dicha marca se localiza en la base del relicario ejecutado por Virgilio Fanelli y no en peana, como correspondería de haber sido él verdaderamente su autor. Así pues, nos mantendremos a la espera de que nuevos hallazgos arrojen algo de luz sobre esta cuestión.

---

<sup>831</sup> ACT. *Inventario de las Reliquias*, fol. 43 r.

<sup>832</sup> ACT. *Obra y Fábrica, Frutos 1742/Gastos 1743*. Fol. 83.

<sup>833</sup> Se sabe que era natural de Bargas y que fue aprendiz en Toledo del platero Juan de Jarauta. Ingresó en junio de 1699 en la Cofradía de San Eloy en dicha ciudad, de la cual sería mayordomo ocho años después; además desempeñó otros cargos como el de aprobador del gremio en 1715 y 1718 y el de fiel contraste marcador durante más de dos décadas. Consultar: RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), pp. 286, 341 y 349; PÉREZ, María Pilar, (1982), pp. 41, 42 y 68.

<sup>834</sup> SÁNCHEZ, Jesús Ángel. (2008), p. 150.

Salvo esta leve alteración, el relicario de San Ildefonso ha logrado sortear los obstáculos durante el transcurso de los siglos y llegar hasta nuestros días gozando de un perfecto estado de conservación. Al igual que la escultura de San Fernando, fue trasladado a la capilla del Ocho tras la conclusión de los festejos celebrados en el verano de 1674; allí perduró hasta que la conclusión de los trabajos de restauración en la Sacristía permitió su traslado y exposición junto a otras obras maestras de la Primada como *El Expolio* de El Greco o las *Esféras de los cuatro continentes* de Lorenzo Vaccaro.

## BLOQUE II

### Otras obras



## 15. TALLER PARA JUAN GARCÍA DE GARCÍALONSO

La inauguración de este tercer bloque, dedicado al estudio de «obras menores», recae en un taller de plata encargado por Juan García de Garcíalonso, jurado de la ciudad de Toledo y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Pese no haber llegado hasta nuestros días, hoy sabemos de su existencia gracias a la documentación generada en torno a un tedioso pleito por desavenencias en el pago, hoy conservada en el Archivo Histórico Provincial de Toledo y en la Real Chancillería de Valladolid.

En torno a finales del año 1655, el citado jurado acudió al obrador con el fin de solicitar la hechura de unos platos, quedando admirado por un taller de plata destinado a un tal Juan Bautista Palavesín, vecino de Alicante. En aras de hacer negocio, Virgilio Fanelli le ofreció la hechura de otro nuevo reutilizando los moldes y, por ende, con un precio menor, a lo que el cliente aceptó. En caso de disconformidad, este recibiría la plata entregada durante el proceso ejecutivo al maestro, quién, por su parte, quedaría como dueño absoluto del taller:

al tiempo que mando se encargó de hacer el dho taller fue condición expresa que si despues de acavado no nos combeniamos en el precio de la hechura se avía de quedar con el dho taller dandome satisfaccion del dho que por quenta del ubiese reçevido<sup>835</sup>.

Tras ese acuerdo verbal, el jurado inició un meticuloso registro de las cantidades de plata entregadas al genovés, así como de los gastos efectuados por la compra de tejidos y adornos para dicho taller<sup>836</sup>. Lejos de hacer este tipo de ajustamientos ante un escribano público, como sucedía en el caso del trono, ambos se valieron de una libreta particular cuyo contenido hoy se conoce por haber sido transcrito por el escribano Martín de Villaseñor Montañés:

---

<sup>835</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, fols. 4 r./ 30 v.

<sup>836</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, fols. 4 r./ 30 v.

FECHA DE ENTREGA	CANTIDAD DE PLATA	
16/02/1656	100 reales de plata	
	349 reales de plata	
06/09/1656	113 reales de plata	
07/09/1656	200 reales de plata	
09/09/1656	66 reales de plata	
26/09/1656	250 reales de vellón	
02/10/1656	320 reales de plata	
28/02/1657	300 reales de plata	
	632 reales de vellón	
	300 reales de vellón	
	100 reales de vellón	
	4 reales de vellón	
26/06/1657	100 reales de vellón	
03/01/1658	200 reales de vellón	
OTROS MATERIALES		
Fecha	Material	Cantidad
06/07/1656	Manto de lustre	90 reales
07/09/1656	Tafetán de doble bayeta y puntas	295 reales
09/09/1656	Dos gruesas de botones y dos tercias de tafetán	25 <sup>1/2</sup> reales
21/11/1656	Fondo cortado de siete varas	336 reales
11/11/ 1656	15 pares de medias negras	555 reales
	Un par de medias de perla	36 reales
19/12/1656	Manto para Madrid	90 reales
	3 gruesas de botones	30 reales
11/02/1657	Medias de torcidillo	32 reales
27/03/1657	Fondo realzado de seis varas y media	312 reales
	Raso de filete, 2 varas y media	90 reales
	Tafetán para forro, cinco varas y media	8 reales
	Medias de «torçillo» y media vara de terciopelo carmesí	51 reales

Dos años más tarde, Fanelli cumplió su cometido e hizo entrega del taller, cuyo aspecto hoy podemos esbozar gracias a una minuciosa descripción:

taller de plata blanco que pessa quarenta marcos y tres onças que tiene una tabla salteada toda de follajes y brutescos y festones y en las esquinas por pies quatro galapagos y çinco piezas ençima que son salero pimentero açucarero y aceytera y vinagera todo quarneçido de vichas y ojas y cintas de plata y por remates çinco figuras de quatro diosas y en medio el dios de las aguas todo de platta calado y enrejado<sup>837</sup>.

Este se componía por una mesa o tabla recubierta a base de follajes, grutescos y festones, apoyada en patas con forma de galápagos. Sobre ella se disponían los cinco recipientes tradicionales, es decir, salero, azucarero, pimentero, aceitera y vinajera. Mientras, los ángulos quedaban ocupados por cuatro diosas o ninfas que conformaban una suerte de séquito destinado a rodear al dios del mar, Neptuno, ya en el centro.

La belleza y refinamiento que hubo de caracterizar al taller quedó empañada por el surgimiento de discrepancias. El peso, ajustado inicialmente en 20 o 22 marcos, se disparó hasta los 40 marcos, según el contraste Antonio de Velasco<sup>838</sup>. Por su parte, el genovés reclamó la entrega de 800 reales de a ocho, es decir, 64000 reales de vellón, cantidad desmesurada a criterio del jurado, quien se mostró dispuesto a pagar únicamente entre 1500 o 2000 reales de vellón, sin olvidar los 4222 reales de vellón y 1448 reales de plata ya recibidos durante el proceso ejecutivo. De ahí que:

aviendo llegado el caso de ajustar las hechuras por pedir cantidad exorbitante fue combeniencia entre los dos que se quedasse conn el dho taller y que me havia de devolver dhas cantidades de plata y vellón de que va echa mención y aunque diversas veces le he pedido me de satisfazion de ellas no lo hace<sup>839</sup>.

Ante la falta de un acuerdo se estipuló lo siguiente: Virgilio Fanelli quedaría dueño del taller, si bien, no podría venderlo, usarlo o empeñarlo hasta no devolver las cantidades de plata entregadas durante el proceso ejecutivo a Juan García de Garcialonso, impidiendo de este modo el perjuicio de alguna de las partes. No obstante, la falta de liquidez y la consiguiente demora en la subsanación de las deudas por parte del genovés colmó la paciencia del que fue su cliente, por lo que este reclamó la intervención de las justicias. Así pues, el 27 de febrero de 1658, Francisco Valero, consultor del Santo Oficio y alcalde mayor de Toledo, mandó a «qualquier alguacil de esta ciudad» poner preso a

---

<sup>837</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, 43 r./ 47 v.

<sup>838</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, fols. 43 r./ 47 v.

<sup>839</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, fols. 4 r./30 v.

Virgilio Fanelli hasta esclarecer los hechos acaecidos<sup>840</sup>. En la cárcel permaneció hasta el 23 de mayo, fecha en la que Gregorio Mesa, su abogado, consiguió su liberación, iniciándose un mes más tarde las declaraciones de los testigos.

Primeramente, fueron llamados aquéllos favorables a Juan García de Garcíalonso: Juan Fonseca y Úbeda, regidor de Toledo; Pedro de Villaverde Antunduaga, jurado de la ciudad; y los maestros del arte de la seda: Francisco Gómez, Domingo de Albarad, Pedro Jiménez, Lucas Fernández de Tapia, Antonio de Herrera, Francisco de Varreda y Lucas Matheo<sup>841</sup>. El interrogatorio se componía de nueve preguntas focalizadas principalmente en dos cuestiones: esclarecer las condiciones previas fijadas entre artista y cliente y la identificación o no del escudo de armas de este último en la pieza que nos ocupa.

*Grosso modo*, sus declaraciones coinciden con la secuencia de hechos hasta aquí narrada, si bien aportan nuevos comentarios y detalles de gran utilidad para completarla. Así pues, el jurado acudió al obrador y allí contempló el taller destinado a Juan Bautista Palavesín, que fue muy de su agrado, concertando posteriormente la hechura de otro para sí mismo con la expectativa de pagar una cifra inferior al reutilizarse los moldes<sup>842</sup>. La controversia surge con la presencia de un supuesto escudo de armas correspondiente a Juan García de Garcíalonso. De acuerdo con los testigos, este se componía por cinco castillos y una garza, mientras que en el taller tan sólo se apreciaban varios ejemplares de dicha ave con el único fin de mejorar su adorno. Con base a ello Pedro de Artunduaga respondió:

Que para deponer en este negocio a visto con todo cuydado el dho taller y que en el no estan puestas ni gravadas las armas del dho jurado que son cinco castillos y una garça como parece de un retrato del dho jurado donde las tiene puestas= Y en diho taller no ay sino unas pajaras que sirven de a dorno sin que aya escudos ni castillos ni cosa que parezca a armas todo lo qual save por las razones que lleva declaradas<sup>843</sup>.

Por último, en el interrogatorio se alude a una fuerte discusión entre ambas partes debido a desajustes económicos. Según se recoge en la documentación, los maestros de la seda acudieron a la casa del jurado la mañana de un sábado, no se especifica la fecha exacta, a fin de solicitar dinero y material para sus telares; antes de abordar tales gestiones,

---

<sup>840</sup> ARCHV. Pleitos Civiles, Caja nº 288, 3, fol. 6.

<sup>841</sup> AHPT. Protocolo nº 30088, fols. 535 r./ 550 v.

<sup>842</sup> AHPT. Protocolo nº 30088, fols. 535 r./550 v.

<sup>843</sup> AHPT. Protocolo nº 30088, fols. 535 r./550 v.

presenciaron una fuerte reacción del genovés al enterarse de que sus honorarios no ascenderían a más de 2000 reales frente a los 64000 reclamados<sup>844</sup>.

Concluida su declaración, llegó el turno de los testigos presentados por el genovés: Agustín Fernández, oficial de platería; Alonso Sánchez de Mora, escribano público; Francisco Gutiérrez, cirujano; Jeronimo Pío, natural de la ciudad de Bolonia y residente en Toledo<sup>845</sup>; Pedro de Vandevere, natural de la ciudad de Amberes; y por último, el platero Alonso Sánchez de Miranda. En este caso, las nueve preguntas se centraron tres puntos claves: averiguar si había existido o no una petición previa por parte del jurado respecto a la inclusión del escudo de armas; si este se había negado a efectuar una tasación para poder llegar a un consenso económico; y, por último, si había hecho uso del taller en beneficio propio.

Sus respuestas coinciden. Primeramente, el precio de 2000 reales por una «obra tan primorosa» resultaba irrisorio, por lo que defienden unánimemente la intervención de maestros peritos en el arte de la platería para llevar a cabo la consiguiente tasación. Asimismo, aluden a la expresa petición por parte del cliente de incluir su escudo de armas, cometido para el que Virgilio Fanelli hubo de realizar varios diseños, además de alterar piezas ya labradas, dejando testigo de ello Jerónimo Pío:

se hacia un taller de plata para Juan García de Garcíalonso y así se lo oyo decir a él y al dicho Virgilio Faneli y le fueron continuando y acabaron y tubo cinco piezas con sus fundas y fuente y este testigo vio que para esta obra se hicieron diferentes dibujos, patronos y moldes y se disponía lo que el diho Juan García de Garcíalonso disponía y mandava porque muchas piezas que estavan hechos por no ser del gusto del dho Juan García se volvían a hacer de nuevo y entre otras cosas mando que le esculpiese y pussiese sus armas que son quatro garças y en medio un escudo y por no hacer lavor el escudo dijo que no pussiese en mas de las quatro garças y se pusieron con efecto en el mexor lugar del taller y todo esto save por averse allado presente<sup>846</sup>.

¿Por qué se concede tanta importancia a dicho escudo? La respuesta se torna sencilla; su presencia en el dicho taller impedía, o al menos dificultaba, su posterior venta a otro cliente, y, en caso de darse la oportunidad, el precio a pagar sería notablemente

---

<sup>844</sup> AHPT. Protocolo n° 30088, fols. 535 r./550 v.

<sup>845</sup> Según especifica, este boloñés residía en la calle de Francisco Suárez de Sotomayor. Véase en AHPT. Protocolo n° 30088, fols. 567 r./576 v.

<sup>846</sup> AHPT. Protocolo n° 30088, fols. 535 r./550 v.

más bajo. Con base a ello, Juan García de Garcialonso propuso al genovés su eliminación o la transformación de la superficie, solución demasiado costosa, pues las garzas eran el adorno con mayor tamaño y se ubicaban en la parte más eminente, de acuerdo con su propia petición. La astucia del jurado fue más allá. Según las declaraciones, este solicitó prestado el taller antes de su conclusión y fue utilizado para los actos ceremoniales del Jueves Santo en las parroquias toledanas de Santa María Magdalena y de San Nicolás, incumpliendo así lo acordado. Tras su devolución y la falta de consenso entre ambas partes, Virgilio Fanelli no fue recompensado con ningún honorario por lo que se vio obligado a empeñar el dicho taller en la fábrica catedralicia por la cantidad de 7000 reales<sup>847</sup>.

Ante la ausencia de conclusiones tras el interrogatorio, Gregorio de Mesa reclamó con tenacidad la tasación del taller, recibiendo la negativa de Juan García de Garcialonso. Finalmente, la presión ejercida ante la justicia le hizo conseguir su objetivo y fueron nombrados Antonio Pérez de Montalto, por parte de Virgilio Fanelli, y Andrés Sevillano, por parte del jurado. Al parecer, este último, residente en Madrid, se hallaba indispuerto, por lo que hubo de tomar el testigo Alonso Sánchez de Miranda, quien, por su parte, tampoco pudo satisfacer la petición «por muchas ocupaciones y principalmente por sus muchos achaques que padece», eligiéndose finalmente a Matías Durana y Bálamo<sup>848</sup>. Así, el 15 de julio, ambos tasadores se reunieron y examinaron el taller, cuyo peso alcanzó finalmente los 43 marcos de plata. Con base a su tamaño y factura, se estipuló el pago de 12 de ducados de vellón por marco labrado por lo que los honorarios del genovés ascendieron hasta los 5676 reales<sup>849</sup>.

Ante la negativa de proseguir con el pleito, pues eran «largos, sus fines dudoso, los gastos y costas muchas», ambas partes llegaron a un acuerdo el 19 de octubre de ese año. Juan García de Garcialonso aceptó la entrega de la cantidad estipulada y Fanelli procedería a la devolución definitiva del taller, quedando el jurado como «dueño absoluto».

---

<sup>847</sup> AHPT. Protocolo nº 30088, fols. 535 r./550 v.

<sup>848</sup> ARCHV. PL. CIVILES, ALONSO RODRÍGUEZ (D), Caja 288, 3, Fols. 43 r./ 47 v.

<sup>849</sup> AHPT. Protocolo nº 30088, fols. 800 r./801 r.

## 16. ÁNGELES PARA EL TRONO DE LA VIRGEN DE LA PIEDAD

Otro de los encargos a los que hizo frente en los primeros años de su etapa toledana fue la hechura de un cuarteto de ángeles destinados al ornato del trono de la Virgen de la Piedad, venerada en la iglesia toledana de San Nicolás de Bari. Rafael Ramírez de Arellano supo de la existencia de tal encargo y le adjudicó la autoría completa de la pieza, es decir, del arco y la peana<sup>850</sup>. No obstante, gracias al hallazgo de una escritura inédita en el Archivo Histórico Provincial de Toledo hoy podemos conocer los entresijos del proceso ejecutivo y señalar con mayor precisión en qué consistió el verdadero cometido del genovés.

Según informa el *Catálogo*, en 1658 Virgilio Fanelli tenía iniciado «un trono con ángeles» a petición de la Cofradía de los Santos Ángeles, sita en citada iglesia de San Nicolás de Bari. Por ello cobró 18036 maravedíes, es decir en torno a 530 reales, cantidad a la que se habrían de sumar otros 530 el año siguiente para proseguir su hechura, cerrándose con esta última los datos publicados<sup>851</sup>. Si se tratase de la única fuente, no habría duda en adjudicarle la autoría de la pieza en su conjunto, arco y peana, si bien, la escritura de concierto revela un cometido de menor índole<sup>852</sup>.

En efecto, el 5 de abril de 1658, el genovés se obligó ante los cofrades Alonso Ordoñez, Pedro González y José Ramírez y Carrillo a dar acabados «cuatro ángeles de plata de ley» para el trono de la Virgen de la Piedad, habiendo de «ser de dos dedos más de largo cada uno» respecto a los que estaban ya puestos, si bien los nuevos no superarían los 6 marcos cada uno. Aquel día, el genovés confesó tener recibidos 8 marcos y 3 onzas de plata, así como 300 reales por la mano de obra, cantidad esta última a la que se sumarían 900 reales más cuando los diese «puestos en el dho trono, fijos y seguros». Por ello cobraría un total de 1200 reales de vellón. También se especificó que, una vez concluido, se le pagaría «toda la plata de ley que se le debe del peso», es decir, todo el material que requiriese, además de los 8 marcos y 3 onzas recibidos. Por tanto, la cofradía no le proporcionó el material, sino que fijó su pago una vez concluido y pesado el dicho cuarteto angelical. Su entrega se fijó para el día 15 de julio de ese año, es decir 4 meses

---

<sup>850</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1920), p.230.

<sup>851</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921), p. 230.

<sup>852</sup> AHPT. Protocolo nº 32166, fols. 322r./324 v.

más tarde, y, de no cumplirse el plazo o no contar con el agrado del jurado, se podría recurrir a otro platero de la ciudad sin que Fanelli pudiese efectuar reclamación alguna.

### **16.1. La llegada del siglo XVIII y las nuevas corrientes estéticas: el trono de Manuel García Reina**

¿Cómo era el trono en cuyo ornato se integraba el cuarteto angelical de Virgilio Fanelli? En aras de conocer su aspecto recurrimos al inventario titulado *Bienes de la Piedad*, fechado en 1668: «trono y la peana de plata con el Espíritu Santo y el Santo Padre y seis ángeles, que cada uno pesaba 59 onzas y a uno le faltaba un ala»<sup>853</sup>. Del mismo modo que los tronos de la Virgen del Sagrario y de la Virgen de la Esperanza, el que aquí nos ocupa emplea el tradicional esquema compositivo integrado por Dios Padre en la clave del arco, la paloma en un plano inmediatamente inferior y la talla mariana en el centro, flanqueada a su vez por el séquito angelical desplegado en el intradós. Es posible que la peana quizá fuese enriquecida mediante un programa iconográfico destinado a exaltar el culto a la advocación de la Piedad, concretamente con la recreación del emblemático pasaje protagonizado por Cristo yacente sobre el regazo de su madre, si bien, son meras conjeturas extraídas a partir del estudio de otras piezas de similar naturaleza, habiendo de esperar al hallazgo de nuevos testimonios, como grabados o lienzos, para saber si estamos o no en lo cierto.

En el siglo XVIII, el trono sufría un estado tan deplorable que obligó a Juan Silvestre García Aparicio, mayordomo de la hermandad, a encargar la hechura de uno nuevo al platero Manuel García Reina<sup>854</sup>:

---

<sup>853</sup> ADT. Libros, Núm. 867, Inventario de bienes de Nuestra Señora de la Piedad en 1686, fol. 1 r.

<sup>854</sup> Manuel García Reina (1706- c. 1772) quien en los documentos del XVIII suele aparecer nombrado como Manuel Reina, fue hijo del matrimonio entre Manuel García Reina y María Alheoy. Nació en Colmenar instalándose en Toledo en torno a 1730. Allí tomó contrajo matrimonio con Francisca Noyoa y tuvo dos hijas, María e Isabel. El 19 de agosto de 1770 redactó sus últimas voluntades, si bien aún el 27 de septiembre de 1772, acaeciéndose su fallecimiento poco después. En cuanto a su trayectoria profesional, sabemos y aprendió el oficio de platero en la capital junto a Juan López Sopena; el 11 de enero de 1733 se examinó ante Juan Antonio Domínguez y Tomás Reino siendo aceptado en la Cofradía de San Eloy siete días más tarde, iniciando una intensa trayectoria caracterizada por una actividad constante e intensa aunque sin alcanzar la fama de otros compañeros; trabajó al servicio del cabildo primado en múltiples ocasiones así como en la hechura de aderezos y limpiezas a los conventos de Toledo. Entre las piezas que a día se conservan un viril de la parroquia de Santa María la Real de los Yébenes (Toledo) fechado en

Se izo en mi tiempo y mayordomía que ha sido de 42 años el trono y peana de plata de Nuestra Señora de la Piedad y los quatro ángeles todas son piezas que han costado más de 4000 ducados<sup>855</sup>.

Varias escrituras conservadas en el Archivo Diocesano de Toledo aluden a dicha noticia, informando del autor, los motivos de su sustitución, incluso del coste, aunque no de la fecha cuando se efectuó el concierto con el maestro platero. Posiblemente, este hubo de ser anterior a 1767, pues para entonces el nuevo trono figura en el inventario de bienes correspondientes a la Virgen de la Piedad<sup>856</sup>. Este aparece nuevamente citado en el de 1780<sup>857</sup>, aunque no en el fechado en 1862<sup>858</sup>, lo que conduce a pensar que se incluyó en la lista de pérdidas de la que fue víctima el patrimonio toledano durante el siglo XIX con motivo de las contiendas militares, especialmente la protagonizada por los franceses.

---

1751, el trono de la Virgen del Rosario encargado por Jerónimo Antonio Zoguero, cura del templo, en 1753 para Mascaraque (Toledo), entre otras. Véase en SERRANO, Pablo. (2001), pp. 145-174.

<sup>855</sup> ADT. Parroquias. Reparaciones de templo. TO 12, Exp. 2-10, s/f. De ello también se deja constancia en ADT. Libros, Núm. 867, «Inventario de bienes de Nuestra Señora de la Piedad en 1686», fols. 14 v y 30 v.

<sup>856</sup> Es en este inventario donde se recoge que estaba Manuel García Reina maestro platero. (hizo un nuevo trono) «por estar muy viejo y maltratado». por orden de Juan Silvestre García Aparicio. Año 1767.

<sup>857</sup> En el inventario de 1780 se recoge: «un trono y peana de plata que [...] se hizo nuevo por Manuel Reyna, difunto, artífice y platero, y pesar trescientos y tres onzas y tres ochavas de plata». Véase en ADT. Libros, Núm. 867, «Nuevo inventario de los bienes de Nuestra Señora de la Piedad, año 1780», fol. 30 v.

<sup>858</sup> ADT. ¿Libros? «Inventario de los bienes de Nuestra Señora de la Piedad, año 1862»; este legajo forma parte de un fondo que está siendo catalogado en la actualidad, por lo que la asignatura deberá ser corregida o al menos completada una vez que finalice.

## 17. ESCULTURA DEL NIÑO JESÚS PARA LA IGLESIA DE BERGONZA

Poco después de haber firmado la escritura de concierto para el trono de la Virgen del Sagrario, la fábrica catedralicia le confió a Virgilio Fanelli la hechura de una escultura de mármol, siendo esta la primera y única noticia concerniente al manejo de este material por parte del genovés. Según el registro:

En 5 de julio de 1658 se libro a Birgilio Faneli ciento y diez reales que balen tres mill setecientos y cinquenta maravedies por la echura de un Niño Jesús de piedra marmol que acomodó a una ymaxen para la iglessia de Bergonza conforme la zertificazion del maestro maior<sup>859</sup>.

El hecho de fijarse el pago el 5 de julio de 1658 informa que el encargo debió producirse a finales, al menos, de 1657. Según se especifica, una vez concluida, la pieza se trasladó a la iglesia ubicada en la dehesa toledana de Bergonza, hoy desaparecida<sup>860</sup>. En aras de profundizar en su estudio resulta interesante rescatar un pago de 222 reales efectuado a Nicolás de Vergara el Mozo por una escultura en mármol de Nuestra Señora en 1575, también destinada a dicha iglesia<sup>861</sup>; tal hallazgo abre la posibilidad de la existencia de un vínculo entre ambas, es decir, que el Niño Jesús de Virgilio Fanelli estuviese destinado a posarse sobre los brazos de su madre, ejecutada por el citado maestro de obras de la catedral toledana, de ahí que en el libramiento de 1658 se concrete «que acomó a una imaxen [...]».

---

<sup>859</sup> ACT. Obra y Fábrica, Gastos 1657/Frutos 1658, fol. 168 v.

<sup>860</sup> Bergonza era una dehesa situada a medio camino entre Toledo y la vecina localidad de Albarreal del Tajo, propiedad de la Catedral. Al parecer, en el siglo XIX se efectuó su venta y ahora está dedicada a la explotación vitícola.

<sup>861</sup> PÉREZ, Francisco. (1914), p. 56.

## 18. PEANA Y ESCULTURA DE SAN JUAN BAUTISTA

Durante su estancia en Toledo, Virgilio Fanelli libró en más de una ocasión a su hijo Domingo de aprietos con la justicia motivados por la demora en la entrega de encargos o desajustes económicos con los clientes. El primero del que se tiene constancia tuvo lugar al inicio de la década de 1660, cuando el convento toledano de Santa Úrsula le confió la hechura de una peana de plata para el culto San Juan Bautista, protagonista, junto con una talla escultórica, del presente capítulo. Por causas que conoceremos más adelante, finalmente recayó en Fanelli la responsabilidad de finalizar ambas piezas, motivo por el cual hoy las incluimos en su producción artística. Su posterior desaparición unida a los escasos estudios sobre el patrimonio conventual toledano ha provocado que apenas se conozcan; tan sólo José María Rodríguez recogió en su trabajo<sup>862</sup> ciertos datos concernientes a la talla escultórica, aunque sin detallar el contenido del contrato. Por nuestra parte, revisaremos nuevamente la escritura publicada por dicho investigador que, junto a otras tres inéditas conservadas en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, nos ofrecerán la oportunidad de dar respuesta a los interrogantes que plantea este encargo.

### 18.1. El convento de Santa Úrsula: orígenes y construcción

En el siglo XII fue descubierta una necrópolis romana en el norte de la ciudad de Colonia (Alemania). Su basto número de esqueletos fue identificado con el de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, quienes tras haber realizado una peregrinación a Roma se cruzaron a su regreso con las tropas de Atila, rey de Hunos, y fueron torturadas y decapitadas<sup>863</sup>. La noticia de tal hallazgo se expandió rápidamente y causó una gran conmoción en el orbe cristiano, disparándose el afán por adquirir alguno de tales vestigios con el propósito de venerarlos y participar así «de la virtud y gracia que reside en ellos»<sup>864</sup>.

---

<sup>862</sup>RODRÍGUEZ, José María. (1987), p. 169.

<sup>863</sup> Se tiene conocimiento de varias versiones de la historia de Santa Úrsula, si bien la más difundida es la que recoge Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*. Según relata, ésta era hija de un rey britano, cuya devoción por Cristo la hizo peregrinar a la ciudad de Roma acompañada de un séquito de doncellas vírgenes. A su regreso, fueron apresadas y decapitadas por los hunos en Colonia, razón por la cual allí siglos más tarde se localizaron sus sagrados vestigios. La desmesurada cifra de once mil vírgenes se debe posiblemente a un error de interpretación, ya que la inscripción X.L.M.V deba leerse «once mártires vírgenes» y no «once mil vírgenes». RÉAU, Louis. (2002), Vol. 2, Tomo V, p. 300.

<sup>864</sup> MARTÍN, María Luisa. (1993-1994), p. 795.

Esta popularidad no sólo se dejó sentir en el plano religioso, sino también en el artístico, con un repentino incremento de obras destinadas al culto de la santa en diferentes puntos de la geografía europea, además de una constante fundación de cenobios bajo su advocación, englobándose entre estos últimos el ubicado en Toledo, es decir, aquél que siglos más tarde guardaría entre sus muros las piezas aquí protagonistas<sup>865</sup>.

En su *Alphabetum Augustinianum*, el padre Román de la Higuera fijó sus orígenes en 1259<sup>866</sup>, fecha que se repite en una inscripción de un frontal de altar, si bien, a día de hoy no se dispone de ningún testimonio documental donde se confirme de manera categórica<sup>867</sup>. Si tomamos por cierta dicha fecha, el de Santa Úrsula se englobaría entre los conventos toledanos de mayor antigüedad hoy en pie, junto con el de Santo Domingo, fundado por Alfonso VI en 1086, y el de San Esteban, fundado en 1260<sup>868</sup>.

Sus inicios quedaron marcados por las habituales dificultades económicas y consiguiente imposibilidad de edificar un espacio adecuado para el desarrollo del culto y las respectivas tareas cotidianas. No obstante, la comunidad logró sortear tales obstáculos gracias a la llegada de vías de financiación, principalmente donaciones de la alta nobleza y del clero, siendo ejemplo de ello las procedentes de Ioán Díaz y su mujer Mencía López, y de Diego González<sup>869</sup>:

[...] fue primero de beatas y después fue ennoblecido con el velo sagrado con ayuda y fauor de un principal cauallero llamado Ioán Díaz, hijo de Gregorio Gonçález y de Dña María Meléndez; y después don Diego Gonçález, arcediano de Calatrava<sup>870</sup>, lo aumentó con riquezas; de lo qual haze mención una piedra que está enfrente de la puerta del dicho conuento<sup>871</sup>.

---

<sup>865</sup> Martínez Caviro señala en su trabajo la ausencia de relación a priori entre la advocación de Santa Úrsula y la comunidad agustina argumentando que la elección de dicha advocación sólo se debería al auge de la popularidad de esta santa. Véase en MARTÍNEZ, Balbina. (1990), p. 360.

<sup>866</sup> El padre Román de la Higuera no presenta ninguna evidencia documental para demostrar que en dicha fecha se fundó el convento de Santa Úrsula. Véase *Alphabetum Augustinianum*, t. II, Madrid, 1644, p. 488

<sup>867</sup> Según el testimonio de algunas monjas, en el convento existía un frontal de altar con la inscripción 1259. Véase en MARTÍNEZ, Balbina. (1990), p. 361.

<sup>868</sup> MARTÍNEZ, Balbina. (1990), p. 361.

<sup>869</sup> Las donaciones de los ya mencionados devotos supusieron un gran impulso económico para el convento de Santa Úrsula, motivo por el cual los escritos que abordan la historia de su fundación siempre dejan constancia de ello; así el padre Alcocer reitera nuevamente la aportación del arcediano de Calatrava, Diego González, quien «dexó la mayor parte de su hacienda, que es mucha; y porque entonces aún no tenían yglesia, mandó por su testamento que se labrase a su costa la que oy tienen». Cfr. Sec. *Clero*, pergaminos, carpetas, 2982/14 y 2483/17. Véase en VIÑAS, Teófilo. (2004), p. 431.

<sup>870</sup> CANABAL, Laura. (2005), pp. 413-430.

<sup>871</sup> *Chronica*, Salamanca, 1569, f. 51 r. Fragmento tomado de VIÑAS, Teófilo. (2004), p. 433.

Una vez concluido, debió alzarse como uno de los complejos arquitectónicos de estilo mudéjar más imponentes de la ciudad, perdurando a modo de testigo el ábside exterior del templo y las armaduras de madera, entre otros ejemplos<sup>872</sup>. Esta concepción original fue degradándose a partir del siglo XVI, cuando se sucedieron un conjunto de empresas artísticas que afectaron especialmente al coro, al claustro y a la cabecera; a su vez, éstas se alternaron con el encargo o la recepción de piezas destinadas al ornato interior, configurándose así el aspecto que hoy conocemos. Entre las últimas destaca el retablo de la Visitación, realizado por Alonso de Berruguete en 1565, o los retablos de la capilla mayor y capillas colaterales, encargados por doña Inés de Bazán a Juan Gómez Cotán en 1623 y 1625, respectivamente<sup>873</sup>. Del mismo siglo, aunque de años posteriores, son la escultura y peana realizadas por el genovés.

## **18.2. Domingo Fanelli: un incumplimiento de contrato y la intervención de Virgilio Fanelli**

Al abordar el estudio de Toledo durante el Seiscientos ya aludimos a la crítica situación de los conventos, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo. Recordemos cómo el número de residentes había descendido drásticamente tras el asentamiento de la Corte en Madrid y la economía sufría una caída sin precedentes, circunstancias que repercutieron negativamente en el bienestar de las comunidades religiosas y, por ende, en la actividad artística respecto a épocas anteriores. No obstante, esto no supuso su cese absoluto, pues continuó la demanda de piezas, así como la renovación y aderezo de otras ya existentes, como prueban las que aquí nos ocupan.

Al parecer, el convento de Santa Úrsula no disponía de una talla específica de San Juan Bautista, carencia que fue solventada con el encargo de una escultura y peana en plata para su culto<sup>874</sup>. La hechura de esta última recayó en Domingo Fanelli, firmándose

---

<sup>872</sup> La ausencia de trabajos de aborden de un modo exhaustivo el estudio del patrimonio artístico de Santa Úrsula hace que sean escasas las noticias sobre la arquitectura original, las donaciones de piezas o las pérdidas ocasionadas por ventas o expolios, entre otras cuestiones de interés. Pese a no ser monográficos sobre dicho convento, las obras de Balbina Martínez son hasta el momento las más completas para poder conocer más en profundidad su arte e historia: MARTÍNEZ, Balbina. (1980); MARTÍNEZ, Balbina. (1990), p. 567.

<sup>873</sup> MARTÍNEZ, Balbina. (1990), p. 568; VIÑAS, Teófilo. (2004), p. 437.

<sup>874</sup> El convento contaba entre sus bienes con obras cuyos programas incluían la figura del Bautista, principalmente retablos y lienzos. Así, señalaremos el lienzo dedicado a San Nicolás de Tolentino, fechado en 1584; el retablo de la Visitación, situado en la nave lateral derecha y ejecutado por Alonso Berruguete en 1587<sup>874</sup> o el que preside la capilla mayor, contratado en 1623 a Gómez Cotán y costado por Doña Inés de Bazán. En

el 3 de mayo de 1661 la escritura de concierto ante el escribano Francisco Eugenio de Valladolid<sup>875</sup>. Siguiendo la práctica habitual, esta se integraría por un alma de madera de «bastante grueso y perfection» a fin de ganar solidez y evitar un posible resquebrajamiento. No se especifican sus medidas, aunque se advierte que habría de ser proporcionada con la talla del santo, «que a de tener de altura bara y quarta», es decir, alcanzaría en torno al metro. Posteriormente, la estructura quedaría forrada por planchas de plata en su color destinadas a albergar, en dorado, «todo el horden de cartelas y sobrepuestos y demas adornos que pide la hermosura». Asimismo, los frentes se ocuparían por un programa iconográfico protagonizado por Juan Bautista, compuesto a base de figuras de medio relieve, dos del santo durante su infancia y otras dos de su martirio. En el primer caso, este habría de ir acompañado del cordero y la bandera con su respectivo rótulo, una tierna escena a la que se añadiría la «demostracion de la degollacion» con la cabeza del santo sobre un plato, este último en dorado, tonalidad también elegida para las cartelas que habrían de cercar las figuras. La minuciosa descripción del programa continúa con la inclusión dos corazones esmaltados de nácar con sus coronas, dos palmas en alusión al martirio y flechas doradas, además de «acomodar todas las demás encomiendas de San Juan que diere lugar la obra». Del mismo modo que en las peanas de la Virgen del Sagrario o de la Esperanza, este corpus escultórico habría de ir atornillado a las planchas a fin de permitir su desmontaje y limpieza.

Por ello, Domingo Fanelli cobraría 1100 reales de vellón, recibiendo en la firma del contrato un primer pago de 550 reales de vellón; dicho día también se le haría entrega cantidad de 25 marcos de plata y otros 550 reales de vellón, estos últimos para sufragar los gastos del oro con el que habría de bañar ciertas partes. En cuanto a su entrega se estipuló para el 20 de junio de ese mismo año, es decir, dispondría de poco más de un mes para su ejecución, tiempo más que suficiente según el juicio de «maestros que de ello entienden». Dada la inviabilidad de concluir la escultura del santo para tal fecha, la

---

él donde es posible contemplarlo tanto en el lienzo de la calle izquierda como en la hornacina superior de dicha calle, si bien su visibilidad queda obstaculizada por la imagen añadida en el siglo XVIII de Santa Rita, circunstancia que se repite en el retablo lateral derecho que flanquea la entrada a la capilla mayor, ejecutado por el mismo artista y financiado por la propia doña Inés de Bazán, donde la hornacina con el lienzo del Bautista fue ornamentada con la escultura dieciochesca de San José con el Niño.

<sup>875</sup> A día de hoy se desconoce el artista elegido para hacer frente a la escultura del santo. En cuanto al contrato de Domingo Fanelli y la comunidad de religiosas, véase en AHPT. Protocolo nº 15889, fols. 795 r./796 v.

comunidad de religiosas pretendía asentar en la peana otra ya existente en el convento de San Juan Niño, obligando al maestro platero la disposición «una planta» donde acomodarla el día de su festividad, 24 de junio. Una vez entregada, su peso no sería mayor de los citados 25 marcos o de lo contrario, Domingo perdería la cantidad excedente. Además, se le pagarían los 550 reales restantes de los 1100 acordados inicialmente, pudiéndosele restar a cantidad de 200 reales por incumplimiento de las cláusulas. En caso de demora, se abrirían diligencias contra su persona y las religiosas tendrían libertad para buscar a otros maestros plateros con los que concretar nuevamente la hechura de la peana.

Imitando el *modus operandi* de su padre, este no cumplió con lo acordado. El 8 de agosto de 1663 Francisco Sotelo de Rivera, compadeció ante el alcalde mayor de Toledo para continuar con el «pleito ejecutivo» entre Catalina Sotelo y demás religiosas de la devoción del Bautista contra Domingo Fanelli a causa de 1620 reales de plata y 1000 reales de vellón<sup>876</sup>. Con base a su contenido, entendemos que este habría de devolver las cantidades recibidas o entregar definitivamente la peana, pues en caso contrario se aplicarían las penas oportunas sobre su persona y bienes. No obstante, no se alude de manera específica al estado de la pieza y su proceso ejecutivo, desconociéndose si para esas fechas estaba o no concluida.

La incógnita queda resuelta cuando el 13 de agosto de este mismo año se firmó una tercera escritura en la que ya sí intervino Virgilio Fanelli<sup>877</sup>; en ella solicitó frenar las diligencias presentadas contra su hijo y se obligó a «dar acabada la dha obra en ttoda perfección» para finales de septiembre, testimonio con el que se confirma la inconclusión de la peana dos años más tarde del encargo. De hecho, en otras de las cláusulas reiteró su propósito de darla entregada «con ttodas las demas condiciones obligaciones penas fuerças y firmezas declaradas en la dicha escritura», haciendo referencia, suponemos, a la firmada en 1661 por su hijo. Pese a desconocer si las tareas fueron o no de mucha enjundia, sabemos que el genovés cumplió con el plazo estipulado y prueba de ello es la carta de pago firmada el 27 de septiembre de 1663<sup>878</sup>; en dicho día Catalina Sotelo, junto con el resto de religiosas, abonó 300 reales a cuenta de la peana en plata, cantidad a la que se había restado los 200 reales a causa al retraso.

---

<sup>876</sup> AHPT. Protocolo n° 15893, fol. 638 r.

<sup>877</sup> AHPT. Protocolo n° 15893, fol. 643 r.

<sup>878</sup> AHPT. Protocolo n° 15893, fol. 838 r.

Suponemos que el resultado final fue muy del gusto de la comunidad, pues un año más tarde recurrieron nuevamente a Virgilio Fanelli para convenir otro encargo destinado también a la devoción del Bautista<sup>879</sup>. Al parecer, en 1667 se conservaba en el convento «echa y labrada en toda perfección la cabeza» en madera del santo, además del cordero, el libro y la diadema, tratándose probablemente de la escultura citada en el contrato de 1661. Estemos o no en lo cierto, urgía su conclusión, por lo que el 17 de mayo de dicho año comparecieron ante el escribano, Antonio López, procurador mayor del dicho convento de una parte, y Virgilio Fanelli de la otra; a este último se le confió «el hacer todo lo demás [...] hasta dejarle en plena perfección», concretamente a «acabar la dicha efigie de plata de todo cuerpo entero en blanco bruñido a la proporción de la cabeza»<sup>880</sup>. Para ello, recibió 9 marcos, cantidad a la que se habrían de sumar otras en función de los avances, medida similar a la tomada en el caso del trono de la Virgen del Sagrario. Asimismo, se especifica que siempre habría de tener labrados 8 marcos más de los recibidos.

La pieza pesaría 50 marcos «y no más», cobrando por su hechura 4000 reales de los cuales recibiría en ese momento 1150, dejando el resto de los pagos según «fuere trabajando». En cuanto a la fecha de entrega se estipuló el 24 de junio de 1668, si bien para el 29 de agosto de 1667, es decir tres meses más tarde del concierto, el genovés había de entregar la «parte que estubiere echa para que se ponga en el altar» y poder conmemorar así el martirio del Bautista<sup>881</sup>. En caso de incumplimiento, fray Antonio López se cobraría de sus bienes la plata y vellón recibidos y tendría potestad para buscar a otro platero que concluyese las tareas restantes.

La ausencia de pleitos posteriores revela la satisfacción del encargo y la entrega de la obra «en plena perfección» en el día de la festividad de San Juan Bautista, cerrándose de este modo la intervención de Virgilio Fanelli en este convento toledano.

### **18.3. Reconstruyendo la pieza y su programa iconográfico**

Con la firma de esta última escritura de 1667 se pierde el rastro de la talla y la peana, desconociéndose cuándo dejaron de formar parte de la riqueza artística de Santa Úrsula. Es probable que tal infortunio se produjera en la Guerra de la Independencia,

---

<sup>879</sup> AHPT. Protocolo n° 32079, fols. 795 r./796 v.

<sup>880</sup> AHPT. Protocolo n° 32079, fols. 795 r./796 v.

<sup>881</sup> AHPT. Protocolo n° 32079, fols. 795 r./796 v.

momento en que la violencia obligó a la comunidad de religiosas a abandonar el convento y trasladarse a la cercana localidad de San Pablo de los Montes. Sin duda, fue un periodo donde el patrimonio sacro sufrió una pérdida desmesurada debido al expolio de las tropas francesas, por consiguiente, no resultaría disparatado pensar que, las aquí protagonistas, fueran víctimas de la barbarie, especialmente si consideramos el material del que se hicieron, la plata<sup>882</sup>.

Ante tales circunstancias, retomamos el contenido de testimonios documentales con el propósito de reconstruir, en la medida de lo posible, su aspecto primigenio y programa iconográfico. Recordemos cómo la peana se integraba por un alma de madera forrado por planchas de plata en su color. El hecho de exigir parejas de escenas dobles, «dos figuras de San Juan niño en el desierto» y «dos cabezas en dos platos», conduce a pensar en una estructura con al menos cuatro frentes. Dichas escenas irían cercadas por el «escudo», entendido dicho término como cartela, similar por tanto a las presentes en las peanas del trono de la Virgen del Sagrario y de la Esperanza. La superficie vacía quedaría cubierta con «sobrepuestos y demas adornos que pide la hermosura», es decir, con la tradicional decoración barroca a base de tornapuntas, roleos y motivos fitomorfos; estos habrían de ir en dorado, como las cartelas, produciéndose una combinación de tonalidades remitente de nuevo a la del trono catedralicio y, por tanto, en sintonía con esa apuesta por el contraste tan propio del gusto imperante.

Pese a la imposibilidad de contemplar la pieza, su aspecto definitivo probablemente guardaba múltiples analogías con las peanas citadas y, muy especialmente con aquélla de la patrona toledana. Se torna lógico. Desde 1655 hasta bien entrada la década de 1660, Domingo Fanelli colaboró junto a su padre en su hechura por lo que durante su concepción pudo haberle servido de referencia, aunque nunca alcanzado tan elevado nivel de complejidad. A esta circunstancia se suma la propia intervención del genovés, cuya huella se apreciaría en el perfecto acabado de las superficies, en los rasgos fisionómicos de los personajes o en la disposición de los pliegues.

Sobre ella descansaría la escultura en bulto redondo de San Juan acompañada del cordero, es decir, en la que Virgilio Fanelli intervino tras la firma en 1667. Para esa fecha,

---

<sup>882</sup> Teófilo Viñas informa cómo, tras su regreso al convento de Santa Úrsula, las religiosas «pudieron constatar, con profundo dolor, la desaparición de varias piezas artísticas de gran valor, tanto de la iglesia como del monasterio» por lo que la posibilidad de que entre ellas se encontrara, como hemos señalado, las ejecutadas por Fanelli y su hijo es bastante alta. Véase en VIÑAS, Teófilo. (2004), pp. 427-454.

la comunidad de religiosas guardaba, ya «labrada en toda perfeccion», la cabeza del santo, la diadema, el libro y el dicho cordero, por tanto, su cometido quedaba ceñido a su anatomía. No obstante, en una de las cláusulas se dice que este habría de ser proporcionado a «la cabeza de madera» lo que abre varios interrogantes. ¿Las piezas ya concluidas eran de dicho material? Y de ser así, ¿por qué se optó por continuar con plata? Sin más testimonios con los que solventar esta laguna, entendemos que el resultado final se integraría por la cabeza y atributos en madera dejando el torso y las extremidades en dicho metal. Así pues, guardaría cierta similitud con la escultura de San Fernando, una estructura hueca y fácilmente transportable conformada a base planchas cinceladas.

Concluiremos el capítulo con el estudio de su programa iconográfico, recogiendo para ello unas breves pinceladas sobre el Bautista, considerado el último de los profetas, la «fibula viva que une el Antiguo con el Nuevo Testamento»<sup>883</sup>. Hijo de Isabel y Zacarías, nació por intervención divina y dedicó su vida a predicar la penitencia, siendo uno de los primeros en reconocer públicamente a Cristo como el verdadero hijo de Dios. Las duras críticas al despilfarro y libertinaje de Herodes provocaron su arresto y su posterior decapitación en el año 29 de nuestra era, fecha tras la cual se convirtió en uno de los personajes bíblicos con mayor peso en la religión cristiana y musulmana. Al contrario que Jesús o la Virgen, no ascendió a los cielos, por lo que sus vestigios circularon por puntos dispares de Europa y del Próximo Oriente, destacando la Mezquita de los Omeyyas de Damasco o la Catedral de Aquisgrán, donde se custodian su cabeza y el manto respectivamente<sup>884</sup>. Esta popularidad repercutió en las artes plásticas, contándose por miles las obras destinadas a su culto desde época paleocristiana; en ellas se le representa con base a dos modelos iconográficos correspondientes a su infancia y madurez<sup>885</sup>, incluyéndose ambos en las piezas que nos ocupan.

En el caso de la peana, se eligió un programa compuesto por cuatro escenas con «dos figuras de San Juan niño en el desierto» y «dos cabezas en dos platos», produciéndose por tanto su repetición. En la primera descrita, el santo se mostraría acompañado de sus habituales atributos, es decir, el cordero, en alusión a Cristo, y la bandera con su

---

<sup>883</sup> RÉAU, Louis. (2000), Tomo I, Vol. 1, p. 488.

<sup>884</sup> Su decapitación datada años antes de la crucifixión le convierte en el primer mártir de la fe cristiana, por lo que, como apunta Réau en su estudio, debería tener la condición de protomártir, y no el diácono Esteban. Véase en RÉAU, Louis. (2002), Tomo I, Vol. 1, p. 488.

<sup>885</sup> Tal y como apunta Réau, la gran mayoría de los santos son mostrados en su etapa madura siendo bastante disparatado el hallazgo de representaciones de San Pedro o San Jerónimo durante su infancia. Véase en RÉAU, Louis. (2000), Tomo I, Vol. 1, p. 488.

inscripción que, si bien no se especificó, probablemente recogería las palabras pronunciadas al bautizar a Jesús en el río Jordán: «Ecce Agnus Dei»<sup>886</sup>. Se trata de un modelo bañado de ternura y delicadeza que gozó de gran popularidad a partir del XVI, incrementándose notablemente durante el siglo posterior como prueban el lienzo de *San Juan Bautista Niño* (1660) de Bartolomé Esteban Murillo o la talla de *San Juan Niño* (h. 1650), pertenecientes al Museo del Prado y a la Fundación Arocena respectivamente. Al margen de los aspectos concernientes a la técnica y el estilo, su visión logra aproximarnos al modelo iconográfico elegido para la peana.

Frente a esta representación centrada en la etapa infantil, se contraponía la de su martirio, obligatoria en cualquier pieza dedicada al culto del Bautista, y más en el periodo contrarreformista, donde se buscaba conmocionar al fiel y despertar en él la devoción cristiana.

La representación de su trágico desenlace gozó de una gran popularidad en las artes plásticas, especialmente a partir de finales del XVI, cuando se impuso la demanda de las escenas de martirio; en Toledo destaca una pareja de esculturas de la cabeza de Juan Bautista sobre un plato o bandeja, conservadas en los conventos de la Purísima Concepción y de las Madres Jerónimas de San Pablo, ambas estudiadas por Juan Nicolau<sup>887</sup>. En el caso que nos ocupa, las «dos cabeças con sus platos» se acompañaban de dos atributos destinados a incidir visualmente en su condición de mártir, un corazón junto a una corona y la palma, propia de aquellos que padecieron tortura por seguir la fe de Cristo.

Sobre la peana descansaría la talla del santo propiamente dicha. Si bien en ninguna de las cláusulas se alude a su iconografía, parece poco probable una reiteración de su etapa infantil, ya abordada en la peana, por lo que San Juan Bautista sería representado en plena madurez. Ciñéndose a lo acostumbrado, mostraría los rasgos propios de un asceta, facciones marcadas, cabellera poblada y revuelta, barba densa y complexión delgada, pues «su comida era langosta y miel silvestre»<sup>888</sup>. Se vestiría con su tradicional sayo de piel de camello, en referencia a su predicación en el desierto de Judea, y un libro, atributo inusual también presente en el *San Juan* (1623) de Juan de Mesa, hoy en el Museo

---

<sup>886</sup> Juan 1: 29-51.

<sup>887</sup> NICOLAU, Juan. (2005), pp. 367 y 410.

<sup>888</sup> Mateo 3: 4.

de Bellas Artes de Sevilla<sup>889</sup>. Una de las cláusulas imponía la inclusión de una diadema, es decir, un nimbo, encargado de incidir en su condición santa. Así, la unión de ambas, peana y escultura, darían como resultado una composición en la que el fiel-espectador identificase con un solo golpe de vista los tres momentos claves del ciclo vital del Bautista, infancia, madurez y martirio, y la consiguiente entrega a Dios en cada uno de ellos.

---

<sup>889</sup> Sobre su vestimenta dan noticia el Evangelio de San Mateo (3, 4) y San Marcos (1, 6) especificando este primero que dicho personaje «estaba vestido de pelo de camello, y tenía un cinto de cuero alrededor de sus lomos». Réau en su estudio especifica que se mantiene inalterable. Véase RÉAU, Louis. (2000), Tomo I, Vol. 2, p. 488.

## 19. ÁNGELES PARA EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO EL REAL

Pese a la prohibición de hacer frente a nuevos encargos impuesta en el contrato del trono catedralicio firmado en 1659<sup>890</sup>, Virgilio Fanelli no dudó en aceptar la petición de Isabel Nieto, monja profesa del convento toledano de Santo Domingo el Real. En efecto, el 25 de agosto de 1663 se firmó ante el escribano Juan de Flores la escritura por la cual el genovés se comprometió a la hechura dos ángeles «de lata de chapa lissos de altura de media vara y dos de dos» según un modelo de barro visto previamente; estos habrían de llevar los cabellos y las alas dorados, y sus manos y caras barnizados, portando una cornucopia destinada a sujetar una vela<sup>891</sup>. Su peso alcanzaría en torno a los 23 marcos «más o menos» e irían asentados sobre un pedestal negro de madera de peral, guarnecido con flores en plata. La entrega se fijó para febrero del próximo año, es decir, el maestro dispondría de un periodo de cinco meses y cobraría por ello 2200 reales. En ese día, recibió 550 reales para los gastos de mano de obra y 13 marcos, 6 onzas y 6 ochavas de plata para la hechura, habiendo de esperar a la conclusión, evaluación y peso de las piezas para la entrega del resto de la plata.

La ausencia de más escrituras concernientes a esta empresa revela el correcto cumplimiento de las cláusulas y la satisfacción de ambas partes, desconociéndose a día de hoy el destino concreto de tal conjunto escultórico, así como su conservación<sup>892</sup>.

---

<sup>890</sup> AHPT. Protocolo n° 30289, fols. 602 r./608 r.

<sup>891</sup> AHPT. Protocolo n° 30166, fols. 323 r./ 324 v.

<sup>892</sup> Ante la imposibilidad de acceder al convento, la comunidad de religiosas se comprometió a revisar las obras de plata hoy bajo su custodia con el propósito de confirmar o no la posible conservación de tales ángeles, si bien la respuesta fue negativa.

## 20. CRUZ DE PLATA PARA EL CONDE DE CASARRUBIOS DEL MONTE

Desde el siglo XIX, la historiografía ha venido reiterando la existencia de una «cruz de plata con su crucifijo y otras figuras»<sup>893</sup> realizada por Virgilio Fanelli para la iglesia de Santa María, en Casarrubios del Monte (Toledo), si bien, hasta el momento no se dispone de ningún testimonio documental con el que poder ratificar dicha noticia. Curiosamente, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo se conserva un contrato por el cual Diego Chacón y Sandoval (c. 1590 - c.?)<sup>894</sup>, conde de dicha localidad, encargó al genovés la hechura de una cruz en plata el 26 de marzo de 1661, siendo aquí nuestro cometido averiguar si se trata o no de la misma pieza<sup>895</sup>.

Según las cláusulas, esta habría de ser sobredorada con esmaltes, mientras su forma y tamaño serían una copia de un modelo de cera elegido previamente por el citado conde. La pieza pesaría 50 marcos de plata y, si los excediese, el gasto correría a cuenta del genovés; en caso de no alcanzarlos, habría de pagar la demasía al cliente. Se estipuló el pago 77 reales de vellón, por cada marco labrado, por lo que al efectuar habría de cobrar 3850 reales de vellón por «la hechura y el dorado». Ese día recibió 21 marcos y medio para el inicio de la pieza y 400 reales de vellón por la mano de obra, mientras, la cantidad restante de plata sería dada un mes más tarde, es decir el 26 de abril. En cuanto a la entrega se fijó para finales de agosto de ese mismo año, descontándole 1100 reales del precio fijado en caso de retraso. La ausencia de escrituras o pleitos posteriores informan sobre el cumplimiento de los plazos por parte del maestro y la consiguiente entrega de sus honorarios, cerrándose de este modo el ciclo de noticias.

Ahora bien, ¿se trata o no de la cruz mencionada por la historiografía? A priori no existe una relación directa; Diego Chacón y Sandoval no señaló en ningún momento a la iglesia de Casarrubios del Monte como destino final de la pieza, si bien cabe la

---

<sup>893</sup> PONZ, Antonio (1776), tomo VII, p. 8; CEÁN, Juan Agustín (1800), p. 78.

<sup>894</sup> Recordemos brevemente la procedencia del cliente mencionado; fue hijo del matrimonio entre Gonzalo Chacón y Ayala, I conde de Casarrubios del Monte, e Isabel de Sandoval Rojas y Chacón, hermana del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618). Contrajo nupcias con Inés María de Mendoza y Castilla, señora de Móstoles, con quien debía residir en Toledo en la década de 1660 pues, en la escritura de concierto, dice ser «vecino desta ciudad». Su vínculo con las altas esferas no sólo queda patente en el propio título, sino también en su nombramiento como albacea del cardenal, siendo prueba de ello una carta de pago fechada el 8 de abril de 1660.

<sup>895</sup> AHPT. Protocolo nº 29970, fols. 108 r/108v.

posibilidad de la que la donase posteriormente, al ser el principal templo religioso de su condado. Supongamos que esta última hipótesis sea cierta y los hechos acaecieron de aquel modo ¿se conserva hoy? No lo parece. En su modesto tesoro se hallan dos cruces procesionales en plata dedicadas a la Virgen y a San Andrés, cuyo aspecto no encaja con el que habría de tener la pieza de Virgilio Fanelli. Primeramente, ninguna de ellas muestra restos de esmaltes, ni siquiera las concavidades donde podrían haber ido incrustados, lo que supone una oposición a las cláusulas acordadas. Asimismo, su morfología remite a una cronología propia del primer tercio del siglo XVII, nunca posterior, especialmente en el caso de la cruz de temática mariana, con ese templete dominado por formas clásicas, de eminente gusto escurialense. Por último, y no por ello menos importante, se trata de obras sencillas cuyo programa decorativo dista de la exhuberancia vigente en la producción del genovés, donde las superficies quedan cubiertas con angelitos, cueros recortados y festones. Así pues, nos resistimos a creer que el mismo artífice del trono de la Virgen del Sagrario, la escultura de San Fernando o el relicario de San Ildefonso haya abordado la hechura de alguna de estas cruces, pues su calidad es notablemente inferior.

## 21. FUENTE DE NEPTUNO EN EL REAL PALACIO DE ARANJUEZ

El conocido tópico decimonónico «El Escorial del Arte y el Aranjuez de la Naturaleza» recoge con precisión el rasgo definitorio de este Real Sitio, condicionante tanto de su historia como de las intervenciones que ha protagonizado, incluida aquélla en la que participó Virgilio Fanelli. En efecto, las múltiples posibilidades ofrecidas por su ubicación geográfica y la abundancia de agua procedente de los ríos Tajo y Jarama lo convirtieron en un espacio de recreo sin parangón en el centro peninsular, un remanso natural donde los monarcas acudían para su disfrute y reposo.

Sus orígenes se remontan a la Edad Media, cuando entre 1387 y 1409 la Orden de Santiago edificó su Casa Maestral y llevó a cabo las primeras intervenciones hidráulicas en el jardín de la Isla para controlar las crecidas del Tajo y asegurar el riego de los cultivos<sup>896</sup>. Su vínculo con la Casa Real se forjaría un siglo más tarde, cuando Fernando el Católico fue nombrado administrador vitalicio de las Órdenes militares, pasando Aranjuez a formar parte de sus posesiones. Las noticias del momento informan sobre la admiración que aquel lugar despertó en Isabel I, especialmente el ya mencionado jardín de la Isla, circunstancia que la llevó a ordenar la mejoría de sus infraestructuras y obtener un mejor aprovechamiento del terreno, tal y como recoge Álvarez Quindós en su *Descripción*:

La Isla que se forma con el río Tajo y el canal de los antiguos molinos estuvo plantada de huerta y jardín de la Casa de los Gran Maestres. La Reyna Doña Isabel gustó mucho de su frescura y por alguna obra que en ella se haría de su orden se llamó desde su tiempo la isla de la Reyna<sup>897</sup>.

---

<sup>896</sup> Actualmente el Jardín de la Isla «se encuentra rodeado por un amplio meandro del río Tajo en su parte septentrional y un canal enlosado denominado la Ría que une los dos puntos más meridionales y extremo de dicho curso fluvial. El tamaño aproximado de la Isla es de unas 25 hectáreas, con una dimensión máxima en su desarrollo N-S de casi 900 m, aunque la parte ajardinada es algo más que la mitad. El acceso se realiza a través de cuatro puentes que cruzan la Ría: el del Jardín del Parterre, en rampa; el del Canal, cerca de la cascada de las Castañuelas; el de la calle de Madrid, llamado de Enmedio, y el de la Isleta., con portada y reja». Texto tomado de HERNANDO, Alberto. (2004), p. 22o. Para un estudio global sobre el paisaje y Real Sitio de Aranjuez véanse, entre otros, los siguientes trabajos: coord. TOVAR, Virginia; GONZÁLEZ, María Teresa (coord.). (2005); MERLOS, María Magdalena. (2011), pp. 481-504; MERLOS, María Magdalena. (2016), pp. 74-79.

<sup>897</sup> ÁLVAREZ, Juan Antonio. (1804), p. 283.

Aranjuez pasó a ser propiedad de la Casa Real definitivamente en 1523, cuando el papa Adriano VI promulgó una Bula Pontificia que dictaminaba la agregación perpetua de las Órdenes Militares a la Corona de Castilla<sup>898</sup>, una nueva realidad por la que el joven Carlos V promovió un conjunto de medidas destinadas a mejorar su acondicionamiento y dotarle de un aspecto propio de un espacio cortesano. No obstante, habría esperar a la llegada de su hijo al poder para apreciar un verdadero cambio<sup>899</sup>. En efecto, Felipe II impulsó en 1559 la edificación de un complejo palaciego bajo el modelo y dirección de Juan Bautista de Toledo (1515-1567). Tras su muerte, las obras pasaron a ser competencia de su amigo y colaborador más cercano, Jerónimo Gili, y posteriormente de Juan de Herrera, quien en 1575 quedó como único y principal responsable<sup>900</sup>. La ausencia de recursos económicos ralentizó los trabajos en los siguientes años hasta quedar definitivamente paralizados en 1585, habiéndose construido tan sólo una modesta parte de lo proyectado, concretamente la torre de la Capilla, el Cuarto Real y la galería que anexaba el palacio con la Casa de Oficios.

Al margen de estas invenciones en la zona estrictamente residencial, Felipe II también se volcó en la transformación y adecuación de los jardines que la circundaban, especialmente el de la Isla, al que quiso darle «nueva y más grandiosa forma, con calles y cuartelas, llenos de flores»<sup>901</sup>. Para ello, se puso en marcha la instalación de infraestructuras requeridas para la roturación del terreno y la construcción de diques y empalizadas destinadas a impedir las crecidas del Tajo, entre otras medidas. También se

---

<sup>898</sup> «Tenemos bien presente las cosas que nuestro carísimo en Cristo hijo Carlos, Rey Católico de Castilla y León, Emperador electo siguiendo las pisadas de sus abuelos Fernando e Isabel [...] y las de sus ascendientes han hecho por la Iglesia Universal [...] y tenemos confianza, que cada día, con el favor de Dios, obrará más atendiendo a lo que desde su tierna edad le enseñamos, a lo devoto que es a la Fe, y a la Sede Apostólica y a toda la República Cristiana». Bula de la unión de los maestrzgos de Santiago, Calatrava y Alcántara, perpetuamente a la Corona Real de Castilla, concedida por el Sumo Pontífice Adriano VI, a instancia del invicto Emperador Carlos V. Fragmento tomado de GUILLAMAS, Manuel de. (1850), p. 23.

<sup>899</sup> «En 1534 Carlos V creó el Real Bosque y Casa de Aranjuez, además se compraron varias tierras limítrofes al tiempo que se daba instrucciones en 1543 para nuevos plantíos: «Se ordena que en el Soto de Siruela se planten nísperos entre los espinos; en el Orzagal, Matalonguilla e Isla de la Huerta se deben plantar sauces, mimbreras, chopos y otros árboles silvestres que sean apropiados. Se establece que las moreras que están en la Huerta se trasplanten...». Texto tomado de NAVASCUÉS, Pedro. (1999), p. 12.

<sup>900</sup> NAVASCUÉS, Pedro. (1999), p. 14.

<sup>901</sup> Se denominaba «huerta de la Isla» cuando estuvo bajo el cuidado de jardineros moriscos en 1548; ya en 1550, cuando Felipe II aún era príncipe ordenó la intervención de Alonso de Covarrubias y Gaspar Vega para su mejor acondicionamiento por lo que distribuyeron 30 calles y dispusieron cruceros en los jardines y puertas que permitían el acceso. SANCHO, José Luis. (2000) p. 26-39.

ordenó la llegada de una amplia y variada gama de especies vegetales procedentes de Flandes y Francia, así como de diversos puntos de nuestra geografía, cuya plantación y distribución quedó delegada en un grupo de jardineros liderados por Jerónimo de Algora y Juan de Holveque; se buscaba la configuración de una imagen similar a la de los jardines de Holanda o Flandes, tan conocidos y admirados por el citado monarca<sup>902</sup>.

Esta política de embellecimiento fue continuada por Felipe III tras su ascenso al trono el 13 de septiembre de 1598<sup>903</sup>. Durante su reinado hizo «reparar algunas fuentes y poner otras»<sup>904</sup>, si bien fueron más notables las intervenciones de su hijo y sucesor, Felipe IV. En aquel momento, Aranjuez había consolidado su papel de «espacio de recreo» donde el «Rey Planeta» se alejaba de sus obligaciones mediante la práctica y disfrute de la caza o la hípica, en otras palabras, se concibió como «una extensión del placer» procurado en el Palacio del Buen Retiro. La belleza de su entorno, donde se conjugaba armónicamente el agua y la vegetación, lo convirtió en uno de los destinos predilectos y acaparó la admiración tanto de la familia regia como de sus visitantes:

Este Sitio... contiene entre muchos milagros de amenidad, un jardín, que el Tajo le ciñe en dos corrientes, ya suspenso, ya presuroso, formándole isla, y sirviéndole de muro, en que los árboles son una vez deleitosas almenas, y otras floridas márgenes. Entre los laços de los artesones de yerva de las galerías de flores, de la confusión de las calles, de la diversidad de los caudros, de la hermosura de las fuentes, competidas en la copia, y la novedad, se reservaun bellísimo espacio, que tiene el desembaraço de plaça, y no le falta la bealdad de la foresta<sup>905</sup>.

Esta admiración hizo que en torno a 1653, coincidiendo con la conclusión del Real Panteón, Felipe IV volviera su atención sobre este Real Sitio y promoviera la que

---

<sup>902</sup> HERNANDO, Alberto. (2004), p. 225.

<sup>903</sup> Pese a que se desvincula de la línea principal de investigación creemos conveniente señalar que durante el reinado de los Austrias menores continuó el uso de las estancias palaciegas por lo que se llevaron a cabo trabajos de reforma y decoración, si bien sería con la llegada de los Borbones al poder cuando se efectuaron las intervenciones arquitectónicas de mayor índole que dieron como resultado el aspecto actual. Sobre la fase constructiva de los siglos XVIII y XIX se ha publicado abundante bibliografía de la cual destacamos: VV.AA. (1987); TOVAR, Virginia. (1994), pp. 17-24; TOVAR, Virginia. (1996), pp. 47-66.

<sup>904</sup> «Hizo reparar aquellas fuentes y poner algunas de las que hoy hay. Para ello se descubrió una cantera de mármol en Villarrobledo en la Mancha, el año de 1604, de donde se sacaron pedestales y otras piedras para los pilones o estanques de ellas». Fragmento de ÁLVAREZ, Juan Antonio. (1804), p. 287.

<sup>905</sup> HURTADO, Antonio. (1623), pp. 3 y 4.

sería su última empresa artística de carácter civil, el enriquecimiento del jardín de la Isla a partir de la disposición de un programa de fuentes y esculturas con carácter mitológico.

La puesta en marcha de este nuevo proyecto contó con una fase preparatoria de los espacios donde irían ubicadas las fuentes, efectuándose aquellas labores propias de ingeniería y fontanería como la roturación de los terrenos, la apertura de zanjas o la traslación del agua desde la presa de Ontígola. Así, en 1653 se obligó:

a los concejos, justicias, regidores, caballeros, escuderos, oficiales y hombres buenos de Ocaña y otras villas que estén a cuatro leguas a la redonda de Aranjuez, que por tiempo de dos años desde la emisión de esta cédula se envíen a trabajar en las Reales Obras y jardines todos los maestros, oficiales, peones, carretas y bestias que existan en cada una de ellas y sus jurisdicciones

Al poco de publicar esta Real Cédula se inició el proceso ornamental propiamente dicho, cuyo diseño y configuración recayó en manos del que por aquel momento ostentaba el cargo de Maestro Mayor, José de Villarreal<sup>906</sup>. Durante la primera fase, iniciada en 1656, se instalaron las fuentes de los Tritones y Baco ideadas a partir del reaprovechamiento de piezas ya existentes<sup>907</sup>; mientras, en la segunda fase, es decir, a partir de 1661, se construyeron *ex profeso* aquellas protagonizadas por Hércules y Neptuno, siendo esta última la que hoy acapara nuestro interés. Según la documentación conservada en el Archivo General de Palacio, ya estudiada en múltiples ocasiones, las losas y basas fueron elaboradas por Jerónimo Ornedal con piedra de la localidad madrileña de Colmenar de Oreja. Los trabajos en mármol quedaron bajo la responsabilidad de Bartolomé Zumbigo, concretamente el plato de la fuente y los pedestales donde se posaría el conjunto escultórico, cobrando por ello la cantidad de 7370 reales y 5500 reales por las demás<sup>908</sup>. Además, la estructura incluía un conjunto de seis brazos o trompas en bronce por las que habría de salir el agua, cuya hechura le fue confiada a Virgilio Fanelli, dada su consabida experiencia con este metal.

Así, el 12 de octubre de 1661 se firmó la escritura de concierto en Toledo por la que se obligó a su ejecución, de acuerdo con «la medida y tamaño» de un modelo

---

<sup>906</sup> TOVAR, Virginia. (1983).

<sup>907</sup> SANCHO, José Luis. (2000), p. 30.

<sup>908</sup> SANCHO, José Luis. (2000), p. 36.

proporcionado por el gobernador del Real Sitio, Jerónimo Díaz Illarramendi<sup>909</sup>. Tras ser bañados en panes de oro, los brazos serían entregados para final de noviembre al maestro mayor de los Reales Alcázares, Joseph Ortega, cobrando 550 reales por cada uno. La siguiente noticia es una carta de pago fechada el 23 de enero del año siguiente; en ella el genovés confiesa haber recibido de la Real Hacienda y de Juan Salas, pagador del Real Sitio, 3300 reales a razón de 550 reales cada brazo, lo que pone de manifiesto el cumplimiento de los plazos establecidos y la satisfacción del resultado por parte del cliente<sup>910</sup>. De este pago también existe un registro en las cuentas del Archivo General de Palacio, junto con aquéllos librados a Bartolomé Zumbigo y Jerónimo Ornedal:

A Birgilio Faneli platero y arquitecto vecino de la ciudad de Toledo tres mill y treçienttos reales que valen 112 200 maravedies que los emos de aver por seis braços de Bronce baciados y diez y ocho tornillos pequeños con sus tuerquecillas todo de bronçe que hizo y entrego en la municion para la fuente de Neptuno que se esta hacienda nueva en el jardín de la ysla deste sitio a raçon de cinquenta reales cada braço= Consta de certifiçacion de Blas de Guzman<sup>911</sup>.

Una vez concluidos, los brazos y tornillos serían trasladados desde Toledo a Aranjuez e insertados en la estructura final de la fuente, cerrándose de este modo el vínculo profesional entre Virgilio Fanelli y la Corte.

### 21.1. Reconstruyendo su aspecto original

La fuente de Neptuno sin duda es la mejor [...]. Consta hoy de siete grupos de bronce sobre pedestales de piedra: el de en medio representa a neptuno sobre un carro triunfal tirado de tritones con el tridente en la mano, está repetido en uno de los pedestales; los seis representan a Ceres sobre su carro tirado de leones, otro de Juno sobre el pavón arrojando rayos a los gigantes, y estos dos están también duplicados: el séptimo es Júpiter en ademán de expedir rayos los gigantes. [...] ellos son de muy buena composición, desnudos, paños y gracia. En los tres paramentos del pedestal de en medio se lee: El Rey N.S.D. Felipe III mandó hacer esta fuente, siendo Gobernador Don Francisco de Brizuela, año de MDCXXI. Se reedificó el de 1662<sup>912</sup>.

---

<sup>909</sup> AHPT. Protocolo 30294, fols. 507 v./r.

<sup>910</sup> AHPTO. Protocolo 30295, fols. 24 r./v.

<sup>911</sup> En esta escritura se dice 550 reales por brazo. Estos datos ya fueron publicados en su momento en: MARTÍN, Fernando A. (2003), p. 336.

<sup>912</sup> ÁLVAREZ, Juan Antonio. (1804), p. 291.

La imagen concebida a partir de la descripción de Juan Antonio Álvarez de Quindós se torna más precisa gracias a la pervivencia de varios testimonios gráficos datados en los siglos XVII y XVIII. El primero se trata de un dibujo ejecutado por William Ferrer (fig. 48), parte integrante del conjunto que ilustra el *Diario* del I conde de Sandwich, Edward Montagu, conservado actualmente en Mapperton House.



Fig. 48. *Fuente de Neptuno*  
William Ferrer  
Diario del I Conde de Sandwich  
Fuente: © Mapperton House, Dorset (Inglaterra)

Su calidad y riguroso detallismo hacen de él un testimonio fiel y preciso de la fuente tras su conclusión y, por tanto, idóneo para contemplar la intervención de Fanelli<sup>913</sup>. Se componía de un plato marmóreo con perímetro hexagonal en cuyo interior se disponía, sobre pedestales, un grupo seis morillos en bronce: Júpiter y Neptuno, dos

---

<sup>913</sup> Según las firmas situadas en la parte inferior, este conjunto de dibujos de carácter informativo fue realizado por John, responsable de gestionar negocios en la Embajada de Inglaterra en Madrid, y el ya citado William Ferrer. Como ya señaló Portús en su estudio, es posible apreciar una diferencia entre los resultados de ambos artistas ya que, «aquellos realizados por el primero se caracterizan por su sencillez y esquematismo mientras que los del segundo son más precisos, poniendo de manifiesto más que una discreta experiencia» en el dominio del dibujo. Véase en PORTÚS, Javier. (2004), pp. 46-59.

dedicadas a Juno y otras dos a Cibeles<sup>914</sup>. En la parte central de dicho plato se alzaba un pedestal de mayor tamaño procedente de la fuente de Ganímedes<sup>915</sup>; proseguía con una peana de piedra caliza, descrita en la mayoría de las ocasiones como «nube», que fue policromada en ocasiones por el pintor Cristóbal Martínez<sup>916</sup>. A ella se adherían los brazos en bronce ejecutados por el genovés cuyas extremidades eran rematadas por coronas de plomo a través de las cuales emergía el agua; este, al bajar, trazaba una parábola y se dispersaba tras los morillos a modo de lluvia fina, creando un efecto sobrenatural en sintonía con el gusto imperante en aquel momento<sup>917</sup>. En la cúspide del conjunto se asentaba la escultura del dios al que estaba dedicada la fuente, Neptuno, copia de la ubicada en el plato.

No obstante, su aspecto primigenio fue víctima de los cambios estéticos generados en el siglo XVIII, donde las extravagancias del Alto Barroco eran rechazadas y en algunos casos, como el que nos ocupa, eliminadas. La transformación de la concepción original de Villarreal tuvo lugar en 1751, cuando Santiago Bonavía, tras finalizar una serie de reformas en las dependencias del palacio de Aranjuez, abordó otras destinadas a acondicionar los jardines, principal reclamo de este Real Sitio. Para ello redactó un escrito donde no reparó en mostrar su rechazo a la fuente de Neptuno:

[...] cuyas figuras son de bronce y lo más de mármol de San Pablo, hay sobre el pedestal un pedazo de piedra de amolar dado de color del que salen brazos de bronce con unas coronas de plomo, y tan feo a mi parecer que no puede ser más y sin tener alusión a ningún modo con lo demás de la fuente por cuya razón sería decente con ocasión de haberse de desmontar (toda la fuente) el quitar dicha piedra de amolar y brazos, y colocar en su cambio una taza correspondiente del mismo mármol de San Pablo como es lo demás de la fuente y hacer en ella los surtidores correspondientes para su mayor hermosura<sup>918</sup>.

Esta declaración de intenciones se materializó ese mismo año; Bonavía substituyó el diseño de Villarreal por otro de mayor sencillez con la omisión de la nube y los brazos,

---

<sup>914</sup> CRUZ, Juan María. (2017), pp. 113-138.

<sup>915</sup> De ello deja constancia la inscripción del pedestal: El Rey N.S.D. Felipe III mandó hacer esta fuente, siendo Gobernador Don Francisco de Brizuela, año de MDCXXI. Se reedificó el de 1662.

<sup>916</sup> SANCHO, José Luis. (2000) p. 36.

<sup>917</sup> Con este planteamiento la fuente de Neptuno rompía con los convencionalismos del momento y se alejaba del modelo tradicional integrado por un plato donde el agua solía rebosaba por los bordes.

<sup>918</sup> GONZÁLEZ, Adoración. (1985), p. 54.

dando como resultado una «imagen más contenida», en sintonía con el gusto clasicista que se estaba imponiendo en la Corte de Fernando VI<sup>919</sup>.

---

<sup>919</sup>SANCHO, José Luis. (2000), p.

## 22. SEPULCRO DE DON BALTASAR DE MOSCOSO Y SANDOVAL

Tras haberse cumplido más de una década desde que Baltasar de Moscoso y Sandoval lo eligiese para hacer frente a los trabajos del trono, Fanelli participó junto a Bartolomé Zumbigo y Francisco de Salinas en la empresa destinada al ornato del lugar donde descansarían sus restos, la capilla de la Descensión de la Catedral de Toledo. Ciñéndose a las trazas elegidas por el cabildo, hubo de realizar los moldes en cera que, una vez pasados a bronce, recubrirían una mesa de altar en su honor, situada esta bajo el grupo escultórico ejecutado en 1546 por el borgoñés Felipe Vigarny. De acuerdo con la tónica acostumbrada, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo y en el Archivo Capitular se conserva un elevado número de escrituras concernientes a su proceso ejecutivo, convirtiéndola en una de las piezas mejor documentadas.

Así, tras el fallecimiento del cardenal, acaecido el 17 de septiembre de 1665, se iniciaron los trámites para acondicionar el espacio elegido por este para su descanso:

[...] Pido y suplico a Nros muy amados ermanos dean y cabildo sean serbidos de darle el entierro [a sus restos mortales] que quisieren entendiendo que mi voluntad es que sea junto a la rexa de la capilla de la Descensión de Nuestra Señora por la parte de afuera<sup>920</sup>.

Pese a las concisas indicaciones, el cuerpo de canónigos se permitió ciertas licencias. Primeramente, los restos del cardenal no descansarían en el exterior, sino en el interior de la capilla de la Descensión, en señal de gratitud por la entrega y devoción que siempre manifestó desde la aceptación de su cargo en 1646:

Tambien motiva Bendiciones à Dios, la Cariñosa Veneración, que ha mostrado la mui Santa Iglesia de Toledo, à Prelado, que tan Padre la amò; i tan Vigilante procurò sus augmentos; cuidandose adornase su Sepulcro, como està hoi. En la Capilla donde la Santissima Virgen hechò la Casulla à S. Ildefonso, de cuiò singularissimo favor es Sagrado Padron la Piedra, que mereciò la impression de sus huellas, i està detràs, al lado de la Epistola. Quien se persuadirà; à que un sitio tan Venerable estaba, sin

---

<sup>920</sup> ACT. *Testamento y cobdificio de Baltasar de Moscoso y Sandoval*, fol. 10.

haberle enterrado algun Arzobispo de Toledo en él; à no reservarsele Dulcissima Providencia a la la Humildad de N. Arzobispo<sup>921</sup>

Asimismo, se optó por encargar la hechura de una mesa de altar en mármol guarnecida con relieves en bronce en cuyo pago contribuyó el albacea del prelado, Fernando Dávila, con la entrega de parte de su herencia reservada para tal efecto, como era habitual<sup>922</sup>. El siguiente paso fue la elección del modelo, desconociéndose a día de hoy el artista o artistas en quienes recayó su concepción, si bien, sus analogías con la mesa de altar del Real Panteón escurialense conduce a pensar en Bartolomé Zumbigo como posible autor, pues también participó junto a su padre y Gaspar de la Peña en la hechura de esta última, según la escritura de concierto firmada el 16 de diciembre de 1648<sup>923</sup>.

Sin poder resolver con solidez la cuestión de la autoría, sabemos que el cabildo recibió varios diseños y que el 28 de abril de 1667 se aprobó la elección de uno de ellos<sup>924</sup>. Posteriormente, se envió una carta a Pascual de Aragón, quien por aquel momento ocupaba la cátedra toledana, a fin de que diera o no su beneplácito y proceder a su materialización, quedando constancia de ello en el acta capitular del 29 de abril de 1667:

llamados este día los dhos señores y habiendo visto la traza del adorno que se ha de poner en el altar de la capilla de la Descensión y peana de dho altar a donde esta enterrado el Eminentísimo Cardenal Don Balthassar de Moscoso y Sandoval Arzobispo que fue de esta Santa Iglesia parezio muy a proposito y combeniente y acordaron que los señores thestamentarios de su Eminencia la manden executar como esta dando primero quenta al Eminentísimo Sseñor Cardenal Arzobispo para que se sirva de dar su lizencia para ello suplicando le tengan por bien y para eso se le embie la dicha traza y se le de quenta como los gastos y expensas de la dha obra han de ser por quenta de dho Eminentísimo Cardenal Moscoso y Sandoval<sup>925</sup>.

El envío de la carta tuvo lugar al día siguiente y su respuesta, con la correspondiente aprobación, tan sólo dos días más tarde, lo que obligó a reunirse de

---

<sup>921</sup> JESÚS MARÍA, Antonio de. (1681), p. 78.

<sup>922</sup> Según se registra en las Actas Capitulares, el 1 de diciembre de 1667, el albacea del prelado, Fernando Dávila, entregó 3000 ducados de vellón al canónigo obrero Pedro López Inarra Isasi para cubrir los gastos ocasionados por el adorno para el entierro de Baltasar de Moscoso y Sandoval. Véase en ACT. Obra y Fábrica, Actas capitulares, Vol. 36, 1667, fol. 209 r.

<sup>923</sup> VAL, Gloria del. (2017), p. 360.

<sup>924</sup> ACT. Obra y Fábrica, Actas capitulares, Vol. 36, año 1667, fol. 178 r.

<sup>925</sup> ACT. Obra y Fábrica, Actas capitulares, Vol. 36, año 1667, fol. 178 r.

nuevo al cabildo el 4 de mayo con el propósito de seleccionar a los artistas. El encuentro se produjo el 17 de mayo de ese año, fecha en que Virgilio Fanelli, junto a Francisco de Salinas y Bartolomé Zumbigo confirmaron su obligación<sup>926</sup>. Pese a no disponer de una escritura de esta fase del proceso, el preámbulo de un contrato fechado tiempo después revela con detalle cómo se sucedieron los hechos:

[...] que es así que la dha testamentaria acordase yciere así con la mayor decencia posible un adorno para el sepulcro del dho Eminentísimo señor cardenal Sandobal que es dentro de la reja del altar de la descendión de Nuestra Señora en esta santa yglesia de Toledo primada de las Españas y dho acuerdo le participó a los ylustrísimos señores deán y cabildo de dha santa yglesia que dieron cuenta del por su carta de beinte y nueve de abril de este año al eminentísimo señor cardenal Aragón arçobispo de Toledo y su eminencia por la suya de primero de mayo acordo su execute luego y bista en el dho Ylustrísimo cabildo en quatro del dho mes de mayo determino se yciere como a su eminencia parecia y expresaba en su carta y la dha testamentaria en su junta del dho dia diez y siete de mayo de este año resolvió la dha execucion y la sometido al dho señor don Pedro López de Ynarra que la encarga a los dhos maestro y ellos se encargan del dho adorno debajo de las condiciones precios pactos y obligaciones siguientes [...] <sup>927</sup>.

A partir de este momento, es decir del 17 de mayo de 1667, el trío de artistas comenzó su cometido y con él, la firma de múltiples escrituras<sup>928</sup>. La primera, redactada el 20 de julio de 1667, recoge el compromiso de Bartolomé Zumbigo de hacer frente a las tareas de cantería, es decir, la ejecución de la peana y el frontal en jaspe, la perforación de los agujeros y la consiguiente fijación de los bronce, cobrando por ello la cantidad de 11000 reales<sup>929</sup>. Esta escritura viene seguida de otra concerniente a las obligaciones de Virgilio Fanelli y Francisco de Salinas que, aun sin datar, la suponemos también del 20 de julio de 1667 o al menos próxima a esta fecha, pues no se añaden referencias a

---

<sup>926</sup> AHPT. Protocolo nº 32080, fols. 912 r./916 v.

<sup>927</sup> AHPT. Protocolo nº 32080, fols. 912 r./916 v.

<sup>928</sup> Este conjunto de escrituras presenta una cronología dudosa; el hecho de que una gran mayoría no estén fechadas nos ha obligado a considerar otros aspectos como el contenido o la tipografía para clasificarlas y así abordar su análisis con mayor rigurosidad.

<sup>929</sup> Esta escritura se incluye en el protocolo del escribano Martín de Villaseñor Montañés, si bien, no aparece firmado por él por lo que es posible que se incluyera después; además no aparece con el mismo tipo de letra. AHPT. Protocolo nº 30096, fols. 819 r./v.

contratos anteriores<sup>930</sup>. Según se especifica, el genovés haría los moldes en cera negra de la ornamentación correspondiente «a la frontalería y caydas y gradas del dicho frontal», así como también el escudo y efigie del prelado. A continuación, dichos moldes pasarían a manos de Francisco de Salinas para vaciarlos en bronce, repararlos y ajustarlos «en la piedra a donde se ubiere de fijar asta ponello en estado de dorallo», estableciéndose un periodo de seis meses para la conclusión de los trabajos. Al contrario que en otras ocasiones, sería responsabilidad de los maestros la compra de los materiales, pudiéndose gastar hasta 60000 reales de vellón, sin incluir ni el oro ni la mano de obra.

Este contenido se reitera en una *Memoria* localizada en el Archivo Histórico Provincial de Toledo<sup>931</sup>. También carece de fecha, aunque la suponemos cercana al 20 de julio de 1667 puesto que la fecha de entrega se fija para diciembre de ese año, es decir, seis meses más tarde. Además de recordar una vez más el cometido de Bartolomé Zumbigo, que llegados a este punto huelga repetir, se alude al de los plateros, si bien en esta ocasión se incluyen datos más precisos. Ambos reiteran su compromiso de ejecutar el ornamento en bronce con base al modelo elegido, pudiendo introducir alteraciones para su «maior ornato», siempre bajo el consentimiento y la supervisión del canónigo obrero, Pedro López de Inarra Isasi, o cualquier miembro de la comisión testamentaria de Baltasar de Moscoso y Sandoval. Virgilio Fanelli y Francisco de Salinas también habrían de comprar y administrar los metales, incluyéndose los «tornillos, fijamientos y tarjas que fueren necesarios», señalando cómo la composición iría en dorado a excepción de la laude superior, en latón fino. El genovés quedó responsable de elaborar los moldes en cera, incluida la efigie del prelado, así como el resto de atributos (capelo, cordón y niños alados), además de haberle concedido la licencia de añadir o quitar de la «dha traça lo que más conbenga para la mejoría de dha obra». Por ello cobraría la cantidad de 37500 reales. Por su parte, Salinas haría frente al vaciado, reparación y dorado una vez dispusiera los moldes de cera, además de «abrir los perfiles y letras en conformidad de la inscripción que se le diere», recibiendo por ello idéntica cantidad, 37500 reales. En cuanto a sus honorarios se estipuló un primer pago de 22000 reales, 11000 reales por maestro, para la provisión de materiales y herramientas; un segundo pago de 16500 reales, 8250 reales

---

<sup>930</sup> Si esta escritura correspondiera a otra fase del proceso de ejecución y por tanto tuviera una fecha posterior a la dada incluiría como era costumbre alguna alusión de los contratos firmados con anterioridad en su preámbulo, circunstancia que no se da en este caso. AHPT. Protocolo nº 30096, fols. 822 r./v.

<sup>931</sup> AHPT. Protocolo nº 30096, fols. 1000 r./1001 v.

cada uno, para cuando los bronce estuvieran en estado de dorarse; y un tercer y último pago de 36500, cantidad restantes hasta los 75000 estipulados para ambos.

<b>RESUMEN DE LOS PAGOS ESTIPULADOS</b>			
	<b>Pago conjunto</b>	<b>Virgilio Fanelli</b>	<b>Francisco de Salinas</b>
<b>Primer pago</b>	22000 reales	11000 reales	11000 reales
<b>Segundo pago</b>	16500 reales	8250 reales	8250 reales
<b>Tercer pago</b>	36500 reales	18250 reales	18250 reales
<b>CANTIDAD TOTAL</b>	75000 reales	37500 reales	37500 reales

Aquel 20 de julio de 1667, Fanelli y Salinas también se comprometieron a entregar un modelo de madera a los maestros latoneros Lorenzo Martín, Juan Torrija y Lucas de la Sierra para la hechura de una losa de bronce al vacío con las siguientes medidas: cuatro pies y cuarto de largo y 3 pies y medio de ancho<sup>932</sup>. Por ello cobrarían 1600 reales de vellón, cantidad a la que se habría de añadir el coste del metal «que entrare en dicha losa», el cual se pagaría a razón de ocho reales la libra. Tres días más tarde se fecha la última de las escrituras correspondientes a esta fase inicial, donde se recogen por primera vez ante un escribano público las obligaciones de los tres artistas, omitiendo su estudio por ser una reiteración de las cláusulas anteriores<sup>933</sup>.

Siguiendo la tónica habitual, al finalizar los seis meses estipulados la obra quedaba lejos de su conclusión por lo que se hubo de firmar una nueva escritura el 22 de diciembre de 1667 según la cual el genovés quedó obligado a entregar los moldes de cera para el 31 de enero del año siguiente, es decir, un mes más tarde<sup>934</sup>. Por ello se le adelantaron 11000 reales de vellón de los 37500 reales del precio final y se le multaría con una pena de 3300 reales en caso de retraso. A Francisco de Salinas también se le adelantaron 11000 reales y se le concedieron otros seis meses para cumplir con su cometido, plazo idéntico al de

---

<sup>932</sup> Las medidas de la losa de bronce, cuatro pies y cuarto de largo y de ancho 3 pies y medio, 129, 57 y 106, 68 centímetros respectivamente. Véase en AHPT. Protocolo n° 30096, fols. 824 r./v. Las escrituras sin fechar correspondientes a los documentos 52 y 53, reúnen un formato y caligrafía diversa a las correspondientes al escribano Martín de Villaseñor Montañés, además no incluye su firma. Estas peculiaridades conducen a pensar en la posibilidad de que fueran redactadas por el cabildo al inicio del proceso, es decir, en torno a 20 de julio y que posteriormente fueran adjuntadas a las escrituras firmadas ante tal escribano, en cuyo estudio nos detendremos más adelante, conforme vayamos avanzando cronológicamente con el estudio del encargo.

<sup>933</sup> AHPT. Protocolo n° 30096, fols. 1005 r./1007 r.

<sup>934</sup> AHPT. Protocolo n° 32080, fols. 912 r./916 v.

Bartolomé Zumbigo, quien en aquel momento cobró un adelanto de 3000 reales, pudiéndosele restar 1000 reales por incumplimiento.

Para la fecha fijada, Francisco de Salinas sufría tal retraso que el canónigo obrero se vio obligado a intervenir a fin de reclamar la intervención de Virgilio Fanelli y de este modo agilizar el proceso. Así, el 25 de julio de 1668, este se comprometió a la hechura y acabado de los «adornos que van en la urna y peana de marmol y çocalos de las columnas que ariman [arriman] a dha peana» según las trazas y moldes de cera que ya tenía concluidos, pagándosele por ello 4500 reales que, sumados a los 37500 fijados inicialmente, alcanzarían un total de 42000 reales<sup>935</sup>. Por su parte, Francisco de Salinas se obligaba a concluir «el frontal laude o losa de bronce que va encima de la peana» por el importe de 33000 reales, cantidad a la que se había rebajado los 4500 reales destinados al genovés. Además de dichos compromisos, ambos plateros habrían de contribuir a partes iguales a los gastos ocasionados por la compra de la losa de bronce y su dorado, siendo testigo de ello Bartolomé Zumbigo. La ausencia de escrituras posteriores revela el cumplimiento de esta última; por consiguiente, al inicio de 1669 ya era posible contemplar, tras la reja de la capilla de la Descensión y bajo el relieve de Felipe Vigarny, la obra que tres años atrás iniciaron conjuntamente estos tres artistas.

No obstante, su conclusión no supone el cese de la documentación generada, pues aún quedaban por rematar los pagos a Lorenzo Martín y Juan Torrija. En efecto, por aquel momento se les debía 8305 reales de vellón y 3 cuartillos por una pareja de losas de latón<sup>936</sup>, pues la primera, a la que hicimos referencia líneas atrás, no resultó adecuarse a las exigencias del canónigo obrero y hubo de encargarse otra nueva, recayendo la gestión de los trámites en manos de Virgilio Fanelli<sup>937</sup>. Este *modus operandi* generó desavenencias a la hora de saldar cuentas. Según Salinas, debía pagar únicamente la mitad de los gastos correspondientes a la primera losa y no a la segunda, pues esta quedó bajo la responsabilidad del genovés, quien por su parte insistía en reclamarle también la mitad del precio de la segunda<sup>938</sup>. Pese a la contrariedad de sus testimonios, desestimaron iniciar pleitos por ser «largos, sus fines dudosos, los gastos y costas muchas», y el 5 de septiembre de 1669 nombraron árbitros a los abogados Pedro Martín

---

<sup>935</sup> AHPT. Protocolo nº 30096, fols. 1005 r./1007 r.

<sup>936</sup> AHPT. Protocolo nº 30096, fols. 1003 r./ 1004 r.

<sup>937</sup> Desconocemos la fecha en que se produjo este segundo encargo al no existir ninguna evidencia documental.

<sup>938</sup> AHPT. Protocolo nº 30096, fols. 820 r./821 v.

de Ángel y Jerónimo de Guebara con el propósito de disponer un dictamen equitativo y justo; en caso de perdurar la discordia, entraría en escena Bartolomé Zumbigo para determinar una resolución final, si bien la ausencia de noticias posteriores revela la llegada a un acuerdo entre ambos plateros.

## La inscripción

A las tareas encomendadas al genovés se ha de sumar una más que, si bien no forma parte de la empresa artística que aquí nos ocupa, fue demandada con motivo del fallecimiento del prelado y por tanto, se torna conveniente incluir aquí su estudio. Se trata de un «rotulo de piedra» honorífico destinado a ubicarse sobre la puerta de la Sacristía menor<sup>939</sup>. Según los registros de 1668, el cabildo entregó las cantidades de 200, 20, 60 y 120 reales de vellón a un tal Alonso Benito, cantero, a un escritor de libros, a un dorador y a Virgilio Fanelli respectivamente<sup>940</sup>. Pese a no detallar el cometido, suponemos que sobre este último recayó la hechura de las letras en bronce para inscrustarlas posteriormente en la losa, cerrando así su vinculación al conjunto de obras promovidas en honor al prelado.

### 22.1. Análisis de la obra

Formòse pues el Altar desta Santa Capilla de marmol finisimo guarneciòse el Blanco de la Frontalera con caidas de bronce, en medio una Medalla con el retrato de D. Baltasar, à medio Cuerpo, con la Cruz Patriarcal, el Capelo, i dos Angeles à los lados. Los quatro escudos de sus Armas distribuidos en los angulos del Frontal. Todas las labores son de medio relieve, todo dorado à fuego, i con el Trasunto del Cardenal tan parecido, aque à quàtos le miran infunde especial reverencia: efecto, que le comprueba parecido, como ponderan, los que conocieron el Original. Està mui assentado el Oro sobre la Efigie, i los escudos de D. Baltasar; pero, aunque hace brillar mucho à los Regios Blasones de sus repartimentos, mucho mas la Virtud, con que tanto mortificò las altiveces de Principe. La Peaña es de Porfido, que recibiendo en medio una Lamina grande de bronce dorado, compone una hermosa Lauda del

---

<sup>939</sup> Fue habitual incluir referencias de cada arzobispo en la puerta de la Sacristía Menor, es decir, aquella que comunica la Capilla del Sagrario y la Sacristía, por lo general cerrada al público.

<sup>940</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1667/1668, fol. 158 r.

Venerable Deposito, explica el Tesoro, que encierra este. Epitafio DIOS. OPTIMO.  
MAXIMO<sup>941</sup>

La ausencia de intervenciones ofrece la oportunidad de contemplar, del mismo modo que lo hizo siglos atrás fray Antonio de Jesús María, el resultado de la actuación conjunta de Bartolomé Zumbigo, Francisco de Salinas y Virgilio Fanelli (fig. 49).



Fig. 49. Capilla de la Descensión de la Catedral de Toledo.  
Retablo en mármol realizado por Felipe Vigarny, (siglo XVI)  
Mesa de altar realizada por Bartolomé Zumbigo, Francisco de Salinas y Virgilio Fanelli, 1667.  
Fuente: © Ángel Martínez Torija

Así, bajo el grupo de escultórico de Felipe Vigarny se sitúa la mesa de altar en mármol blanco, recubierta en todo su perímetro por una suerte de faldón realizado en bronce cuya decoración parece simular a la de los estampados propios de la época, compuesta por roleos y motivos fitomórficos. En la franja horizontal de dicho faldón se disponen cuatro escudos de armas correspondientes, de izquierda a derecha, a las casas de Moscoso, Osorio, Sandoval y Rojas de los cuales pende una gran. El centro de la

---

<sup>941</sup> JESÚS MARÍA, Antonio de. (1681), anterior al párrafo 2614.

composición se ocupa por un medallón de silueta oval rodeado por una laureola y coronado por el capelo catedralicio y la cruz patriarcal; en su interior se incrusta el busto del prelado, para cuya hechura se tomó como fuente el lienzo encargado a Francisco Rizi para la Sala capitular de la catedral, siendo Rafael Ramírez de Arellano uno de los primeros en informar sobre ello: «los bronce del altar de la «Descensión», donde el retrato del Cardenal Moscoso, en chapa recortada, copiado del que pintó de memoria Rizi para la Sala Capitular»<sup>942</sup> (fig. 50). No obstante, en el caso que nos ocupa se omite cualquier alusión al lujo y boato y se muestra ataviado de una sencilla muceta. El realismo con que fue ejecutado permite



Fig. 50. *Baltasar de Moscoso y Sandoval*  
Francisco Rizi  
¿1666?

Fuente: Departamento de Patrimonio. © Catedral de Toledo

contemplar su incipiente calvicie, salpicada por delgados mechones de cabello ensortijado, su nariz afilada y su rostro, serio y delgado, surcados por ligeras arrugas propias de su avanzada edad. Pese a las limitaciones del material, el retrato de Moscoso y Sandoval evoca a un personaje frío, sobrio y entregado a su deber pastoral, coincidiendo de este modo con las descripciones de su biógrafo. Dicho medallón se apoya sobre dos patas curvas recubiertas por hojas de vid y racimos de uvas, cobijando una suerte de tarja con la inscripción D.O.M, cuyo diseño recuerda a las empleadas por Virgilio Fanelli en la peana de los tronos de la Virgen de la Esperanza y del Sagrario, con perfil curvilíneo y rematadas con molduras de distinto grosor. Sobre ellas descansan dos ángeles niños que parecen tensar los cordones del capelo; portan dos paños, uno ceñido a la cintura y otro entrelazado por la espalda, dejando al descubierto su ancho torso y unas extremidades algo desproporcionadas, delgadas y con escasa longitud. Por su parte, las características

<sup>942</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1915), p. 131.

de sus rostros recuerdan vagamente al grupo B, con esa repetición de la frente ancha, las rollizas mejillas y el pelo ensortijado.

Ya en el suelo, próxima al altar se sitúa la losa de latón, cuyo perfil curvilíneo enmarca la siguiente inscripción<sup>943</sup>:

D. BALTHASAR MOSCOSO ET SANDOVAL, STIRPE REGIA,  
ALTAMIRE COMITUM INCLITA PROLES, BEATI FRANCISCI DE  
BORJA PRONEPOS, S.R.E.P.C. TOLETI PREASUL, HOC MUNUS TER  
REUNIT, PONTIFICIS DECRETO CESSIT. VIRTUTUM EXEMPLAR:  
ADVERSIS ET PROSPERIS SEMPER IDEM. JUSTITIAE CULTOR:  
INMUNITATIS ECCLESIAE PROPUGNATOR: EXTINTA LITE  
RESIDENTIAM IN CHORO FRIMAVIT. SIBI PAUPER, EGENIS  
DIVES INFANTES EXPOSITOS TESTAMENTO DITAVIT. HIC  
IACET CORPUS: SPIRITUS BEATUS IN COELO. OBIIT DIE XVIII  
SEPTEMBRIS, ANNO MDCLXV. AETATIS SUAE LXXVII<sup>944</sup>

Siendo su traducción del latín la siguiente:

D. BALTASAR DE MOSCOSO, I SANDOVAL, DESCENDIENTE DE REIES.  
INCLITO HIJO DE LOS CONDES DE ALTAMIRA. BIS-NIETO DE SAN  
FRANCISCO DE BORJA. PRESBYTERO CARDENAL DE LA SANTA  
IGLESIA ROMANA. ARZOBISPO DE LA DE TOLEDO. TRES VECES  
REHUSÓ ESTA DIGNIDAD. RINDIÓSE AL PRECEPTO PONTIFICIO. FUE  
EXEMPLAR DE VIRTUDES. EN LAS ADVERSIDADES, I  
PROSPERIDADES UNO MISMO. SEGUIDOR DE LA IUSTICIA.  
DEFENSOR DE LA INMVNIDAD ECLESIASTICA. COMPVUESTO VN  
PLEITO, ASSEGVRO AL CORO LA RESIDENCIA DE LAS DIGNIDADES.  
POBRE PARA SI, RICO PARA LOS POBRES. ENRIQVUECIÒ, POR SU  
TESTAMENTO LOS NIÑOS EXPOSITOS.  
AQVI IACE EL CVERPO: EL ESPIRITV ES BEATIFICADO EN EL CIELO.  
MVRIÒ A 18. DE SETIEMBRE, AÑO DE 1665. SETENTA I SIETE DE SV  
HEDAD<sup>945</sup>.

---

<sup>943</sup> Tal y como apunta Cendón Fernández en su estudio, los epígrafes se tornan una herramienta de gran utilidad para remarcar el poder que ostentaron los prelados, enumerando los cargos que ocuparon. CENDÓN, Marta. (2006), p. 179.

<sup>944</sup> RAMÓN PARRO, Sixto. (1857), p. 526.

<sup>945</sup> JESÚS, Antonio de. (1681), anterior al párrafo 1614.

El modelo elegido por el cabildo encierra un programa iconográfico cuyo origen se remonta a la Edad Media, cuando ya los altos cargos religiosos comenzaron a concebir sus monumentos funerarios como el medio perfecto con el que exaltar y transmitir tres cuestiones claves: el linaje, posición social y las virtudes<sup>946</sup>. Ciñéndose a lo establecido, la composición incluye cuatro escudos: el primero corresponde a la familia Moscoso, compuesto por una cabeza de perro sobre fondo neutro; el segundo a la familia Osorio, integrado por dos lobos en palo; el tercero a la familia Sandoval, con fondo dorado y banda de sable; y el cuarto y último a la familia Rojas, formado por cinco estrellas de ocho rayas de azur puestas en aspa. Su presencia responde a la doble necesidad de identificar visualmente el sepulcro por aquellos sectores iletrados, así como de perpetuar el vínculo entre el prelado y su linaje<sup>947</sup>. Sobre esta última cuestión se incide nuevamente en la inscripción al exponer cómo Baltasar de Moscoso y Sandoval fue «DESCENDIENTE DE REYES. INCLITO HIJO DE LOS CONDES DE ALTAMIRA» y «BIS NIETO DE FRANCISCO DE BORJA»<sup>948</sup>, una de las personalidades claves durante la Contrarreforma. En alusión a su status eclesiástico se incluyó el capelo, pero se desestimó la presencia de otros atributos habituales como el anillo, la mitra o el báculo, quizá con el propósito de ofrecer una imagen más espiritual y despojada de los bienes terrenales<sup>949</sup>. Por su parte, la inscripción sólo enumera los cargos de mayor índole en su carrera religiosa, «CARDENAL DE ROMA Y ARZOBISPO DE TOLEDO», omitiendo otros como el de obispo de Jaén y aquéllos de carácter político<sup>950</sup>.

En cuanto a la referencia de las virtudes, el programa contempla únicamente la inclusión de las siglas D.O.M., en correspondencia con la expresión latina Deo Óptimo Máximo, «para Dios el mejor y más grande»<sup>951</sup>, simplificando el fragmento dedicado por su biógrafo, quien lo describe como: «Verdaderamente Santo, pio, Sabio, exemplar,

---

<sup>946</sup> CABALLERO, Sonia. (2007).

<sup>947</sup> En una sociedad donde las tasas de analfabetismo continuaban siendo tan elevadas, la heráldica se tornaba una solución idónea para impedir la confusión e identificar correctamente al fallecido. Véase MORALES, Sonia. (2011), pp. 353- 364.

<sup>948</sup> Jesús María insiste mucho en resaltar el linaje en la biografía y por ello destaca que «todas estas Grandezas, concurrieron, apostadamente, à enrojecer la sangre del V. Eminentissimo Señor». Véase en JESÚS, Antonio de. (1681), párrafo 302.

<sup>949</sup> COLLADO, Ángel. (2002), pp. 46 y 47.

<sup>950</sup> Recordemos que fue nombrado presidente del Consejo de Castilla, además de ser miembro del Consejo de Estado y de la Junta de Gobierno Universal de la Monarquía hispana.

<sup>951</sup> frase de origen latino cuyo significado original, «para el más grande y mejor dios» haciendo referencia al belicoso dios Marte, pero fue modificado a «para Dios el mejor y más grande» cuando el Imperio Romano adoptó el cristianismo como religión oficial.

pastor de sus ovejas, ilustre por la alteza de su sangre, y mucho más por la de sus virtudes, que hasta el cielo publica con milagros y prodigios»<sup>952</sup>. Esta idea se refuerza visualmente con la incorporación de la corona de laurel rodeando su busto, destinada a informar al fiel-espectador de cómo Baltasar de Moscoso y Sandoval había logrado su meta, la conversión en un verdadero «exemplum» ante los ojos de Dios<sup>953</sup>. La exaltación continúa en la inscripción con las alusiones a su humildad y falta de ambición, causantes de haber mostrado tantas reticencias a la aceptación de la mitra toledana, «TRES VECES REHUSÓ ESTA DIGNIDAD. RINDIÓSE AL PRECEPTO PONTIFICIO». Se insiste una vez más en ello al reseñar el patrimonio legado a niños abandonados, pues fue «POBRE PARA SÍ, RICO PARA LOS POBRES», concluyendo el listado de halagos diciendo que «FUE EXEMPLAR DE VIRTUDES. EN LAS ADVERSIDADES, I PROSPERIDADES UNO MISMO. SEGUIDOR DE LA IUSTICIA. DEFENSOR DE LA INMVNIDAD ECLESIASTICA».

No obstante, el reconocimiento a su figura no concluye en la capilla de la Descensión sino que continúa en la Sacristía pequeña<sup>954</sup>, concretamente sobre su puerta, donde se sitúa el ya mencionado rótulo en cuya ejecución participó Virgilio Fanelli junto con otros artífices y por lo cual cobró 120 reales de vellón. El texto en latín dice así:

Balthasar de Moscoso, y Sandoval S.R.E.P.C. Toletan. Praful. Reg. Confil. Status. Pius.  
Humilis. y Constans in propugnanda Iusticia y Ecclesia Inmunitae Fortis Obiit in  
Senectutue Bona 18. Sep. an. 1665.

Traducida al castellano, sería:

D. Baltasar de Moscoso, i Sandoval, Presbytero Cardenal de la Santa Iglesia de Toledo del Consejo de Estado de S.M. Pio, Humilde, i Confiante. Fuerte en defender la Iusticia, i la Inmunidad de la Iglesia. Murio à 18 de Setiembre de 1665 en Buena Vejez.

---

<sup>952</sup> ANDRADE, José. (1668), p. 3.

<sup>953</sup> SALAZAR, Javier. (2001), pp. 333-368.

<sup>954</sup> El propio recoge también «Porque no solamente en el sepulcro se acordasen à los Mortales las Virtudes de Varon tan Grande, entre las Memorias, que tiene la Santa Iglesia, sobre la Puerta de la Sacristia, de los arzobispos, que ha tenido, se puso esta inscripción [...]». Véase en JESÚS, Antonio de. (1681), párrafo 2614.

Con esta inscripción se cierra el recorrido por aquellas obras destinadas a venerar a Baltasar de Moscoso y Sandoval en el templo primado. Sin la necesidad de recurrir a los ampulosos monumentos de los cardenales Gil de Albornoz o Mendoza, los relieves de bronce y el rótulo ubicado en la puerta de la Sacristía recogen un mensaje preciso con el que los fieles, independientemente de la época, logran acercarse a su figura y conocer sus orígenes, virtudes y cargos. Su reducido coste, el escaso periodo de ejecución y la escasa envergadura cumplen a la perfección con los preceptos del pensamiento postridentino, alejándose de la opulencia pasada y abogando por una postura sobria y humilde.

## 23. LABORES EN BRONCE PARA EL CONVENTO TOLEDANO DE LAS MADRES CAPUCHINAS

La historia del convento de Capuchinas de Toledo ha sido objeto de numerosos estudios por lo que, lejos de repetirlos, aquí únicamente recogeremos los datos fundamentales<sup>955</sup>. En 1631, doña Petronila Yáñez, viuda de don Pedro Laso Coello, solicitó su fundación y entregó para tal efecto las casas de su propiedad ubicadas en la parroquial de San Bartolomé de Sansoles, «en el callejón sin salida junto al Cristo de la Parra»<sup>956</sup>. Gracias al apoyo de la condesa de Olivares, la petición prosperó y el 25 de mayo del año siguiente se despidieron de Madrid la abadesa Emerenciana de Copones junto a las madres Lucía Francisca de Peralta, Lucía Josefa de Valcárcel y Sotomayor, Antonia de Arenzana, Josefa Clara de Quintanilla, Victoria Serafina de Paz, María Gregoria de Guzmán, Ana Gómez y novicia Catalina de Lara y Cárdenas, «todas ellas con los velos hasta la cintura»<sup>957</sup>. Allí, en las dichas casas, permanecieron hasta 1635, cuando las incomodidades e insalubridad obligaron su traslado a otras dotadas de un mejor equipamiento, ubicadas en la parroquial de San Andrés.

La suerte de la comunidad cambió en 1638; en ese año, la abadesa Victoria Serafina de la Paz comenzó a entablar una estrecha relación con Pascual de Aragón, quien por aquel momento era canónigo de la Catedral. Admirado por su férrea devoción y sentido de la disciplina para con Dios, decidió beneficiarlas proporcionándoles un solar con mayor amplitud dentro del casco urbano a fin de que pudiesen disfrutar de ciertas comodidades dentro de su estricta regla. El 16 de mayo 1651, fecha en la que el futuro cardenal ya formaba parte del Consejo Supremo de la Inquisición, se dirigió a la comunidad mediante una carta exponiéndoles:

---

<sup>955</sup> VILLARREAL Y ÁGUILA, Francisco. (1686). Publicaciones más próximas a nuestros días son: SUÁREZ, Diego. (1988), pp. 187-196; MARTÍNEZ, Balvina. (1990), pp. 242-253; NICOLAU, Juan. (1999), pp. 77-89. NICOLAU, Juan. (2007), pp. 43-89; HERMOSO, Miguel. (2011), p. 816; NICOLAU, Juan (2014).

<sup>956</sup> Archivo de las Madres Capuchinas (en adelante AMC). Documento sobre la fundación del Convento de Capuchinas por doña Petronila Yáñez; texto tomado de NICOLAU, Juan. (2014), p. 48.

<sup>957</sup> En el camino a Toledo, la duquesa de Olivares pidió que dos damas de su corte recibieran a las dos damas de su corte, Ana María de Pellicer y Ana María de Sugerías. Véase en VILLARREAL Y ÁGUILA, Francisco. (1686), p. 8.

Ayer me dio un clérigo su carta de Vm. que la estimé mucho, que para mi no hay más que las capuchinas, y no todas, sino las de esa Casa, a quien debo tanto... mire Vm. acudan a Pedro Ballesteros para lo que hubieren menester, si quieren hacerme merced, no pasen necesidad por amor de Dios, que será matarme: De la casa no hay nada, y no se me da nada, pues en viniendo los despachos de Roma las comenzaré a labrar casa, y he de hacer nueva toda, que así lo he ofrecido, y quedarme en compañía de Vm. olvidando el entierro de mis padres, pues solo el cariño, que aún después de muerto quiero mostrar con enterrarme entre Vs. Mercedes, en esa Santa Casa, lo debo hacer. Creanme, señoras, no son estas palabras, sino que han de ser obras, dándome Dios vida<sup>958</sup>.

Esta declaración de intenciones se materializó pocos años más tarde. El 18 de julio de 1655 se efectuó la compra de unas casas en la parroquial de Santa Leocadia, propiedad de Juan de Isasaga y Mendoza y Estefanía de Zayas, por cuya amplitud y limpieza resultaron idóneas para su cometido. No obstante, la escasez de recursos económicos de Pascual de Aragón en aquel momento le impidieron pagar los 46000 reales de su coste, por lo que fueron adquiridas por su secretario, Francisco de Villarreal y Águila. Tiempo después, se procedió al traspaso de las escrituras y la consiguiente titularidad; el futuro cardenal quedó como único propietario y, por ende, encargado de abonar la totalidad de la dicha compra, ascendiendo finalmente hasta los 52000 reales. Su deseo se satisfizo completamente cuando el 18 de julio de 1657 firmó ante el escribano Francisco Eugenio de Valladolid la donación de las dichas casas a las religiosas capuchinas «para que sean suyas propias» y las disfrutasen «libres de todo censo y tributo»<sup>959</sup>.

Dos años más tarde, les solicitó una de las bóvedas del templo para el descanso de su cuerpo, petición a la que gustosamente accedieron, además de concederle el patronato perpetuo del convento:

[...] haciendo mayor estimacion del dicho patronato, que de todos los honores con que su señoría se puede ver asistido por su Ilustre Casa, y esclarecidos Progenitores, por el singular amor y gran veneración que ha tenido, y tiene al dicho Convento, obligandole dichas causas á su Señoría à dexar los sumptuosos Entierros, que tiene

---

<sup>958</sup> AMC. Escrituras de compras de casas. Fragmento tomado de NICOLAU, Juan. (2014), p. 52.

<sup>959</sup> AMC. Escrituras de compras de casas. Fragmento tomado de NICOLAU, Juan. (2014), p. 52.

su Casa, y especialmente el Real de Nuestra Señora de Poblete, teniendopor de mayor estimacion, y veneracion està el cuerpo de su Señoría entre Religiosas pobres, que no entre Reyes, Padres, y hermano<sup>960</sup>.

Pese a estas concesiones, Pascual de Aragón hizo gala de su humildad al rechazar la posibilidad de enterrarse junto con otros miembros de su familia, en sintonía con lo promulgado en el texto evangélico «el que quiere a su padre o a su madre más que a mí no es digno de mí»<sup>961</sup>; e incluso otorgó plena libertad a la comunidad para una posible sustitución del patronato en el futuro:

si en cualquier tiempos las dichas Madre Abadesa, y Religiosas del dicho Convento, que al presente son, ó fueren adelante, quisieren dár el dicho Patronato à qualesquier persona, o personas, lo puedan hazer en qualquier tiempo, sin que en esta razon, ni para poder dár sea necessario acudir à ningun Tribunal, ni Juez<sup>962</sup>.

Él mismo abolió la presencia de las armas en cualquier parte del convento «que no sea dentro de la clausura de él», de modo que las religiosas gozaran de plena disposición de la iglesia y capilla conventual para otros futuros patronos. Este *modus operandi* era, a todas luces, una estrategia destinada a conseguir un doble objetivo: por un lado, dejar testimonio de su humildad y sencillez; por otro, no irritar la buena fe de los herederos de doña Petronila Yáñez, la auténtica impulsora de su fundación<sup>963</sup>.

La trayectoria del futuro arzobispo gozó de un golpe de suerte cuando en 1665 fue nombrado virrey de Nápoles. Pese a ser uno de los cargos más ambicionados en el complejo entramado de la política hispana, lo ostentó durante un escaso periodo, pues para el año siguiente, es decir 1666, fue nombrado arzobispo de Toledo tras el fallecimiento de Baltasar de Moscoso y Sandoval, como ya estudiamos. Además, también fue elegido Inquisidor Supremo y miembro del Consejo de Estado encargado de asistir a Mariana de Austria en su regencia. Esta nueva realidad repercutió positivamente en sus finanzas y, por ende, en la culminación de su proyecto personal para con las Capuchinas.

---

<sup>960</sup> VILLARREAL Y ÁGUILA, Francisco. (1686), p. 171.

<sup>961</sup> Mateo 10, 37.

<sup>962</sup> VILLARREAL Y ÁGUILA, Francisco. (1686), p. 172.

<sup>963</sup> HERMOSO, Miguel. (2011), pp. 807-826.

### 23.1. El proceso de edificación

La obra del nuevo convento se empezó en el mes de marzo de 1665, siendo Su Eminencia Virrey de Nápoles y este mismo año, en la octava del Santísima Sacramento, después de sacados los cimientos, se echaron las primeras piedras del edificio de la iglesia. El año siguiente de 1666, a siete de marzo, día de Santo Tomás de Aquino, se bendijo el sitio de la iglesia y se consagró la piedra que se puso debajo del altar mayor, y lo hizo el señor Obispo de Troya, don Luis de Morales, con toda solemnidad, asistiendo a la función toda la música de la Iglesia (catedral) y lo más lucido de la iglesia y la ciudad<sup>964</sup>.

Pascual de Aragón financió la construcción de un convento destinado a custodiar sus restos y asegurarse el descanso eterno, imitando así el *modus operandi* de otros miembros pertenecientes a la alta nobleza del Seiscientos hispano como fueron el Conde de Lemos y su convento de Santa Clara<sup>965</sup>; el Conde de Monterrey y las Agustinas de Salamanca; o el Conde de Peñaranda con las Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte<sup>966</sup>. Estas iniciativas se convirtieron en una herramienta clave en la consecución de dos propósitos, dejar testimonio de su piedad y compromiso con la Fe católica a la par que rendir honor a su linaje. En el caso que nos ocupa, se trata de un complejo excepcional para cuya concepción se quiso «crear una imitación consciente de algunos de los rasgos presentes en el monasterio de El Escorial, ejemplo a seguir para la arquitectura religiosa del siglo XVII en España y modelo lógico para una fundación funeraria en la España contrarreformista»<sup>967</sup>. La materialización de su idea quedó en manos del maestro mayor de la *Dives toletana*, Bartolomé Zumbigo y Salcedo, cuya participación en la fábrica del Real Panteón y el Ochavo catedralicio le valieron para demostrar su capacidad como arquitecto, además de su pericia en el tratamiento de los mármoles y jaspes.

Como adelanta el fragmento introductorio, las obras se iniciaron en 1665 y tan sólo seis años más tarde la iglesia se hallaba concluida, si bien las tareas de acondicionamiento se prolongaron hasta 1679. En la construcción participaron los

---

<sup>964</sup> AMC. Relación de una madre capuchina sobre las virtudes de Pascual, sobre la marcha minuciosa de las obras y la inauguración de la nueva iglesia. Véase en NICOLAU, Juan. (2014), p.

<sup>965</sup> CHAMOSO, Manuel. CASAMAR, Manuel. (1981); GONZÁLEZ, Miguel Ángel. (2005).

<sup>966</sup> RAMOS, José; VICENTE, José María. (2014).

<sup>967</sup> HERMOSO, Miguel. (2011), p. 816.

maestros de cantería Juan de la Fuente, Juan de Mendoza y Rodrigo Carrasco, encargados de cortar y pulir la piedra procedente de la localidad toledana de Ventas con Peña Aguilera. Zumbigo fue el autor de su diseño y único supervisor durante el proceso, un hecho bastante inusual que ha sido subrayado en más de una ocasión por los investigadores. En general, los conventos suelen ser complejos heterogéneos, fruto de la superposición y renovación de espacios concebidos de acuerdo con los criterios estéticos vigentes en cada momento, más aún si tenemos en cuenta la posterior añadidura de retablos, lienzos o esculturas para su ornamento, totalmente ajenos a la idea primigenia. Sin embargo, en este caso, no sucedió así. Se trata de un todo homogéneo donde se cristaliza, sin alteraciones, el proyecto de un sólo artífice:

Como el templo tan bellamente severo, también lo es el convento...Y en la edificación, con medios modestos (ladrillo, granito) se ha conseguido una admirable unidad total al menos severa y grandiosa, que, como a la iglesia, alcanza a todo el edificio conventual. Era en tiempos del barroco, pero no juega allí sino la suprema, secular ya entonces, seriedad escorialense. El mayor encanto, austerísimo, lo ofrece en todo el conjunto, tan totalmente intacto, el mantenimiento pleno de la creación arquitectónica del siglo XVII. Allí todavía viva, íntegramente mantenida<sup>968</sup>.

La iglesia presenta una planta de cruz latina de una sola nave con bóveda de cañón y lunetos. Sus blancos muros son articulados por una suerte de resaltos evocando a pilastras que culminan en un entablamento escalonado, disposición similar a la de del convento toledano de Santo Domingo el Antiguo. A los pies, se ubica el coro alto sobre un arco rebajado; mientras, el bajo se abre en el muro del presbiterio, concretamente en el lado de la Epístola.

Al igual que Manuel de Zúñiga y Fonseca, quien no dudó en dotar a su fundación salmantina de exquisitas obras italianas de Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione, Giuliano Finelli o José de Ribera<sup>969</sup>, Pascual de Aragón se valió de su estancia en Roma y Nápoles para el envío de lienzos, esculturas y relicarios, aun sin llegar al grado de ostentación del anterior. Tal rechazo, no sólo guardaba mayor sintonía con la austeridad y pobreza dictada por la regla, sino también respondía a ese afán por reflejar la condición

---

<sup>968</sup> TORMO, Elías. (1924), p. 8.

<sup>969</sup> De la extensa bibliografía sobre esta cuestión hemos rescatado los siguientes trabajos: MADRUGA, Ángela. (1975), pp. 291-297. DOMBROWSKI, Damián. (1995-1996), pp. 87-94. RODRÍGUEZ, Alfonso; NOVERO, Raquel. (2008), pp. 253-264.

funeraria del templo. Por consiguiente, se ideó un programa decorativo austero cuya materialización recayó principalmente en aquellos artistas al servicio de la Primada, el citado Bartolomé Zumbigo, Francisco Rizi y por supuesto, Virgilio Fanelli, capaces de garantizar un resultado de singular belleza.

Así, en los muros laterales se disponen una suerte de arcosolios con escasa profundidad cuyo centro queda ocupado por un lienzo de gran tamaño, dos de ellos procedentes de Italia. El primero, situado en el muro derecho, es protagonizado por María Magdalena de Pazzis junto con el Niño Jesús, firmado en Roma por Giovanni Peruzzini. El segundo, ubicado en frente, acoge la Asunción de la Virgen a los cielos de Carlo Francesco Nuvolone, aunque en origen se hallaba otro lienzo dedicado a Santa Rosa de Lima y la entrega del Niño Jesús por la Virgen María, firmado por Jacinto Gimignani, pintor y grabador romano<sup>970</sup>.

El crucero queda adornado con dos retablos-relicarios elaborados con mármoles grises y rojizos que, imitando a los de San Lorenzo de El Escorial, ofrecen la posibilidad de abrirlos en función del calendario litúrgico. Se integran por una modesta mesa de altar y un lienzo de formato rectangular rematado por un tímpano moldurado en cuyos vértices se disponen formas cúbicas que sirven de base a esferas, todo ello en mármol negro. La temática elegida para cada uno de los lienzos, ambos de Francisco Rizi, son parejas de santos cuyo objetivo era servir como modelo perpetuo de virtudes ante las religiosas. San Francisco y Santa María egipciaca se sitúan en el lado del Evangelio, mientras que para el lado de la Epístola las elegidas fueron Santa Gertrudis y Santa Teresa.

Junto a tales retablos, en posición perpendicular y enfrentadas entre sí, hay dos largas inscripciones alusivas a Pascual de Aragón transcritas por Balbina Martínez en su célebre obra sobre los conventos toledanos<sup>971</sup>; en la primera de ellas se lee:

D.O.M. Hae res ad Magni nomen? Falleris. Omnes aequat suprema fors, / Distinguit  
ultima cura. Hic sau sponte sepelivit non dum Cadaver, / Quae detulit a Regibus  
ductus sanguis, quae sua congessere Virtus, / Et Estudia, quae cumulavti extremum  
Philipp. IV Iudicium,; non Fortuna / Peracta foeliciter apud Alex. VII Pon. Max.  
Difficill. Tempor. Legatione, / Ava, privada iniuria dissidentibus Gallis, Hispanus  
Seuqester / Prenti filium, Orbem Roma restituit. / Neapol, Regno summa Aerarii  
cura, nullo publico damno, cunctorum / Amore, quo Maiores sui regnaverant,

---

<sup>970</sup> NICOLAU, Juan. (2014), p. 50.

<sup>971</sup> MARTÍNEZ, Balvina. (1990) p. 253.

optime administrato, / Humiliori erecto sepulchro, votis Fatum praevenit. /  
Diuturniuri usus vita quo ad mortem assiduus se pararet/ Hunc amores indicem  
Lapidem XLIII. illius aetatis anno, / Utinam per aevum duraturae. / Sanctimoniales  
absequentissimae P.M. CD LXXXI

Mientras, la segunda:

D.O.M Viventis Monumentum sum, in augusto Templo augustum Sepulchrum, Quo  
vasta condita inmortales humane Mentis arbitria Exiguae condendae Motalitatis  
exuviae / Meta, Terminus, Finis foelicitatis, vel possessae, vel ambitiae, /  
PASCHALIS S.R.E. Presb. Card. ARAGON / Tit. S. Balb. Archiep. Tot. Hisp.  
Primas, Maior Castellae Cancell. Segurbiae et Cardonae Ducum V. Et. suprema  
soboles, / Salmant. Academiae Rector, in D. Barth. Collegio Maiori professus: / In  
Cordub. Ecclessia Pedroc. in Toletana Talav. Archidiaconus, Canonicus / Generalis  
Inquisit. Fidei Patronus: / In Supremo Arag. Regens lata r suis agentilibus Legum  
Assertor, / Status Imperii Cons. Hispanis Orbis religionis Quaesitor, / Protector,  
minori Caroli II, Regis aetate regnorum Gubernator, Muto eloquio disertio Marmore,  
tacito et eloquenti Exemplo / Aeternitatem expectans defodit erexit.

En este reducido elenco de artistas partícipes en el adecentamiento y ornato interior de la iglesia se incluyó Virgilio Fanelli, a quien se le confiaron las tareas con los bronce.

### 23.2. Una autoría confirmada: la huella del genovés en el convento

Con base a las concomitancias estilísticas con la producción artística del genovés, aquéllos que han abordado el estudio del convento no han dudado en adjudicarle la autoría de los ángeles en bronce que enriquecen el tabernáculo principal y los apliques, también del mismo material, dispuestos en el retablo mayor, si bien no contaban con ningún testimonio documental para confirmarlo. Afortunadamente, esta carencia ha sido solventada gracias al tantas veces citado primer testamento, redactado el 28 de abril de 1674<sup>972</sup>. En una de las cláusulas, Virgilio Fanelli declara haber cobrado cierta cantidad de reales, sin concretar la cifra exacta, de Jerónimo Ramírez, limosnero del Pascual de Aragón, por la hechura de «unos bronce dorados para la Yglesia de religiosas capuchinas

---

<sup>972</sup> AHPT. Protocolo 30099, fols. 413 r./420 v.

de esta ciudad»<sup>973</sup>. Esta noticia viene completada por Cristóbal Ruiz, quién al describir el retablo mayor, alude a la participación del maestro platero en las tareas concernientes al bronce, confirmándose su autoría de manera categórica:

El retablo del altar maior es de finisimos jaspes negros y roxos, labrado con maravilloso arte, ejecutado el diseño del maestro maior de la santa yglesia primada, Don Bartolomé de Sombigo, artífice insigne de toda la arquitectura, y mui disestro matemático, en el segundo cuerpo ay dos nichos o capillitas, en que estan colocados los dos patriarcas de la relijion, San Francisco y Santa Clara, y en el medio se puso la santa ymagen del Ecçe Homo de que se hizo menzión en el libro [...], adornada con marco de bronce dorado a fuego, con doselico de lo mesmo, cuya zenefa remata en puntas, obra muy primorosa de Virjilio Faneli que se ha dicho hizo el trono de plata para N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Sagrario, y sobre puestos algunos bronzes que hermoSean el retablo acompañándole los esqudos de armas de su Eminencia hechos por el mismo artífice y no lo desmiente lo perfecto de lo baziado de ello, que corresponde a las demás piezas que ay allí de su mano<sup>974</sup>.

De acuerdo con su contenido, el limosnero concertó la hechura de las piezas con Virgilio Fanelli probablemente gracias a la intercesión de Bartolomé Zumbigo, amplio conocedor de su pericia con el metal. El encargo debió efectuarse en una fecha posterior a 1671, es decir, tras finalizar la edificación de la iglesia y se iniciaron las tareas de acondicionamiento. En su estudio, Juan Nicolau señala la conclusión del retablo mayor en dicho año, lo que encaja a la perfección con el planteamiento aquí propuesto<sup>975</sup>. Por su escasa envergadura, el cometido hubo de ser satisfecho en un periodo de tiempo breve, y probablemente en 1672 o 1673, el corpus angélico y demás piezas en bronce ya lucieran sobre el fondo marmóreo, finalizando de este modo la participación del genovés en el ornato del convento de Capuchinas.

El retablo fue concebido por Bartolomé Zumbigo a partir de la armónica conjunción de mármoles en tonos rojos y grises, en sintonía con los dispuestos en el presbiterio (fig. 51). Se integra por un banco y dos cuerpos divididos en tres calles, de mayor anchura la central. El primero de ellos es flanqueado por dos pares de pilastras; las calles laterales se decoran con la presencia de los escudos en bronce del cardenal cuyos marcos se integran por molduras en forma de ce que son rematadas en la parte inferior

---

<sup>973</sup> AHPT. Protocolo 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>974</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689), 167 r/v.

<sup>975</sup> NICOLAU, Juan. (2014), p. 75.

una cabeza de angelito, tan habituales en la producción artística de Virgilio Fanelli. Este primer cuerpo queda separado del superior por un entablamento moldurado del que pende una guirnalda de frutas también en bronce. En sus calles laterales se abren dos nichos con las esculturas de San Francisco de Asís y Santa Clara, atribuidas a Pedro de Mena o a su círculo más cercano<sup>976</sup>. Por su parte, la calle central queda reservada a un lienzo de ínfima calidad dedicado al Ecce Homo y por el que, curiosamente, Pascual de Aragón sentía especial devoción<sup>977</sup>. Su marco queda cobijado por un dosel en bronce «cuya zenefa remata en puntas»<sup>978</sup>. El retablo culmina en un doble frontón semicircular moldurado sobre el que se posa un trío de cuerpos cúbicos con una esfera, copiando así a los del ubicados en el presbiterio. El conjunto es coronado por una venera que actúa de fondo de la cruz cardenalicia, esta última también en bronce.



Fig. 51. Altar mayor del convento de Capuchinas  
Fuente: © Yolanda Lancha (La Tribuna)

En cuanto al tabernáculo, dispuesto en la calle central, sabemos que fue realizado en Italia con mármol siciliano por deseo expreso de Pascual de Aragón, iniciándose su ejecución a la par que la del propio convento, pues para el 19 de enero de 1665 ya lo menciona en una de las cartas enviadas desde Nápoles: «El sagrario ya está aquí hecho,

<sup>976</sup> NICOLAU, Juan. (1991), pp. 437-440.

<sup>977</sup> NICOLAU, Juan. (2014), p. 74.

<sup>978</sup> RUIZ, Cristóbal. (1689), fol. 167 r.

Dios le lleve con bien que me parece es muy lindo y proporcionado a capuchinas y que ahí no ha de haber otra cosa mejor»<sup>979</sup>. Presenta forma de templete con seis columnas con capiteles corintios y basas en bronce; su prominente entablamento sirve de apoyo a una cúpula ciega, rematada por una escultura de la Inmaculada, posiblemente de origen napolitano. Según Juan Nicolau, su cronología se habría de fijar posterior a la del retablo, pues en la correspondencia de 1675 el cardenal señaló: «Diga Vm. a nuestra madre que mañana llevará el carro la imagen de Nra. Sra. para el altar mayor», refiriéndose posiblemente a la dicha talla<sup>980</sup>. María se muestra ante el fiel-espectador con el rostro ligeramente alzado hacia las esferas celestiales y las manos unidas en oración, rodeada de un nimbo alargado recorrido por rayos.

El tabernáculo se guarnece con un grupo de seis ángeles ejecutados en bronce, obra también de Virgilio Fanelli. Cuatro de ellos se muestran sentados en la cornisa superior, coincidiendo con el arranque de la cúpula, y una pareja en la base, flanqueando la Sagrada Forma. Son, a todas luces, una copia de aquéllos ya descritos en el trono de la Virgen del Sagrario y en la peana de la Virgen de la Esperanza. En efecto, se reiteran esas anatomías rollizas, con las piernas flexionadas y los pies unidos dibujando un triángulo; sus brazos muestran dinámicas posturas que, junto con los dedos arqueados, parecer haber sostenido algún atributo en origen. Sus rasgos fisionómicos remiten, sin duda, a los propios del grupo B, con rostros de mofletes abultados, nariz chata y mentón redondeado, sin olvidar su rizada cabellera con el característico tupé.

Pese a la imposibilidad de acceder al convento a causa del abandono definitivo de la comunidad de religiosas en 2019, sabemos del buen estado de conservación de las piezas gracias al tantas veces citado profesor Juan Nicolau, depositando nuestra esperanza en que las instituciones pertinentes hallen soluciones que permitan la contemplación de este «museo de arte italiano en el corazón de Toledo»<sup>981</sup>.

---

<sup>979</sup> NICOLAU, Juan. (2014), p. 75.

<sup>980</sup> NICOLAU, Juan. (2014), p. 75.

<sup>981</sup> NICOLAU, Juan. (2007), pp. 43-89. La crisis del patrimonio conventual toledano ha sido denunciada en varios medios de comunicación por el citado profesor, exigiendo la presentación de propuestas que eviten su dispersión y venta.

## 24. RELICARIO PARA LA REINA MARIANA DE AUSTRIA

La conclusión de este tercer bloque queda reservada al estudio de la cajita relicario solicitada en 1676 a Virgilio Fanelli por la Catedral de Toledo para albergar los sagrados vestigios de San Eugenio y Santa Leocadia y entregráselos, a modo de obsequio, a Mariana de Austria tras su llegada a Toledo. Recordemos como en 1665, tras la muerte de Felipe IV y ante la minoría de edad de Carlos II, la citada reina tomó las riendas del poder con la ayuda de la Junta de Regencia compuesta por García de Avellaneda y Haro, presidente del Consejo de Castilla; Crisóbal Crespí de Valldura, vicescanciller del Consejo de Aragón; Pascual de Aragón, Inquisidor General; y por último, Baltasar de Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo. Tras finalizar este periodo de regencia y ascender al trono Carlos II, su hermanastro, Juan José de Austria, ganó peso en la administración política y consiguió doblegar su débil y maleable voluntad en función de sus intereses. Así, la primera medida que tomó el joven monarca fue el traslado de residencia al palacio del Buen Retiro bajo el argumento de intervenir activamente en las tareas de gobierno y evitar la influencia de su madre. Mientras, ella permaneció aislada en el Alcázar madrileño, donde centró sus esfuerzos en reparar su delicada posición e impedir la toma de medidas aún más drásticas por parte de su hijo, si bien no lo consiguió. En efecto, el próximo objetivo de Juan José de Austria y su sección fue alejarla definitivamente de la capital y conseguir el control absoluto de los reinos dependientes de la Corona. Para ello, idearon una compleja estrategia política que culminó el 17 de febrero de 1677, día en que Carlos II instó a su madre a abandonar definitivamente la Corte y fijar su residencia en el Alcázar de Toledo<sup>982</sup>.

La llegada de la reina insufló una dosis de esperanza entre los toledanos. Su presencia fue interpretada como una oportunidad para estrechar los lazos con la Casa Real y frenar de este modo el declive que amenazaba con desterrar al olvido la gloriosa e imperial imagen de Toledo, si es que ya no lo había conseguido. Motivados por esta equívoca ilusión, las gentes y autoridades organizaron grandes festejos para celebrar su llegada en sintonía con el *modus operandi* tradicional en la época, dejándose constancia de

---

<sup>982</sup> CASTILLO, Josefina. (1989); KALNEIN, Albrecht Graf von. (2001); MANESCAU, María Teresa. (2004), pp. 547-546.

ello en la *Relación del recibimiento que la Imperial Ciudad de Toledo hizo a la catholica magestad de la Reyna*<sup>983</sup>:

Aviendo cumplido la Reyna Nuestra Señora con su deuocion (que es en todas sus acciones el primero de sus cuidados)... aver visto [en la catedral de Toledo] en aquella grandiosa muestra, la grandeza, y ostentacion, con que aquella venerable Comunidad influida de su sacra Cabeza [el cardenal Aragón], se emplea en el culto diuino,... y al recibir (sic) el Agua bendita de mano del Señor Cardenal, le dixo [la reina]: Ea Cardenal, ya me tenéis en Toledo (sic; cursiva en el original): como quien se congratulaua con su Eminencia, de que ya se le auian cumplido sus deseos, de que fuesse su querida Metropoli (sic) entre todas las Ciudades de España, la favorecida, y honrada con la eleccion de su Magestad... el coche de su Magestad [al partir de la Catedral] salió asistido de dos pajes de su Eminencia con hachas à cada estriuo... con el agrado de su mirar [se alude a la reina] iba haziendo euidente demost- tracion de lo gustosa que venia à Toledo [...] <sup>984</sup>.

#### 24.1. Un regalo para la reina: el encargo

La Catedral, bajo su condición de principal autoridad religiosa en la ciudad, quiso mostrar su regocijo y agradecer a Mariana de Austria con la entrega de un presente cargado de simbolismo y en completa sintonía con su espíritu religioso: dos reliquias correspondientes a San Eugenio y Santa Leocadia. Para ello se encargó la hechura de una cajita en plata y bronce a Virgilio Fanelli, quien por aquel momento residía en Madrid. Pese a desconocer la fecha exacta, es seguro que para el 21 de junio de 1677 el proceso ejecutivo ya estaba en marcha, pues ese día se registra un libramiento por el cual Lucas de Olarte entregó a Bartolomé Zumbigo 2000 reales a causa de «las hechuras y el dorado que esta aziendo Virgilio Faneli en el nuevo relicario»<sup>985</sup>. Cinco días más tarde, Vicente Salinas se declaró deudor a la fábrica catedralicia de 9 marcos, 1 onza y 3 ochavas de plata, cantidades que, según se especifica, serían posteriormente dadas al genovés para integrarlas en la dicha pieza<sup>986</sup>. El proceso no se dilató en el tiempo y ya para el 20 de julio se efectuó el remate de cuentas,

---

<sup>983</sup> SUÁREZ, Diego. (2000), p. 57-100. Véase también SÁNCHEZ, Buenaventura (1930), pp. 71-80.

<sup>984</sup> BNM. R/4970 *Relación del recibimiento que la Imperial Ciudad de Toledo hizo a la catholica magestad de la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria, y de las fiestas con que celebró su venida/ Escribela un forastero por naturaleza, y por inclinación toledano. / Dedicala a la misma excelsa, augusta imperial, muy noble, y leal ciudad de Toledo/ Con licencia en Toledo, por Agustín de Salas Zazo, Año de MDCLXXVII*, fols. 31-31.

<sup>985</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 99 r.

<sup>986</sup> A Vicente de Salinas también se le encargó la hechura de 14 medallas de oro para la reina, por las cuales cobró 9319 reales y 3 cuartillos de vellón. ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 98r.

confirmando así su conclusión y consiguiente entrega. Comparado con otras ocasiones, no supuso un desembolso económico notable; Fanelli cobró 1400 reales «por la hechura y dorado»<sup>987</sup>; a ello se han de sumar 982 reales derivados de la compra del oro y 260 reales por el forro interior y las aldabas, alcanzando un coste total de 2642 reales<sup>988</sup>.

<b>RESUMEN DE CUENTAS</b>	
<b>Coste total del relicario</b>	2642 <sup>1/2</sup> reales
<b>DESGLOSE</b>	
<b>Honorarios de Virgilio Fanelli</b>	1400 reales
<b>Coste del metal: oro fino</b>	982 <sup>1/2</sup> reales (compra de 8 doblones y medio de oro fino)
<b>Coste de los tejidos: tela y raso</b>	260 reales

La escueta descripción con la que contamos se convierte en una herramienta clave para esbozar una idea aproximada de su aspecto: «una caja forrada por dentro y fuera de raso musco liso de Florencia con franjas y aldavillas de plata»<sup>989</sup>. Al parecer, consistió en una suerte de arqueta en plata sobredorada con formato rectangular en cuyo interior, forrado con seda y raso de tonalidad parda oscura, quedaría destinado a custodiar los sagrados vestigios. Fue, a todas luces, un relicario de tamaño pequeño y modesto diseño, conjeturas que de algún modo vienen reforzadas por la escasa cantidad de plata empleada, 8 marcos y 3 onzas.

Hasta el momento no se ha localizado ningún testimonio alusivo a su entrega, cuándo se efectuó, si hubo o no una ceremonia específica o la reacción de la propia Mariana de Austria; tampoco hubo suerte con el inventario de bienes de esta última, donde quedaba la esperanza de hallar alguna referencia<sup>990</sup>, por lo que cerramos su estudio con las noticias halladas en los libros de Frutos y Gastos, únicas hasta el día de hoy.

<sup>987</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 99 v.

<sup>988</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 99 v.

<sup>989</sup> ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1676/Gastos 1677, fol. 99 r.

<sup>990</sup> BNE. *Inventario de bienes de la reina Mariana de Austria*, Mss. 9196.

## 25. OTROS ENCARGOS

La clausura de este apartado viene de la mano de un conjunto de piezas desaparecidas, generalmente de carácter civil y con escasa enjundia, a las que Virgilio Fanelli hizo frente durante su etapa toledana. Así, gracias al testamento de 1674 sabemos que Gonzalo Hurtado de Arteaga, regidor de Toledo y caballero de la Orden de Santiago, le encargó «una cajitta de platta para tavaco enrrejada y una caja de cuchillos pequeña con guarnizion de platta con dos cuchillos un ttenedor y una aguxa con cavos de plata» cuyo peso alcanzó en torno a las 8 onzas de plata, habiendo de sumar a la lista un crucifijo del mismo material<sup>991</sup>. Por su parte, el cirujano Francisco Gutiérrez Carnero le confió la hechura de un estuche con los utensilios para su oficio, cometido que tardó «ocho meses poco más o menos» de los 15 días ajustados inicialmente<sup>992</sup>.

---

<sup>991</sup> AHPT. Protocolo 30099, fols. 413 r./420 v.

<sup>992</sup> ARCHV. Pleitos civiles, Caja nº 288, 3.

BLOQUE III

*La huella de Virgilio Fanelli en  
artistas coetáneos*

En la primera parte de la tesis se abordó el estudio de aquellas características del estilo marcado por Virgilio Fanelli, tales como la disposición de la indumentaria, los rasgos fisionómicos de las imágenes femeninas o las tipologías de ángeles, todas ellas fácilmente detectables en la totalidad de piezas que conforman su producción. Ahora sólo queda por resolver una última cuestión ¿cómo influenciaron estas en los maestros plateros coetáneos? Para ello, este capítulo final queda reservado al análisis de un conjunto de piezas fechadas en la segunda mitad del siglo XVII donde la impronta del genovés es palpable. Pese a la inexistencia de testimonios documentales, resulta curioso que algunas de ellas han sido adjudicadas a su mano sin ningún tipo de cuestionamiento, siendo ejemplo de ello la pila de agua bendita conservada en el Colegio de Infantes; otras, como la custodia de la parroquia toledana de los Santos Justo y Pastor, han generado dudas entre los investigadores, aunque siempre prevaleciendo su atribución a Fanelli, siendo el cometido de este último bloque exponer aquellos argumentos por los que hoy se han eliminado de su producción.

## 26.CUSTODIA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL

La primera referencia documental concerniente a la pieza aquí protagonista la sitúa en la iglesia toledana San Miguel el Alto; se trata de una escritura datada el 25 de abril de 1787 donde se recogen varios pagos efectuados al platero Pedro de la Casa por intervenir en las «alaxas propias» de la Cofradía Sacramental de dicho templo. Al parecer, cobró 18 reales por «haber conpuesto un sol que dicha cofradía tiene y los dos angeles que tiene a los lados»; 12 reales por su «limpiado y blanqueado: trabajo de armarle y desarmarle»; y por último, 4 reales «del importe de un tornillo de yerro con su tuerca para la sugesion de un angel»<sup>993</sup>. Si todavía parece arriesgado confirmar que se trata de la pieza aquí protagonista, las dudas se disipan tras el hallazgo de un inventario de los bienes de dicha cofradía ejecutado por Anacleto Baños, su sacristán, donde figuraba<sup>994</sup>:

Una custodia de bronce dorado a fuego de más de una vara con albor de fierro, dos angeles de a cuarta cada uno de pie, sosteniendo el albor, otros dos del mismo tamaño sentados y otro mas pequeño de pie con la cruz por remate cuyo cinco angeles de metal blanco están vaciados y alrededor del viril. Los grupos de querubines pequeños al parecer son de plata y dicha custodia era procedente de la cofradía sacramental<sup>995</sup>.

Tales noticias sumadas al inventario publicado por Rafael Ramírez de Arellano<sup>996</sup> son más que suficientes para confirmar de manera categórica su procedencia: la antigua Cofradía Sacramental de la parroquia de San Miguel el Alto; allí se mantuvo hasta su traslado a la iglesia de los Santos Justo y Pastor, donde se conserva actualmente. Ahora bien ¿cuándo y cómo se sucedieron los hechos? Desde 1842 el templo dedicado al arcángel no tenía culto y sufría un estado ruinoso<sup>997</sup>. Según el inventario de sus bienes, todavía en 1868 la custodia permanecía allí<sup>998</sup> por lo que el cambio hubo de efectuarse en los albores del nuevo siglo, siendo prueba de ello un inventario fechado en 1924, donde

---

<sup>993</sup> ADT. Fondo de la parroquia de San Miguel, caja nº 2, s/f.

<sup>994</sup> ADT. Fondo de la iglesia parroquial de San Miguel, caja nº 2, s/f.

<sup>995</sup> ADT. Fondo de la parroquia de San Miguel, caja nº 2, s/f.

<sup>996</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921), p. 215.

<sup>997</sup> UCETA, José Manuel. *Las parroquias urbanas de Toledo. Antecedentes históricos y reformas contemporáneas*, tesis doctoral dirigida por D. Ramón González Ruiz, en depósito en el ACT, p. 35.

<sup>998</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921), p. 215.

se incluye entre las obras custodiadas entre los muros de su nuevo destino<sup>999</sup>. Las referencias más actuales proceden también de inventarios realizados en la década de los noventa, siendo de mayor interés aquel fechado en 1995 último por señalar por primera vez a Virgilio Fanelli como su autor, aunque sin argumentar el porqué de tal adjudicación<sup>1000</sup>. Además, se informa sobre una restauración de la custodia en dicho año por la Escuela de Conservación de Bienes Culturales de Madrid.

Los resultados conseguidos tras este rastreo documental no son suficientes para determinar si fue o no ejecutada por el genovés, por lo que tal incógnita será resuelta mediante un análisis formal y estilístico.

La custodia se inicia en una peana de marcado carácter arquitectónico (fig. 52); se trata de una estructura en bronce de perfil octogonal cuyos frentes convexos son rematados por molduras y guarnecidos en la parte superior e inferior por flores diminutas en plata. A su vez, es flanqueada por dos volutas de naturaleza vegetal que sirven de asiento a una pareja de ángeles niños. Sin desligarse de la línea impuesta por el genovés, sus rostros son ligeramente alargados y mofletudos, enmarcados por una densa cabellera con su tradicional tupé, que remiten, sin duda, a las características propias del modelo B. Sus posturas copian a la de aquéllos presentes en la peana de la Virgen de la Esperanza o el tabernáculo de las Capuchinas, pues se hallan sentados, con los brazos en posición dinámica, las piernas flexionadas y los pies unidos al final para formar una silueta triangular.

La pieza prosigue con un toro de bronce del que emerge el vástago. En un alarde de originalidad, los elementos geométricos fueron sustituidos por un ramo de sarmientos en referencia a las parábolas de Jesús durante la enseñanza a sus discípulos:



Fig. 52. Custodia de sol  
¿Discípulo de Virgilio Fanelli?  
Fuente: © Manuel Pérez

<sup>999</sup> APJP. Fondo sin catalogar, caja n°1, expediente n°1.

<sup>1000</sup> APJP. Fondo sin catalogar, caja n°2, expediente n° 3.

Yo soy la verdadera vid y mi Padre es el viñador. El corta todos mis sarmientos que no dan fruto; al que da fruto, lo poda para que dé más todavía. Ustedes ya están limpios por la palabra que yo les anuncié. Permanezcan en mí, como yo permanezco en ustedes. Así como el sarmiento no puede dar fruto si no permanece en la vid, tampoco ustedes, si no permanecen en mí. Yo soy la vid, ustedes los sarmientos El que permanece en mí, y yo en él, da mucho fruto, porque separados de mí, nada pueden hacer [...].<sup>1001</sup>

Sin embargo, en este caso su inclusión se debe al recuerdo de la Última Cena. La vid fue elegida, junto con el pan, como símbolo de la sangre y cuerpo de Cristo tras el dogma de la transustanciación. Por consiguiente, el mensaje de la custodia se completa cuando se sitúa en el viril la Hostia consagrada.

Dicho vástago es flanqueado por dos ángeles cuyo aspecto remite al de los presentes en el relicario de San Ildefonso, detectándose únicamente diferencias en la indumentaria (fig. 53). En efecto, aquél situado a la derecha porta una túnica corta de media manga, ceñida a la cintura y rematada en flecos; bajo ella se contempla una especie de calzas largas con un broche circular en el comienzo de la rodilla, dejando al descubierto unas botas de superficie escamada. Por su parte, el de la izquierda se desliga del anterior con la posesión de una suerte de escudo, también con superficie escamada, dispuesto en la zona del abdomen. Pese a no existir referencia alguna sobre los atributos, la posición de los brazos y el puño completamente cerrado revela su existencia en la concepción original, en sintonía con la pareja del citado relicario catedralicio. El cometido de dicha pareja reside en potenciar el deseo de exaltación por parte del fiel-espectador; su posición, erguida, les desliga del modelo tradicional empleado en las custodias de San Martín (Valencia), de Vallibona



Fig. 53. Detalle de los ángeles  
¿Discípulo de Virgilio Fanelli?  
Fuente: © Manuel Pérez

<sup>1001</sup> Juan 15: 1-8.

(Castelló) o de Bañalbufar (Mallorca), entre otras muchas<sup>1002</sup>, donde se muestran arrodillados. Pese a esta ligera alteración, continúan englobándose en la categoría de ángeles adoradores dada su actitud de respecto y veneración, en sintonía por tanto aquéllos presentes en la custodia-copón de Traiguera, realizada por el artista Juan de Olzina en 1415<sup>1003</sup>.

Según los testimonios, el corpus angelical de la custodia ángel dispuesto en la parte frontal de la peana. De acuerdo con la descripción de 1868, la custodia tenía «dos ángeles de pie, dos sentados y otro de pie con una cruz, de a tamaño a cuarta y estaban en la peana»<sup>1004</sup>. En una segunda descripción se reitera la presencia de «dos angeles de a cuarta cada uno de pie, sosteniendo el albor, otros dos del mismo tamaño sentados y otro mas pequeño de pie con la cruz por remate»<sup>1005</sup>.

La pieza culmina en un viril circular con forma de sol, astro que desde los albores del Cristianismo ha venido utilizándose como símbolo de Cristo, identificado en un primer momento por los primeros cristianos como el nuevo *Deus Sol Invictus*<sup>1006</sup>. Dicho viril se une al vástago mediante frondosos racimos de uva y sarmientos que se enroscan entre los rayos, agrupados de tres en tres, siendo el central de mayor tamaño. En la parte inferior, se posan dos cabezas de angelitos en dirección opuesta; mientras, la parte superior se remata con un jarrón y la cruz, simbolizando el triunfo de la Iglesia Católica, como veremos.

En este punto del recorrido disponemos de información suficiente para solventar algunas de las incógnitas que se ciernen sobre su autoría. Las similitudes con la producción de Virgilio Fanelli son evidentes, especialmente con el relicario de San Ildefonso, tanto es así que parecemos estar ante una trasposición. Ahora bien, el resultado final dista mucho de la calidad y perfección acostumbrada. Un simple vistazo es suficiente

---

<sup>1002</sup> COTS, Francisco de Paula. (2011), p. 233.

<sup>1003</sup> COTS, Francisco de Paula. (2011), p. 233.

<sup>1004</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. (1921), p. 215.

<sup>1005</sup> ADT. Fondo de la parroquia de San Miguel, caja nº 2, s/f.

<sup>1006</sup> El completo desconocimiento de la fecha exacta del nacimiento de Cristo hizo que los cristianos a partir de la segunda mitad del siglo III la fijarán el 25 de diciembre, fecha en la que se venía celebrando en el nacimiento del dios del Sol, simbolizando así el triunfo de la luz sobre la noche más larga del año. Con el paso de los siglos el recuerdo de la divinidad pagana fue apagándose y el sol se impuso como una alegoría más del Hijo de Dios dadas las semejanzas entre ambos; el primero era fuente de luz en la Tierra, misión idéntica a la desempeñada por Jesús, responsable de desterrar las tinieblas de la Humanidad y desvelar el misterio del Antiguo Testamento. Existen numerosas citas bíblicas donde se subraya este vínculo simbólico. Existen numerosas citas bíblicas donde se subraya este vínculo simbólico<sup>1006</sup>, si bien las de mayor peso fueron sus propias palabras: «Yo soy la Luz del mundo; el que Me sigue no andará en tinieblas, sino que tendrá la Luz de la vida». Juan 8: 12-13.

para detectar como la forma en bruto no fue repasada con la debida insistencia y generó superficies toscas donde se torna inviable apreciar los detalles anatómicos o la definición en los pliegues de la indumentaria, entre otras carencias. Con base a ello hoy se formula la siguiente cuestión ¿procede de la mano del genovés? Parece que no. Surgen reticencias al pensar que un mismo autor ofreciese resultados tan variopintos, pues la calidad de la custodia es notablemente inferior si se compara con el trono catedralicio o la escultura de San Fernando, donde prima la pulcritud y el excelente acabado. Pese a tal apreciación, no cabe duda de que el autor, hasta el momento desconocido, había contemplado muy de cerca la obra del genovés, y en concreto el relicario, al que no dudó en copiar.

A día de hoy, la pieza continúa en el templo de los Santos Justo y Pastor, en desuso y oculta para el público. En el año 2003, con motivo de la citada exposición *Corpus: historia de una presencia*, fue restaurada por la Escuela de Conservación de Bienes Culturales de Madrid, desconociéndose la emisión del respectivo informe, si bien los responsables del Departamento de Patrimonio del Arzobispado de Toledo nos informaron en qué consistió: limpieza y ajustamiento de los tornillos<sup>1007</sup>. Con esta última noticia, cerramos su estudio y quedamos a la espera de nuevos hallazgos documentales con los que poder confirmar su autoría y eliminar definitivamente esa injusta atribución a la producción de Virgilio Fanelli que se viene haciendo desde inicios del siglo XX.

---

<sup>1007</sup> Una vez más, aprovechamos al Departamento de Patrimonio del Arzobispado de Toledo el habernos proporcionado dicha información.

## 27. PILA DE AGUA BENDITA DE LA SAGRADA FAMILIA

Siguiendo la tónica anterior, la obra protagonista del presente capítulo también carece de testimonios documentales con los que poder confirmar la autoría de Virgilio Fanelli, si bien esta jamás ha sido puesta en duda. Sixto Ramón Parro fue uno de los primeros en incluirla en su producción artística, reconociendo estar ante una pieza «soberbiamente trabajada en bronce»<sup>1008</sup>; opinión compartida por el conde de Cedillo en su *Catálogo*<sup>1009</sup>, aunque ninguno expone las razones de tal adjudicación. A estas escuetas referencias del siglo XX se suma la ficha técnica publicada en 2007 con motivo de la exposición *Infantes: 450 años educando*<sup>1010</sup>; de acuerdo con su contenido, fue un regalo de Pascual de Aragón al templo primado, aunque continúa la omisión de las fuentes y por ende, la imposibilidad de constatarlo y ampliar su estudio. Ante tales circunstancias, volvemos a recurrir al análisis formal y estilístico con el fin de esclarecer las incógnitas y determinar si fue o no realizada por el genovés.

### 27.1. Descubriendo la autoría de Virgilio Fanelli

Presenta una estructura integrada por cuatro lóbulos que dibujan una suerte de rombo truncado por volutas en los ángulos de su unión; en el inferior, se dispone un modesto recipiente de carácter fitomorfo destinado a contener el agua bendita, mientras, la parte superior es rematada por una cruz de superficie lisa de cuyo centro emerge un cuarteto de rayos con escasa longitud (fig. 54).

Recorre su perímetro un friso compuesto por hojas y frutos en relieve, seguidos por una moldura de doble altura que cobija la escena central, protagonizada esta última por la



Fuente: Departamento de Patrimonio.  
©Catedral de Toledo.

<sup>1008</sup> RAMÓN, Sixto. (1857), Vol. 1, p. 613.

<sup>1009</sup> LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo. (1957), p. 80.

<sup>1010</sup> MORALEDA, Jaime. (2007), p. 81.

Sagrada Familia. A la derecha María, cuya figura recuerda a la empleada por Fanelli en las escenas de *La Visitación* o *La Anunciación*, de la peana dedicada a la Virgen de la Esperanza. En efecto, se repite esa túnica ceñida a la cintura y semicubierta por un manto de doble cruce, en el pecho y cadera, sin olvidar la disposición de los pliegues en torno a su delgada anatomía, encargados de otorgar mayor empaque. Las semejanzas continúan en el rostro, también ovalado y con rasgos juveniles, enmarcado por su cabellera recogida en la parte trasera, apenas visible por la presencia del habitual velo. Porta un libro en su mano derecha a la vez que sostiene con la otra al Niño Jesús, único foco de su atención, y, por ende, de la pila. Este viste de blusón holgado truncado en la sección inferior por un agujero que no parece formar parte del conjunto original, pues quebranta la elegancia del protagonista. Además, se detecta un fuerte contraste entre la lisura de los orificios superiores y la correspondiente al central, con rebabas fruto de una perforación sin tacto<sup>1011</sup>. Para la concepción de su rostro, y especialmente de su cabellera, se tomó como modelo de referencia el corpus angelical, con esa apuesta por mechones rizados con cierto volumen y el inconfundible tupé. Por su parte, San José se muestra con la tradicional túnica sobre la que cruza en diagonal un manto de pesados pliegues. Su rostro evoca al de la figura de Jesucristo en el trono catedralicio, alargado, de rasgos finos, barba recortada con una ligera prominencia en la zona del mentón y, por último, una densa cabellera que se expande hacia la parte trasera en bucles sin llegar a rozar la espalda.

La Sagrada Familia es acompañada en su camino por un grupo de ángeles ocupados en diversas tareas; mientras unos se afanan en la recogida de dátiles, otros parecen entretenerse jugueteando con la indumentaria del patriarca. La escena se cierra con la inclusión de varias palmeras que ascienden en altura hasta rellenar el espacio del lóbulo superior, un recurso habitual para recrear el árido paisaje de la ciudad que fue testigo de la infancia del Salvador, Nazaret.

Tras el análisis, quedan patentes las analogías de la pila con otras piezas de la producción de Virgilio Fanelli, ahora bien ¿resultan suficientes para adjudicarle su autoría? Bajo nuestro criterio, no. Al igual que señalábamos en el caso de la custodia de los Santos Justo y Pastor, aquí se reitera nuevamente esa factura tosca incapaz de mostrar la singular pulcritud que baña las superficies de otros ejemplos como el trono catedralicio o el citado relicario del patrón toledano. Por consiguiente, y en oposición a lo publicado

---

<sup>1011</sup> Agradezco a Raquel Lozano Martín, restauradora del Museo Sefardí de Toledo, su ayuda en el análisis de la pieza.

hasta el momento, nos mostramos reticentes a confirmar que saliese de su mano; carece de lógica vincular un resultado tan ínfimo con un maestro que se ganó el título de «Praxíteles florentín» precisamente por la perfección de su acabado.

## 28.CUSTODIA PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE MURCIA

La obra que cierra nuestro recorrido, la custodia procesional de la catedral de Murcia, es ampliamente conocida y la copiosa documentación generada en torno a su proceso ejecutivo no deja lugar a dudas respecto a quién fue su autor, el tantas veces citado Antonio Pérez de Montalto<sup>1012</sup>. En efecto, el 10 de noviembre de 1674 se firmó la escritura de concierto entre el Cabildo murciano y dicho artista para la concreción de su hechura<sup>1013</sup>. Al margen de su valor artístico y religioso, su interés en el presente estudio radica en las concomitancias estilísticas y formales que presenta con la obra de Virgilio Fanelli, veamos a continuación el porqué. En el primer cuerpo, dedicado al culto del Santísimo Sacramento, se dispone una pareja de ángeles adoradores cuyos rasgos remiten a los del grupo A, con ese rostro juvenil, ligeramente alargado y una densa cabellera expandida hacia la parte trasera y rematada por un sutil tupé, en sintonía por tanto con los ángeles presentes en el relicario de San Ildefonso, con quienes también coinciden en el caso de la indumentaria (fig. 55). En efecto, se aprecia nuevamente esa combinación de túnica de media manga rematada por flechos y un faldón; este último se recoge a la altura de la rodilla y deja al descubierto unos botines de superficie escamada, copiando de este modo al arcángel San Gabriel en la escena de la Anunciación de la peana sobre la que se asienta la Virgen de la Esperanza.

Las referencias a la obra del genovés continúan en los pedestales de las columnas salomónicas, decorados por racimos de frutas variadas en posición invertida, idénticos, por tanto, a los empleados en el trono de la Virgen del Sagrario. Asimismo, en los arranques de los arcos que inician el segundo cuerpo se apoyan ángeles niños cuya disposición recuerda, sin duda, a los presentes en el tabernáculo del convento de las Capuchinas o en la citada peana de la Virgen de la Esperanza, donde se muestran con las piernas cruzadas en la parte inferior y los brazos alejados del torso y ligeramente flexionados, portanto, en este caso, atributos vinculados a la Eucaristía (fig. 56).

Tras este análisis comparativo es posible confirmar el conocimiento de la producción artística del genovés por parte de Antonio Pérez de Montalto, quien no dudó

---

<sup>1012</sup> PÉREZ, Manuel. (2002), p. 352.

<sup>1013</sup> El peso era orientativo, pues Antonio Pérez de Montalto tuvo libertad para utilizar una cantidad de plata mayor en la elaboración de la custodia siempre que fuese necesario «para la perfección de la misma». Véase PÉREZ, Manuel. (2002), p. 352.

en tomarla como modelo de referencia para la suya propia. Su *modus operandi* no sólo propagó la estela del genovés en puntos de nuestra geografía ajenos a Toledo, sino también se podría interpretar como un gesto de reconocimiento a su maestría.



Fig. 55. Custodia procesional de la Catedral de Murcia  
Antonio Pérez Montalto  
1674-1678  
Fuente: ©



Fig. 56. Detalle del cuerpo inferior  
Antonio Pérez Montalto  
1674-1678  
Fuente: ©Antonio Jiménez

## 29. ANEXOS

**TABLAS N°1 Y N°2: PIEZAS REALIZADAS DURANTE SU CARGO (PLATERO OFICIAL)**

PIEZAS	AÑOS				
	1670	1671	1672	1673	1674
Aguamaniles				2	
Blandones					
Cadenas		18			
Cetros			6		
Horquillas					
Vinageras				2	

PIEZAS	AÑOS				
	1670	1671	1672	1673	1674
Blandones	2	5	3		
Brasero			1		
Cálices					1
Candeleros			2		
Cetros					1
Mechero				1	

**TABLAS N° 3-7: LIBRAMIENTOS EFECTUADOS DURANTE EL  
DESEMPEÑO DE SUS TAREAS COMO PLATERO OFICIAL**

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>OBRA Y FÁBRICA</b>		
Frutos 1669/Gastos 1670		
Fol. 99 r.		
<b>FECHA</b>	<b>LIBRAMIENTO</b>	<b>MOTIVO</b>
20/12	1000 reales	Aderezo de la plata del Sagrario

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>OBRA Y FÁBRICA</b>		
Frutos 1670/Gastos 1671		
Fol. 96 r.		
<b>FECHA</b>	<b>LIBRAMIENTO</b>	<b>MOTIVO</b>
27/02	1840 reales	Aderezo de cuatro blandones y «otras cosas».
15/04	1840 reales	Aderezo y limpieza de la plata del Sagrario.
26/08	2088 reales	Dos blandones de pie redondo Limpieza de plata del trono de la Virgen Sagrario Otros aderezos
09/10	2000 reales	Aderezos de blandones y otras cosas

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>OBRA Y FÁBRICA</b>		
Frutos 1671/Gastos 1672		
Fol. 96 r.		
<b>FECHA</b>	<b>LIBRAMIENTO</b>	<b>MOTIVO</b>
09/01	1000 reales	Aderezos en la plata del Sagrario
22/01	2054 reales + y con 1000 de enero= 3154 reales por el aderezo de seis blandones.	Aderezo (seis blandones) +aderezo de la plata.
19/02	2000 reales	Hechura de 6 cetros y «otras cosas»
23/03	1000 reales	Aderezos de blandones
4/05	1957reales	Limpieza del tesoro
13/06	1000 reales	Aderezos de la plata
08/07	1000 reales	Aderezos de la plata
06/09	494 reales	Aderezos y limpieza

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>OBRA Y FÁBRICA</b>		
Frutos 1672/Gastos 1673		
Fol. 96 r.		
<b>FECHA</b>	<b>LIBRAMIENTO</b>	<b>MOTIVO</b>
10/01	2000 reales	Hechura de: 6 cetros
19/04	2219 <sup>1/2</sup> reales	Limpieza del tesoro y lámparas de bronce
5/05	15708 reales + 2000 (pagados en enero)= 17708 reales	Hechura de: - 6 cetros nuevos - 8 orquillas
20/07	1000 reales de vellón	Aderezos y limpieza

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>OBRA Y FÁBRICA</b>		
Frutos 1673/ Gastos 1674		
Fol. 96 r.		
<b>FECHA</b>	<b>LIBRAMIENTOS</b>	<b>MOTIVO</b>
11/04	3219 reales y 7 maravedíes	Limpieza de plata del Sagrario: lámparas y «demás cosas» para la Semana Santa Hechura de un aguamanil y un cetro
05/05	2000 reales	Hechuras para el Sagrario (sin especificar)
21/06	266 reales	Hechura de 1 cetro para las Guardas Eclesiásticas (ya citado) Limpieza del tesoro
12/10	6272 reales y 18 maravedíes	Hechura del relicario de San Ildefonso Aderezos de la plata del Sagrario

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>OBRA Y FÁBRICA</b>		
Frutos 1674/Gastos 1675		
Fol. 96 r.		
<b>FECHA</b>	<b>LIBRAMIENTOS</b>	<b>MOTIVO</b>
22/05	1794 reales de vellón	Limpieza de plata y lámparas de azófar.

**TABLA N° 8: RESUMEN DE LAS LIMPIEZAS EFECTUADAS DEL TESORO POR  
VIRGILIO FANELLI**

<b>LIMPIEZAS EFECTUADAS DURANTE SU CARGO COMO PLATERO OFICIAL</b>					
<b>Año</b>	<b>Día y mes</b>	<b>Piezas sometidas a limpieza</b>	<i>Referencia en los libros de Frutos y Gastos</i>		
			<b>N° de folio</b>	<b>SECCIÓN</b>	
				<b>Memorias del Sagrario</b>	<b>Sagrario</b>
1671	15/04	Plata del Sagrario, lámparas y «otras cosas».	Fol. 97 r.		X
	26/08	Trono de Nuestra Señora del Sagrario.	Fol. 97 v.		X
1672	04/05	Plata de Nuestra Señora del Sagrario.	Fol. 97 r.		X
1673	19/04	Plata de Nuestra Señora del Sagrario, lámparas y «otras cosas».	Fol. 97 v.	X	
	20/07	Aderezos «en la platta del sagrario y el limpiado para Nuestra señora de Agosto».	Fol. 99 v.	X	
1674	11/04	Plata de Nuestra Señora del Sagrario.	Fol. 96v.		X
	21/06	Plata de Nuestra Señora del Sagrario	Fol. 98 r.		X
1675	22/05	Plata, lámparas de azófar, «y otras cosas»	Fol. 97r		X

**TABLA N° 9: AJUSTAMIENTOS EFECTUADOS DURANTE EL PROCESO EJECUTIVO DEL TRONO DEL SAGRARIO**

<b>AJUSTAMIENTOS</b>				
<b>AHPT Protocolo</b>	<b>Fecha</b>	<b>Honorarios</b>	<b>Plata entregada</b>	<b>Plata labrada</b>
<b>30288</b>	12/10/1658	2300 de a ocho (18400 de vellón)	614 marcos, 4 onzas y 2 <sup>1/2</sup> ochavas	
<b>30297</b>	25/09/1663	57278 reales, 24 maravedíes	1189 marcos, 4 onzas y media ochava	1180 marcos, 5 onzas y 4 ochavas
<b>11897</b>	4/02/ 1663	101068 reales y 4 maravedíes	1834 marcos, 3 <sup>1/2</sup> ochavas	
<b>32080</b>	19/10/1667	119523 reales y 4 maravedíes	2062 marcos, 2 onzas y 3 <sup>1/2</sup> ochavas	
<b>32085</b>	25/08/1668	130219 reales y 4 maravedíes	2158 marcos, 4 onzas y 5 <sup>1/2</sup> ochavas	
<b>32085</b>	22/11/1669	144343 reales, 4 maravedíes	2158 marcos, 4 onzas y 5 <sup>1/2</sup> ochavas	
<b>X</b>	12/04/1670	155720, 4 maravedíes	2158 marcos, 4 onzas y 5 <sup>1/2</sup> ochavas	

**TABLA N° 10: AJUSTAMIENTOS EFECTUADOS DURANTE EL PROCESO EJECUTIVO DEL TRONO DEL SAGRARIO**

<b>AJUSTAMIENTOS TRAS LA LLEGADA DE JUAN ORTIZ</b>					
<b>Protocolo</b>	<b>Fecha</b>	<b>Honorarios de Virgilio Fanelli</b>	<b>Honorarios de Juan Ortiz</b>	<b>Plata entregada</b>	<b>Plata labrada</b>
<b>32088 (No válida)</b>	21/08/1671	177723	X		
<b>32088</b>	18/11/1671	210267 reales y 17 maravedíes + 2300 reales de a ocho	X		
<b>32090</b>	09/07/1672	210267 reales y 17 maravedíes + 2300 reales de a ocho		2362 marcos, 5 onzas y 7 <sup>1/2</sup> ochavas	
<b>32091</b>	08/04/1673		48000 reales	2507 marcos, 2 onzas y dos ochavas	
<b>32092</b>	03/03/1674	285 767 reales y 17 maravedíes + 2 300 reales de a ocho		2567 marcos, 1 onza, 6 ochavas	
<b>32093</b>	17/07/1674	305 617 reales y siete maravedíes + 2300 reales de a ocho (no aparecen pagos individualizados)		2713 marcos, 1 onza, 1 ochava	
<b>30554</b>	25/01/1675			2713 marcos, 1 onza y ochava. PESO FINAL DEL TRONO	
<b>10541</b>	11/02/1678	8492 <sup>1/2</sup> reales del precio final ajustado.			

**TABLAS N° 11-22. LIBRAMIENTOS EFECTUADOS A VIRGILIO  
FANELLI, JUAN ORTIZ DE LA RIVILLA Y OFICIALES**

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1658/Gastos 1659</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO. Fols. ¿?</b>		
<b>Artistas</b>	<b>Año 1659</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	3 de julio	700 reales
	2 de agosto	700 reales
	6 de septiembre	700 reales
	11 de octubre	700 reales
	11 de noviembre	700 reales
	11 de diciembre	700 reales
<b>Bernardo de Pedraza</b>	3 de julio	400 reales
	5 de agosto	400 reales
	20 de septiembre	800 reales
	22 de noviembre	110 reales
	6 de diciembre	220 reales
<b>Pedro Sánchez de Ormaechea</b>	3 de julio	250 reales
	5 de agosto	250 reales
	15 de septiembre	250 reales
	11 de octubre	250 reales
	11 de noviembre	250 reales
	11 de diciembre	250 reales

**ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO**

Frutos 1659/Gastos 1660

Apartado: SAGRARIO. Fol. 92 r.-95 v.

<b>Artista</b>	<b>Año 1660</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	11 de enero	700 reales
	11 de febrero	700 reales
	16 de marzo	700 reales
	12 de abril	700 reales
	11 de mayo	700 reales
	11 de junio	700 reales
	11 de julio	700 reales
	11 de agosto	700 reales
	13 de septiembre	700 reales
	11 de octubre	700 reales
	11 de noviembre	700 reales
	11 de diciembre	700 reales
<b>Pedro Sánchez de Ormaechea</b>	15 de enero	250 reales
	13 de febrero	250 reales
	16 de marzo	250 reales
	12 de abril	250 reales
	11 de mayo	250 reales
	11 de junio	250 reales
	6 de octubre	300 reales
	10 de noviembre	300 reales
	6 de diciembre	300 reales
<b>Bernardo de Pedraza</b>	15 de enero	220 reales
<b>Manuel de Riba</b>	31 de enero	176 reales
	11 de junio	150 reales
<b>Alonso de Hélices</b>	6 de octubre	200 reales
	23 de octubre	100 reales
	6 de noviembre	100 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1660/Gastos 1661</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO. Fols.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1661</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	11 de enero	700 reales
	14 de febrero	700 reales
	12 de marzo	700 reales
	14 de mayo	1400 reales
	19 de agosto	700 reales
	9 de septiembre	700 reales
	22 de noviembre	700 reales
	12 de diciembre	700 reales
<b>Pedro Sánchez de Ormaechea</b>	21 de febrero	1100 reales
	14 de mayo	950 reales
	18 de mayo	300 reales
	22 de junio	300 reales
	27 de julio	300 reales
	1 de septiembre	450 reales
	3 de octubre	374 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1661/Gastos 1662</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO. Fols. 94 r./97 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1662</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	25 de enero	700 reales
	14 de febrero	700 reales
	14 de marzo	700 reales
	15 mayo	1400 reales
	20 de junio	700 reales
	12 de julio	700 reales
	14 de agosto	700 reales
	11 de septiembre	700 reales
	11 de octubre	700 reales
	11 de noviembre	700 reales
	13 de diciembre	700 reales
<b>Esteban Sûer</b>	30 de enero	800 reales
	23 de marzo	348 reales
	9 de agosto	928 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1662/Gastos 1663</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO. Fols. 92r/ 94 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año de 1663</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	11 de abril	2800 reales
	10 de mayor	700 reales
	11 de junio	700 reales
	11 de julio	700 reales
	9 de agosto	700 reales
	19 de septiembre	700 reales
	11 de octubre	700 reales
	21 de noviembre	700 reales
<b>No aparecen oficiales</b>		

**ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO**

Frutos 1663/Gastos 1664

Apartado: SAGRARIO

Fols. 94 r./97 v.

Artista	Año 1664	Cuantía
Virgilio Fanelli	8 de marzo	2800 reales (4 mesadas)
	7 de abril	700 reales
	15 de mayo	700 reales
	7 de junio	700 reales
	11 de julio	700 reales
	8 de agosto	700 reales
	15 de agosto	700 reales
	22 de noviembre	1400 reales
Pedro de Ebrart	7 de abril	300 reales
Pedro de Ebrart y Juan Aemán Alemán (pagos conjuntos)	29 de mayo	1000 reales
	11 de julio	1000 reales
	13 de octubre	1500 reales

**ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO**

Frutos 1664/Gastos 1665

Apartado: SAGRARIO

Fols. 96 r./98 v.

Artista	Año 1665	Cuantía
Virgilio Fanelli	12 de febrero	2100 reales (3 mesadas)
	5 de marzo	700 reales
	8 de mayo	1400 reales (2 mesadas)
	6 de junio	700 reales
	16 de julio	700 reales
	11 de agosto	700 reales
	13 de octubre	1400 reales
	12 de noviembre	700 reales
	14 de diciembre	700 reales

<b>Pedro de Ebrart</b>	30 de marzo	1000 reales
	10 de julio	2210
	14 de noviembre	1750 reales
<b>Diego Palomo</b>		

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
Frutos 1665/Gastos 1666		
Apartado: SAGRARIO		
Fols. 96 r./98 v.		
<b>Artista</b>	<b>Año 1666</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	12 de enero	700 reales
	11 de marzo	1400 reales (2 mesadas)
	12 de abril	700 reales
	12 de mayo	700 reales
	10 de junio	700 reales
	5 de julio	700 reales
	7 de agosto	700 reales
	13 de septiembre	700 reales
	30 de octubre	1400 reales (2 mesadas)
	14 de diciembre	700 reales
<b>Diego Palomo</b>	11 de enero	355 reales
	11 de marzo	360 reales
	13 de mayo	360 reales
	22 de junio	360 reales
	13 de septiembre	360 reales
	18 de noviembre	360 reales
	15 de diciembre	10 reales de a ocho

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
Frutos 1666/Gastos 1667		
Apartado: SAGRARIO		
Fols. 96 r./99 r.		
<b>Artista</b>	<b>Año 1667</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	4 de febrero	1400 reales=2 mesadas
	15 de marzo	700 reales
	19 de abril	2800 reales= 4 mesadas
	12 de agosto	700 reales
	15 de octubre	1400 reales
	7 de diciembre	1400 reales =2 mesadas
<b>Diego Palomo</b>	4 de febrero	10 reales de a 8
	15 de marzo	10 reales de 8
	15 de mayo	20 reales de 8
<b>Juan de Fortuna</b>	7 de diciembre	296 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
Frutos 1667/Gastos 1668		
Apartado: SAGRARIO		
Fols. 96 r./100 v.		
<b>Artista</b>	<b>Año 1668</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	31 de enero	700 reales
	8 de febrero	700 reales
	12 de marzo	700 reales
	14 de abril	700 reales
	11 de junio	1400 reales
	1 de agosto	1400 reales =2 mesadas
	25 de agosto	700 reales
	9 de octubre	700 reales
	9 de noviembre	700 reales
	12 de diciembre	700 reales
<b>Juan de Fortuna</b>	12 de marzo	900 reales
	9 de mayo	600 reales
	11 de junio	300 reales

	1 de agosto	600 reales
	25 de agosto	300 reales
	9 de octubre	300 reales
	9 noviembre	300 reales
	12 de diciembre	300 reales
	30 de diciembre	300 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1668/1669</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols: 96 r./100 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1669</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	10 de enero	700 reales
	12 de febrero	700 reales
	7 de marzo	700 reales
	9 de abril	700 reales
	14 de mayo	700 reales
	8 de junio	700 reales
	8 de julio	700 reales
	8 de agosto	700 reales
	11 de septiembre	700 reales
	12 de octubre	700 reales
	12 de noviembre	700 reales
	11 de diciembre	700 reales
<b>Juan de la Fortuna</b>	12 de febrero	300 reales
	7 de marzo	312 reales
	9 de abril	312 reales
	14 de mayo	312 reales
	8 de junio	312 reales
	8 de julio	312 reales
	8 de agosto	312 reales

	11 de septiembre	316 reales
	12 de octubre	316 reales
	12 de noviembre	320 reales
	11 de diciembre	320 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1669/Gastos 1670</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 r./99 r.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1670</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	13 de enero	700 reales
	12 de febrero	600 ducados de vellón
	26 de marzo	1400 reales (2 mesadas)
	6 de abril	700 reales
	9 de mayo	700 reales
	17 de junio	1000 ducados de vellón
	6 de noviembre	1000 ducados de vellón
<b>Juan de la Fortuna</b>	13 de enero	320 reales
	26 de marzo	740 reales
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	5 de diciembre	3000 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1670/Gastos 1671</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 97r/ 100v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1671</b>	<b>Pago: reales de vellón</b>
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	8 de agosto	1000 reales
	2 de septiembre	2000 reales
	2 de octubre	3000 reales
	4 de noviembre	3000 reales
	4 de diciembre	3000 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1671/Gastos 1672</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 v./98 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1672</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	14 de enero	3000 reales
	15 de febrero	3000 reales
	8 de abril	3000 reales
	2 de junio	3000 reales
	17 de agosto	3000 reales
	9 /09	3000 reales
	7 de octubre	3000 reales
	5 de noviembre	3000 reales
	10 de diciembre	3000 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1672/Gastos 1673</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 r./100v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Fecha</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	12 de enero	3000 reales
	16 de marzo	3000 reales
	15 de mayo	3000 reales
	19 de junio	3000 reales
	13 de julio	3000 reales
	9 de agosto	3000 reales
	23 de septiembre	3000 reales
	31 de octubre	3000 reales
	12 de diciembre	3000 reales
	31 de diciembre	3000 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1673/Gastos 1674</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 97 r./99 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1674</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	4 de julio	1000 reales
	23 de julio	1000 reales
	4 de agosto	1000 reales
	25 de agosto	1000 reales
	29 de diciembre	1000 reales
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	30 de abril	3000 reales
	4 de mayo	3000 reales
	30 de junio	3000 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1675/Gastos 1676</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 r./99 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1675</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	5 de febrero	6000 reales
	19 de julio	12000 reales
	24 de septiembre	1500 reales
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	15 de febrero	24000 reales
	25 de julio	3000 reales
	25 de julio	3000 segunda mesada
	25 de septiembre	3000 reales
	26 de septiembre	3000 reales
	7 de noviembre	3000 reales
	6 de diciembre	3000 reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1674/Gastos 1675</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 r./99 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1675</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	Sin noticias	Sin noticias
<b>Juan Ortiz de la Rivilla</b>	8 de enero	3000 reales
	4 de febrero	3000 reales
	6 de marzo	3000 reales
	11 de mayo	3000 reales
	5 de junio	3000 reales
	4 de julio	3000 reales

	1 de agosto	3000 reales
	2 de septiembre	3000 reales
	5 de octubre	3000 reales
	29 de diciembre	12000 reales. ÚLTIMO PAGO: 85800reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1676/Gastos 1677</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 r. - 99 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1677</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli</b>	22 de mayo	2000 reales
	22 de junio	18000 reales
	22 de junio	1000 reales
	17 de agosto	10000 reales
	26 de octubre	2000 reales
	26 de octubre* (A Juan Bautista Buero, cuñado de Virgilio Fanelli)	6000 reales
	26 de octubre a Juan Bautista	6000 reales
	30 de diciembre	2656 reales
	18 de enero de 1678 A Nicolas Barberi	10000 reales
	18 de enero	5836 <sup>1/2</sup> reales

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>		
<b>Frutos 1677/Gastos 1678</b>		
<b>Apartado: SAGRARIO</b>		
<b>Fols. 96 r./99 v.</b>		
<b>Artista</b>	<b>Año 1675</b>	<b>Cuantía</b>
<b>Virgilio Fanelli. Entrega a Juan Buero</b>	8 de febrero	6000 reales
	8 de agosto	6000 reales
	30 de agosto	8629 reales
	16 de septiembre	6371 reales (ÚLTIMO LIBRAMIENTO)

**TABLA N° 23: COMPRAS DE PLATA**

<b>ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO</b>					
<b>COMPRAS DE PLATA PARA EL TRONO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO</b>					
<b>ACT</b> <u>Libros de Frutos y Gastos</u>	<b>Fecha</b>	<b>Comprador</b>	<b>Vendedor</b>	<b>Peso</b>	<b>Precio</b>
<b>Frutos 1660</b> <b>Gastos 1661</b>	5/01/1661	X	Gonzalo Hurtado	71 marcos 1 onza 3 ochavas	7661 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> reales
	18/02/1661	Lucas de Olarte	Francisco de Valderrábano	139marcos	14681 reales y 3 cuartillos de vellón
	20/09/1661	Lucas de Olarte	X	12 marcos	1316 reales y 1 cuartillo de vellón
	23/09/1661	X	Simón de Haro	5 marcos 2 onzas 2 ochavas	570 reales, 12 maravedíes
	12/10/1661	Lucas de Olarte	D. Gálvez	89 marcos 2 onzas	9829 reales

				7 ochavas	
	15/ 10/1661		X	18 marcos 5 onzas 7 ochavas	2060 reales y 3 cuartillos
	10/11/1661			6 marcos 3 onzas	701 real y 1 cuartillo de vellón
<b>Frutos 1664</b> <b>Gastos 1665</b>	¿27/07/166 4?		Lucas de Párraga	¿732 marcos y 2 onzas?	
<b>Frutos 1667</b> <b>Gastos 1668</b>	8/08/1668		Antonio Fernández	293 onzas 7 ochavas	5216 reales
		X	X	36 marcos 5 onzas 7 ochavas	
<b>Frutos 1670</b> <b>Gastos 1671</b>	8/08/1671	Virgilio Faneli	Juan Telbes (platero)	15 <sup>1/2</sup> marcos	2604 reales
	22/10/1671			24 marcos 1 onza	4053 reales
	2/10/1671		Varios compradores	4 marcos 6 ochavas	729 reales y 100 maravedíes
	3/10/1671		Juan Telvez	9 marcos	1512 reales
	7/ 10/1671		Diego de Baraona	17 marcos	2856 reales
	13/ 10/ 1671			8 marcos 4 onzas	1428 reales
	30 /10/1671		X	Juan Durán (platero)	21 marcos 4 <sup>1/2</sup> ochavas
<b>Frutos 1671</b> <b>Gastos 1672</b>	29/08/1672	Bartolomé Zumbigo	X	50 marcos	8600 reales
<b>Frutos 1673</b> <b>Gastos 1674</b>	4/04/1674	Lucas de Olarde	Juan Tebelez	25 marcos	4 451 ¿reales)
	8/06/1674	X	Diego García Olalla	61 marcos 5 onzas 7 ochavas	10865 reales y 1 cuartillo

## 30. BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, José Carlos. *Pintura y sociedad en el s. XVII. Murcia un centro del Barroco español*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1994.
- AGUIÓN, Irène; BARBILLON, Claire; ISSARRAGUE, François. *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes. «El sepulcro del V conde de Chinchón en el Monasterio de la Inmaculada Concepción de Chinchón». En *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, Núm. 9, 2005, pp. 28-35.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes. «Plateros madrileños de los siglos XVI y XVII». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Núm. 46, 2006, pp. 1003-1014.
- ALBERTI, Leon. *De Re Aedificatoria*, Florencia; Nicolai Laurentii Alemani, 1485. Edición con prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo, Madrid: Akal, 2007.
- ALBIZUA HUARTE, Enriqueta. «El traje en España». En (Laver, Javier, coord.) *Breve historia del Traje y la Moda*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, pp. 283-354.
- ALCOLEA, Santiago. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Artes Decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, Vol. XX, Madrid: Plus Ultra, 1958.
- ALDEA VAQUERO, Quintín. «Iglesia y Estado en la época barroca». En (Tomás y Valiente, Francisco, coord.) *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid: Espasa Calpe, 1982, pp. 525-633.
- ALADRÉN HERNÁNDEZ, Jesús. «El milagro de los sagrados corporales de Daroca». En *El espejo de nuestra historia: la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, 1991, pp. 441-445.
- ALIZERI, Federico. *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, VI, Génova, 1880.
- ALMAGRO GORBEA, Martín (com). *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther (dir); MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (dir); SAINZ MAGAÑA, María Elena (dir). *El Greco en su IV centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- ALONSO MORALES, María. «Historia de las reliquias de San Ildefonso (Toledo- Zamora)». En *Toletana: cuestiones de teología e historia*, Núm. 16, Toledo, 2007 pp. 221-253.
- ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, Antonio. *Virtud coronada: Carlos II y la Piedad de la Casa de Austria*, Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, 1996.
- ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, Antonio. «Santo y rey. la corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III». En (Vitse, Marc, coord.) *Homenaje a Henri Guerreiro. la hagiografía entre la historia y literatura en la España de la Edad Media y del siglo de Oro*, Navarra: Universidad de Navarra, 2005.
- ÁLVAREZ CINEIRA, David. «La figura de la serpiente en el mundo bíblico y germánico». En *Estudio Agustiniiano*, Núm. 38, 2003, pp. 487-516.
- ÁLVAREZ NOGAL, Carlos. *El crédito de las Monarquía hispánica en el reinado de Felipe IV*, Valladolid: Juanta de Castilla y León. Conserjería de Educación y Cultura: Caja Duero, 1997.

ÁLVAREZ NOGAL, Carlos. «El poder los banqueros genoveses en la corte de Felipe IV». En (Martínez Millán, José; Rivero Rodríguez, Manuel, coords.) *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (Siglos XV - XVIII)*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2010.

AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Toledo pintoresco o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, 1845.

AMAT, Joan Carles. *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana, y catalana de cinco órdenes, la qual enseña de te[m]plar, y tañer rasgado...*, Barcelona: en la imprenta de Gabriel Brò, 1582.

AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes, «La apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica: fiestas por la canonización de San Fernando en Valladolid». En (Aranda Pérez, Francisco José, coord.) *La declinación de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2004, pp. 189-206.

ANDRADE, Alonso de. *Ideal del perfecto praelado en la Vida del ... cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo, por el Padre de Andrade de la Compañía de Jesus*, Madrid: Por Ioseph Fernández de Buendía, 1668.

ANDREA, Emiliani. *I Carracci: early masterpieces by Ludovico, Agostino e Annibale from Mannerism to Baroque*, Rimini (Italia) : Zanasi Foundation, 2015.

ANDRÉS SANZ, María Adelaida; CODONER, Carmen; IRANZO, Salvador; MARTÍN, José Carlos; PANIAGUA, David. *La Hispania visigótica y mozárabe: dos épocas en su literatura*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

ANDRÉS, Gregorio de. «Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes (1654)». En *Documentos para la Historia de Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, S.L.E., Vol. VIII, El Escorial: Imprenta del Real Monasterio, 1965*.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1972.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Francisco Rizi. Pinturas murales». En *Archivo Español de Arte*, Núm. 188, Madrid, 1974, pp. 361-382.

ANSELMINI, Alessandra; DAL POZZO, Cassiano. *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, en ANSELMINI, Alessandra (ed.); MINGUITO, Ana (trad.), Aranjuez: Doce Calles, 2004.

ANTIOCHOS, Sarantis. «Cervantes y el Greco ¿sólo contemporáneos?». En (Vernat Vistarini, Antonio Pablo, coord.) *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Vol. 1, Palma: Universidad de las Islas Baleares, 2001, p. 91-104.

ARANDA MENDÍAZ, Manuel. *La mujer en la España del Antiguo Régimen. Historia de género y fuentes jurídicas*, La Palma de Gran Canaria: Manuel Aranda Mendíaz, 2008.

ARANDA PÉREZ, Francisco José. «Don Baltasar de Moscoso y Saldoval (1646-1665)». En *Los Primados de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial, 1993.

ARANDA PÉREZ, Francisco José. *Poder y poderes en la ciudad de Toledo. Gobierno, sociedad y oligarquías urbanas en la Edad Moderna*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. «Virgilio Fanelli, feligrés de Santa Justa». En *Crónica mozárabe: boletín informativo de la Ilustre Comunidad Mozárabe de Toledo*, Núm. 79, 2012, pp. 18-20.

ARELLANO GARCÍA, Mario. «Archivos parroquiales: cofradías toledanas». En *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo*, Núm. 2, 2004, pp. 346-359.

ARFE Y VILLAFANE, Juan de. *De Varia Commesuracion para la Sculptura y Architectura*, Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585. Edición actualizada a cargo de Antonio Bonet Correa, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

AROLA, M. *Historia del mueble*, Barcelona: Zeus Editorial, 1966.

ARRIBA CANTERO, Sandra de. *Arte e iconografía de San José en España*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

ARROYO, Fernando. CAMARERO, Concepción. «Compañía de navegación del Tajo en el siglo XVIII y el proyecto de Carlos de Simón Pontero». En *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*, Valencia: Universidad de Valencia, 2004, pp. 75-98.

ATERIDO, Ángel. «El grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Núm. 37, Madrid, 1997, pp. 87-99.

ATERIDO, Ángel. «Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la Corte de Felipe IV». En (Colomer, José Luis; Serra, Amadeo Desfilis, coords.) *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 241-264.

AVERY, Charles. *Giambologna. The complete sculpture*, Londres, Phaidon Press, 1993.

ÁVILA VIVAR, Mario. «Virgilio Fanelli, artífice del trono de la Virgen de la Esperanza de la Iglesia de San Cipriano de Toledo». En *Anales Toledanos*, Núm. 45. Madrid, 2012, pp. 141-152.

ÁVILA VIVAR, Mario. *La iglesia de San Cipriano de Toledo. Los fondos artísticos*, Toledo: Mario Ávila, 2017.

BAIRD, Alice. «La Colonna Santa». En *Burlington Magazine*, Núm.129, Vol. 24, diciembre, 1913, pp. 128-131.

BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà, con nuove annotazioni e supplementi a cura di F. Rainaldi*, Florencia: Betelli, 1845.

BALLARÍN DOMINGO, Simonetta ULIVIERI (dirs.): *Mujeres y educación: saberes, prácticas y discursos en la historia*, Sevilla: Diputación Provincial, 2005.

BALLESTEROS MATEOS, Juana. *El tratado «De Virginitate Sanctae Mariae» de San Ildefonso de Toledo. Estudio sobre el estilo sinonímico latino*, Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1985.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2004.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo. «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 4, Madrid, 1992, pp. 93-132.

BARBAZZA, Marie-Catherine. «Las viudas campesinas de Castilla la Nueva en los siglos XVI y XVII». En (López Beltrán, María Teresa coord.), *De la Edad Media a la Moderna: Mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga: Atenea. Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga, 1999, pp. 133-164.

BARCO DÍAZ, Miguel del. «La recreación histórica como medio para la divulgación de la historia». En (Iñesta Mena, Félix) *La divulgación de la Historia y otros estudios sobre Extremadura*, Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2010, pp. 243-254.

BARCO DÍAZ, Miguel del. «La música en la España de Zurbarán». En (Lorenzana de la Puente, Felipe; Segovia Sopo, Rogelio, coords.) *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán, 1598-1664, 350 aniversario de su muerte*, Badajoz: Asociación Cultural Lucerna, 2014, pp. 209-221.

BARCO DÍAZ, Miguel del. «La música en tiempos de Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la música instrumental». En (Lorenzana de la Puente, Felipe; Mateos Ascacibar, Francisco J., coords) *La España del Quijote, IV Centenario Cervantes*, Llerena: Sociedad Extremeña de la Historia, 2017, pp. 63-73.

BARRIO MOYA, José Luis. «Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII». En *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Núm.º 13, Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1982, pp. 107-122.

BARRIO MOYA, José Luis. «Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata». En *Archivo Español de Arte*, Tomo 56, Núm. 224, Madrid: 1983, p. 409.

BARRIO MOYA, José Luis. «Testamento y muerte del arquitecto Juan Pedro Arnab». En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 71, Madrid, 1990, pp. 481-492.

BARRIOS PINTADO, Feliciano. *El consejo de estado de la monarquía española: 1521-1812*, Madrid: Consejo de Estado, 1984.

BAS CARBONELL, Manuel. «Viajeros valencianos por el siglo XVIII». En *Placer e instrucción. Viajeros valencianos por el siglo XVIII*, Valencia: Universidad de Alicante y Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2008, p. 23.

BASANTA REYES, María Belén. «La parroquia de San Ginés de Madrid. Datos histórico-artísticos». En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 9, Núm, 17, 2000, pp. 1-402.

BASTERO DE ELEIZALDE, Juan Luis. *Vida de María*, Madrid: Rialp, 2014.

BELLONI, Venanzio. *La grande scultura in marmo a Genova, secoli XVII e XVIII*, Génova: G.B.G., 1988.

BELLORI, Giovanni Pietro. *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma, per il success. al Marcasrdi, 1672. Edición a cargo de Evelina Borea, Giovanni Previtali y Tomaso Montanari, Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi, 2009,

BEN YESSEF GARFIA, Rocío Yasmina. «Entre el servicio a la Corona y el interés familiar. Los Serra en el desempeño del Oficio del Correo Mayor de Milán (1604-1692)». En *Génova y la Monarquía hispánica (1528-1713)*, coords. Manuel Herrero Sánchez, Yasmina Rocío Ben Yessef Garfia, Carlos Bitossi, y Dino Puncuh, Génova, Genova: Società Ligure di Storia Patria, 2011, pp. 303-330.

BEN YESSEF GARFIA, Yasmina Rocío. «Perfiles de nobleza en la Monarquía Hispánica: la familia genovesa de los Serra entre Castilla, Nápoles y Génova (s. XVII)». En (Muto, Giovanni; Terrasa Lozano, Antonio, coords.) *Estrategias culturales y circulación de la nueva nobleza en Europa (1570-1707)*, Aranjuez: Ediciones Doce Calles, 2015, pp. 187-212.

BEN YESSEF GARFIA, Yasmina Rocío. *Una familia genovesa entre la república y la monarquía hispánica: Battista Serra como modelo de red transaccional en un sistema policéntrico (finales del s. XVI - mediados del XVII)*, Universidad Pablo de Olavide, tesis doctoral inédita, Departamento de Historia Moderna, 2015.

BENATI, Daniele (coord.). *Guercino tra sacro e profano*, Milano: Skira, 2017.

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. «En defensa de Alonso Cano arquitecto». En *Symposium Internacional Alonso Cano y su época: Granada, 14-17 de febrero de 2002*, Granada, 2002, pp. 61-85.

BERMUDO, Fray Juan. *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: por Juan de León, 1555.

BERNSTORFF, Marieke von. «Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Cassiano dal Pozzo». En BERSTORFF, Marieke von y KUBERSKY-PIREDDA, Susanne (eds.), *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, Studi della Bibliotheca Herztiana, v. 8, Cinisello Balsamo/Milán, Silvana editoriale, 2013, pp. 161-181.

BLANCO MOZO, Juan Luis. «Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi». En *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Valencia, 1996, pp. 194-197.

BLANCO MOZO, Juan Luis. «La restauración como problema: el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)». En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 2, Madrid, 2000, pp. 111-130.

BLANCO MOZO, Juan Luis. «Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas». En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Núm. 21, Madrid, 2009, pp. 147-164, p. 157.

BLANCO ROLDÁN, Ricardo. «Cubiertas de madera de las iglesias fernandinas de Córdoba». En *Informes de la Construcción*, Vol. 59, 507, pp. 33-41.

BLANCO, Marcos G; IPARRAGUIRRE, Joel. «Solus Christus: salvación sólo a través de Cristo». En (Campbell, Michael W; Gonzáles, Cristian S.; Hernández, Abner F. Ed.) *Reforma Protestante: Estudios histórico y teológicos*, México: Universidad de Morelos, 2017, pp. 149-161.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, Núm. 4, Madrid, 1991, pp. 159-194.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. «Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto». En *Anales de Historia del Arte*, Núm. 15, Madrid, 2005, pp. 127-150.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitectos y travestis: el triunfo del Barroco en la Corte de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

BLECUA, José Manuel. «Academia poética del Conde de Fuensalida». En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Núm. 15, 1961, pp. 459-462.

BONET BLANCO, María Concepción. «El retablo barroco, escenografía e imagen». En (Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier, coord.) *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium 1/5 -IX- 2001*, Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 632-642.

BONET CORREA, Antonio. «El poeta Torres Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla en 1671». En *Andalucía Monumental. Arquitectura y Ciudad del Renacimiento y el Barroco*, Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, pp. 127-147.

BONET CORREA, Antonio. «La capilla Mosén Rubí de Bracamonte y su interpretación masónica». En *Ars Longa: cuadernos de arte*, Núm. 2, 1991, pp. 7-14.

BONET CORREA, Antonio. «Fray Lorenzo de San Nicolás». En *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles*, Madrid: Alianza, 1993, pp. 157-189.

BOSCH DE CENTELLAS, Baltasar. *Práctica de visitar los enfermos y ayudar a bienmorir : obra muy útil y necesaria para los párrocos, confesores, y todo género de personas...* , Madrid: por Julián Viana Razola, 1832.

BOSCHLOO, Anton W.A. *Annibale Carracci: visible reality in art after the Council of Trent*, Hague: Ministry of cultural affairs, Recreation and Social welfare, 1974;

BROWN, Jonathan. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Taurus, 2003.

BRUNEL, Antonio, *Voyage d'Espagne, curieux, historique, et politique, fait en l'année 1655*, A Paris, Robert de Niville, 1666, pp. 99-100. (ejemplar BNE). Citamos por la traducción española de GARCÍA MERCADAL, José. (1962), *op. cit.*, t. II, pp. 410-521

BULGARI, G. M. *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, IV, Roma 1974.

- BUSSAGLI, Marco. *Storia degli angeli: racconto di immagini e di idee*. Milán, Tascabili Bompiani, 2003.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «El grupo sepulcral de Felipe II». En *Leone y Pompeo Leoni*, (Shöder, Stephan, coord.). *Leone y Pompeo Leoni*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 149-159.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid». En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 40-41, 1975, pp. 369-388.
- BUSTAMANTE, Agustín. «El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia». En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. IV, 1992, pp. 161-215.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I)». En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Núm. 5, Madrid, 1993, pp. 41-57.
- BUSTAMANTE, Agustín. «Los proyectos para el Monasterio del Escorial». En *El Monasterio del Escorial y la arquitectura, Actas del Simposium (San Lorenzo de El Escorial, noviembre 2002, San Lorenzo de El Escorial, 2002*, pp. 43-62.
- BUSTAMANTE, Agustín. *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid: Editorial Alpuerto, S.A. 1994.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. *Las artes plásticas del siglo XV en Ávila*, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 2007.
- CAJÉS, Patricio (trad.). *Regla de las cinco órdenes de arquitectura; de Iacome de Vignola; agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino, pintor y criado de su Mag*, Madrid: en casa del autor, 1593.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Hombre pobre todo es trazas*, VID. SOLER Y ARQUES, *Los españoles según Calderón*, p. 11.
- CALVO-MANZANO, María Rosa. *El arpa en la iconografía del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid: Asociación Arpista Ludovico, D.L. 1999.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Actas del simposium: La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. Ediciones Escorialenses, 2005.
- CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *El Monasterio del Escorial y la arquitectura. Actas de simposium, 8/11-IX-2002*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid, 2002.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *Fiestas barrocas en el Mundo Hispánico. Toledo y Lima*, San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2012.
- CAMPOY, José María. «Capilla parroquial de San Pedro en la Iglesia Primada». En *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Núm. 26 y 27, Toledo, 1926, pp. 107-122.
- CANCLINI, Rebeca Isabel. «Las virtudes cardinales en Platón y su reelaboración plotiniana». En *La Filosofía desde América*, Córdoba (Argentina): Sociedad Argentina de Filosofía, 2000, pp. 291-300.
- CANESTRO DONOSO, Alejandro. *El arte de platero en Elche. Documentos para su historia*, Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017.
- CARAMUEL, Juan. *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén* en Tomo III de la *Arquitectura civil en que contienen las iconographias, ortographias, figuras, y delineaciones, que en los tomos precedentes se explican*. Vigeven: en la Imprenta Obispal por Carrillo Corrado, 1678.
- CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio. «La parroquia de Navalcarnero en el siglo XVII». En *Academia*, Núm. 82, 1996, pp. 359-378.

- CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos*, Madrid: Itsmo S.A., 2003.
- CARRIAZO RUBIO, José Luis. «Un episodio extraordinario en la historiografía de Fernando III». En *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemoratio del 750 Aniversario de la Conquista de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, 2000, pp. 747-756.
- CARRIÓ INVERNIZZI, Diana. *Entre Nápoles y España. Cultura Política y Mecenazgo Artístico de los Virreyes Pascual y Pedro Antonio de Alarcón (1611-1672)*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 2005.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. *Virgenes negras*, Rodez, 1990.
- CASTEJÓN Y FONSECA, Diego. *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo, su origen, sus medras y sus progresos. En la continua serie de prelados que la gobernaron, ia vista de las mayores persecuciones de la catolica religion. Defendida contra las impugnaciones de Braga. A la magestad de las Españas Filipo Quarto deste glorioso nombre*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- CASTELLANOS OÑATE, José Manuel. «La iglesia mayor de Santa María de la Almudena. Reconstrucción ideal de su arquitectura». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Núm. 27, Madrid, 1989, pp. 77-100.
- CATURLA, María Luisa. *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1964.
- CAVANILLES, Antonio. *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Enciclopedia escritas en Francés por el doctor D. Antonio de Cabanilles, Presbítero y traducidas al castellano por Don Mariano Rivera* Madrid: Imprenta Real, 1784.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Cean Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando*, Madrid: viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1800.
- CECCHIELI, Carlo. *I Crescenzi, I Savelli, I Salvi*, Roma: Reale Istituto di Studi Romani, 1942.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta. «El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara». En *Quintana: revista de estudios de Departamento de Historia del Arte*, Vol. 5, Núm. 5, 2006, pp. 173-184.
- CINTAS DEL BOT, Adelaida. *Iconografía del rey san Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1991.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel. CASAMAR, Manuel. *Museo de Arte Sacro. Clarisas de Monforte de lemos*, Caja de Ahorros, de Galicia, Lugo, 1981.
- COCIÑA Y ABELLA, Manuel José (cords.) *La Inmaculada y Sevilla. XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América: Sevilla, 17 de mayo de 2004*, Sevilla: Cajasur. Obra Social y Cultural, 2007.
- COLMEIRO PENIDO, Manuel, *Historia de la economía política en España*, 2 vols., Madrid: 1965.
- COLOMER, José Luis. «El negro y la imagen real». En *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI Y XVII)*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, pp. 77-112.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando. «Un retablo de Pedro de Villafranca». En *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Núm. 19, 1990, pp. 171-186.
- CONCA, Antonio. *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si da notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore; di don Antonio Conca socio delle Reali Accademie Fiorentina e de'georgofili*, Parma: taller de Bodoni, 1763.

- CONDORELLI, Adele. *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 44, Roma: Istituto Enciclopedia Italiana Treccani, 1994.
- CONFORTI, Claudia; D'AMELIO, María Grazia. «Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII Chigi a Santa María del Popolo». En (Richiello, María; Miarelli Mariani, Ilaria, coords.) *Santa María del Popolo. Storia e Restauri*, Vol. 2, Roma: Istituto Poligráfico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 567-618.
- CONSTÁN-NAVA, Antonio. «Los viajeros medievales». En *Philologia hispalenses*, Vol. 31, Núm. 2, 2017, pp. 187-191.
- COVARRUBIAS, Sebastián. *Tesoro de la lengua española. Compuesto por el licenciado Don Sebastián Cobarrubias Orozco, Capellán de su Magestad, Maestrescuela y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Católica del Rey Don Felipe III, nuestro señor*, Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey N.S., 1611.
- CRESPO DELGADO, Daniel. *El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- CRESPO DELGADO, Daniel. *Un viaje para la Ilustración. El Viage de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Sevilla: fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia, 2012.
- CROPPER Elisabeth. «Obras boloñesas del siglo XVII y la "Felsina pittrice" de Carlo Cesare Malvasia (1678)». En *La pintura boloñesa en el Prado: tras las huellas de Malvasia como crítico de la pintura*, Madrid: Museo del Prado, 2017, pp. 13-39.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Arquitectura Barroca: siglo XVII». En *Historia de la Arquitectura Española*, Tomo 4, Zaragoza, 1985.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Platería». En *Las Artes Decorativas en España*, Vol. 45, Tomo 2, *Summa Artis*, Madrid, 2000, pp. 511-661.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «La platería en la Corte Madrileña de los Habsburgos a los Borbones». En *Estudios de Platería: San Eloy 2003*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 129-142.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Las custodias toledanas». En *Corpus. Historia de una presencia*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 273-285.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Alonso Cano en Madrid». En (Cruz Cabrera, José Policarpo, coord.) *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 191-222.
- CRUZ YÁBAR, Juan María. «Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid». En *Estudios de platería: San Eloy 2010*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2010, pp. 235-250.
- CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la. «El proyecto perdido de la basílica del Escorial de Juan Bautista de Toledo». En *El Monasterio del Escorial y la arquitectura: actas del simposium 8/11-IX-2002*, San Lorenzo de el Escorial, 2002, pp. 373-388.
- CUELLAS CONTRERAS, Francisco de Paula. «Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla». En *Atrio*, Núm. 4, 1992, pp. 95-110.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. «Las cofradías del Santísimo Sacramento en el Noroeste de la Región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la Festividad del Corpus Christi». En *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4 - IX- 2003*, San Lorenzo de El Escorial, 2003, pp. 953-976.

DESCALZO LORENZO, Amalia. «Vestirse a la moda en la España moderna». En *Vínculos de Historia*, Núm. 6, 2017, pp. 105-134.

DHANENS, Elisabeth. *Jean Bologne, Giovanni Bologna Fiammingo*, Bruselas: Paleis Academiën, 1956.

DÍAZ DÍAZ, Teresa. «Nuestra Señora de la Paz en Mazuecos (Guadalajara). Culto y devoción». En *Advocaciones Marianas de Gloria. Simposium XXª Edición. San Lorenzo del Escorial*, San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pp. 443-460.

DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José. «Origen y presencia de la columna salomónica en el retablo barroco toledano». En *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Núm. 49, Toledo, 2004, pp. 143-190.

DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José. «En torno al proceso de caracterización barroca del retablo toledano del siglo XVII». En *Anales de Historia del Arte*, Núm. 22, Madrid, 2012, pp. 103-123.

DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José. «El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado». En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, Núm. 1, Madrid, 2013, pp. 223-246.

DÍAZ GARCÍA, Abraham. «Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica». En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 19, Núm. 37, Madrid, 2010, pp. 1-261.

DÍAZ MORENO, Félix. «La iglesia y convento de San Plácido de Madrid: proceso constructivo y destructivo». En *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, Núm. 3, Madrid: 2000, pp. 479-512.

DÍAZ MORENO, Félix. «Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita». En *Anales de Historia del Arte*, Núm. 14, Madrid, 2004, pp. 157-179.

DIEZ BORQUE, José María. *Estructura social del Madrid de Lope de Vega*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1976.

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 1987.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Balmés de Sociología, 1964. Edición facsímil, Granada: Consejos Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Granada, 1992.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona: Ariel, 1971.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «Regalismo y relaciones Iglesia-Estado (s.XVII)». En (Mestre Sanchís, Antonio, dir.) *Historia de la Iglesia en España*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1979, pp. 77-84.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Política fiscal y cambio social en la España del siglo XVII*, Madrid: Ministerio de Hacienda, 1984.

DUEÑAS BERAIZ, Germán. «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: siglos XVI-XVII». En *Glaadius*, Núm. 24, 2004, pp. 209-260.

EBERT- SCHIFFERER, Sybille. *Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino 1591-1666*, Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1991.

ELLIOT, John Huxtable. *La España imperial (1469-1716)*, Madrid: Edic. Ejército, 1981.

ELLIOT, John Huxtable. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Taurus, 2003.

ELLIOT, John Huxtable. «Felipe IV, mecenas». En (Close, Anthony John; Fernández Vales, Sandra, coords.) *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista del Siglo de Oro*, Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 43- 59.

ESTELLA, Margarita. «El escultor Juan Fernández y su desconocida obra en Toledo». En *Archivo Español de Arte*, Núm. 291, Madrid, 2000, pp. 285-291.

ESTÉNAGA Y ECHEVARRIA, Narciso de. *El cardenal Aragón (1626-1677). Estudio histórico*, París: Imprenta. E. Desfossés, 1930.

FELIBIEN DES AVAUX, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, París: S. Mabre - Cramoisy, 1666-1668.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. *Los informes de visita ad limina de los arzobispos de Toledo*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. «El arzobispo, pastor y maestro». En *Los arzobispos y la universidad española*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. «El cardenal Lorenzana y la pervivencia del rito hispano-mozárabe». En *España y América en el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2005, pp. 433-445.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo; CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro. *Los diseños de la Catedral de Toledo: catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*, Toledo: Cabildo de la Catedral. Instituto Teológico San Ildefonso: Diputación Provincial de Toledo, 2009.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Correspondencia epistolar de don José de Vargas y Ponce y otros en materias de Arte, colegiada por D. Cesáreo Fernández Duro y publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: viuda e hijos de Manuel Tello, Impresor de Cámara de S.M., 1900.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo. «Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines». En *Príncipe de Viana. Anejo*, Núm. 11, 1988, pp. 149-158.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. «La arquitectura como documento: El sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo». En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 63, Madrid, 1986, pp. 219-242.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelevina. «Sobre la serpiente: aproximación a un tema iconográfico». En *Astura: Nuevos cartafueyos d'Asturies*, Núm. 4, 1985, pp. 43-53.

FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. «Entender el arte». En *Seminario Permanente de Artes Decorativas*, Córdoba, 2018, pp. 15-51.

FLÓREZ, Enrique. *España sagrada, teatro geographico-historico de la iglesia de España. Origen, divisiones, y límites de todas sus Provincias. Antigüedad, traslaciones, y estado antiguo, y presente de sus sillas, en todos los dominios de España, y Portugal. Con varias disertaciones críticas, para ilustrar la Historia Eclesiástica de España. Tomo V. De la provincia cartaginense en particular. Tratase de sus límites y regiones, con lo que pertenece al estado antiguo, Eclesiástico y Político de su Capital Civil: y de la Santa Iglesia de Toledo, Justificado todo con Escritores de buena fe, y algunos Documentos inéditos*, Madrid: por Antonio Marín, 1750.

FRANK, Ana Isabel. *El «Viage de España» de Antonio Ponz*. Frankfurt: Peter Lang, 1997.

FUENTE, Pedro de la. *Breve compendio para ayudar a bien morir: con algunas advertencias al ministro, si buuiere de exercer los sacramentos de la penitencia y extrema unción y juntamente con la materia y modo de hazer testamento: y al fin vn tratado de las gracias a indulgencias del cordon de N. Padre S. Francisco*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1640.

GALLARDO LÓPEZ, María Dolores. *Manual de mitología clásica*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.

GÁLLEGO SERRANO, Julián. *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976.

GARBOLI, Cesare. *La obra completa de Guido Reni*, Barcelona: Noguer D.L. 1977.

GARCÍA CHICO, Esteban. *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid: Medina de Rioseco ciudad*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 1956.

GARCÍA CUESTA, Jesús. *Nuestra Señora de la Natividad, patrona de Métrida*, Métrida (Toledo): Hermandad de Nuestra Señora de la Natividad, 2012.

GARCÍA CUETO, David. «Il Canonico Malvasia pretende scrivere contro Giorgio Vasarila elaboración de la Felsina Pittrice a través del manuscrito Vita del Mitelli (1665-1667)». En *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, Núm. 34, Granada, 2003, pp. 21-35.

GARCÍA CUETO, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2005.

GARCÍA CUETO, David. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

GARCÍA DE ESCAÑUELA, Fray Bartolomé. *Trono de glorias, adornado de sabios, panegírico laudatorio de las heroicas virtudes y victorias del rey D. Fernando el Santo, tercero de Castilla y León, en la nueva y primera fiesta de la ampliación de su culto, celebrada en la real capilla s siete de junio de mil seiscientos y setenta y uno*, Madrid: por José Fernández de Buendía, 1671.

GARCÍA LÓPEZ, David. «De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII». En *Imafrente*, Núm. 23, Madrid, 2004, pp. 103-135.

GARCÍA MERCADAL, José García. *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 volúmenes, Valladolid: Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1999.

GARCÍA MOTA, Francisco; NIETO CRUZ, Eduardo. *El coro de la Catedral Basílica de Málaga*, Málaga: Fundación Málaga, 2017.

GARCÍA O'NEILL, María del Recuerdo. «Iconografía de San Fernando en la escultura». En *Archivo Hispalense: Revista Histórica, literaria y artística*. Tomo 77, Núm. 234-236, 1994, pp. 569-574.

GARCÍA REY, Verardo. «Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1934, p. 202.

GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano; GARCÍA ASER, Rosario. «El archivo de la Cofradía de San Eloy del Arte de la Platería de Toledo». En *Archivo Secreto. Revista cultural de Toledo*, Núm. 2, 2004, pp.384-389.

GARCÍA TORRALBO, María de la Cruz. «Arte, fe y tradición». En *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses*, Núm. 202, 2010, pp. 221-242.

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. «Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli». En *Toletana: cuestiones de Teología e historia*, Núm. 29, Toledo: 2013, pp. 273-307.

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. «El gremio de platero de Toledo en los siglos XVII y XVIII. Patrimonio, culto y fiestas». En *Estudios de platería: San Eloy 2015*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2015, pp. 183-197.

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. *El arte de la platería en Bolonia durante los siglos XVI-XVIII*, tesis doctoral inédita, Universidad de Bolonia, 2018.

GARCÍA-NIETO PARÍS, María del Carmen (coord.). *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX: actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

GELABERT, Juan E. *La Bolsa del rey. Rey, reino y fisco en Castilla (1598- 1648)*, Barcelona, 1997.

GIL ORTEGA, Carmen Concepción. «Los arzobispos de Toledo en su concepto testamentario de la muerte (1085- 1517)». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, Núm. 27, Madrid, 2014, pp. 239-268.

GISBERT, Teresa; MESA, José de. *Historia de la pintura cuzqueña*, Tomo 1. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

GOBEA, Markel. *Excavaciones en el claustro de la Catedral de Toledo*, Madrid: Real Academia de Historia, 2011.

GODTA Y GRAELLES, Mariano. «Cofradías y Hermandades de Toledo». En *Toletum*, Núm. 7, 1976, pp. 209-224.

GÓMEZ CANSECO, Luis. *Don Bernardo de Sandoval y Rojas: dichos, escritos y una vida en verso*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2017.

GÓMEZ DE LA SERNA, Germán. *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid: Alianza, 1974.

GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*, Colección: Maestros de la Historia del Arte. Comité Español de Historia del Arte, Granada: Editorial Atrio, 2016.

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1931.

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *El arte románico español: esquema de un libro*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. *Monarquía de España. Historia de la vida y hechos del ínclito monarca, amado y santo D. Felipe Tercero. Obra postuma del maestro Gil González Dávila*, Madrid: D. Joaquín de Ibarra, 1771.

GÓNZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio. *Las conquistas de Fernando III en Andalucía*, Valladolid: Maxtor, 2006.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. *Monforte de Lemos. Convento de Santa Clara*, León: Museo de Arte Sacro, Edilesa, 2005.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. «*Parvulus Puer in Annuntiationes Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, Núm. 9, 1996, pp.11-52.

GONZÁLEZ PALENCIA, Carmen. «La capilla de Don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo». En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo 5, Núm. 13, 1929, pp. 109-22.

GONZÁLEZ RUIZ, Ramón. «La Primacía de Toledo y su ámbito territorial». En *Memoria Ecclesiae*, Núm. 28, 2006, pp. 383-438.

GONZÁLEZ RUIZ, Ramón (Coord.). *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia*. Burgos: Promecal, D.L. 2010.

GONZÁLVIZ RUIZ, Ramón. «Agali. Historia del monasterio de San Ildefonso». *Toletum*, Núm. 54, 2014, pp. 99-145.

GONZÁLVIZ SERRA, Pilar. «Divinidades y vírgenes de cara negra». En *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 9, Núm. 17, 2017, pp. 45-60.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio: una vida sagrada y profana*, Barcelona: Taurus, 2011.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*, Madrid: Grupo Planeta, 2002.

GUASTI, Niccolò. «Rasgos del exilio italiano de los jesuitas españoles». En *Hispania Sacra*, Vol. 61, Núm. 123, 2009, pp. 257-278.

GUEVARA, Fray Antonio de. *Libro llamado Reloj de Príncipes en el cual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio*, Valladolid: impreso por Nicolás Tierra, 1529.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*, Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel. *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo: Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel. «El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo». En *Anales toledanos*, Núm. 16, 1983, pp. 63-138.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. ARRANZ OTERO, José Luis. «La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)». En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 11, 1999, pp. 211-249.

HARRIS, John; STEPHEN, Orgen; STRONG, Roy. *The Kings's Arcadia: Iñigo Jones and the Stuart Court*, Londres: Arts Council of Great Britain, 1973.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1974.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. «De arte y de devociones eucarísticas. Las custodias portátiles». En *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, pp. 163-182

HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada». En *Estudios de platería. San Eloy 2005*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia., 2005, pp. 193-211.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla». En *Estudios de platería: San Eloy 2006*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006 pp. 257-276.

HEREDIA MORENO, María del Carmen. «El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas». En *El Barroco en las catedrales españolas*, Madrid, 2010, pp. 279-310.

HERMOSO CUESTA, Miguel. «Bocato di cardinale algo más sobre don Pascual de Aragón y el convento de capuchinas de Toledo». En (Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier, coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial*, vol.2, El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 807-826.

HERNÁNDEZ BERMEJO, María ÁNGELES. «La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII». En *Norba*, Núm. 8-9, 1987-1988, pp. 175-188.

HERNMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria. «La fundación y dotación de la capilla de San Pedro en la Catedral de Toledo». En *Laboratorio de Arte*, Núm. 25, 2013, pp. 79-96.

HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago. *La actividad artística en la Catedral de Toledo en 1418*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2017.

HERRERA, Pedro de. *Descripción de la Capilla de Na. Sa. del Sagrario, que erigió en la Sta. Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobpo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller Mayor de Castilla, Inquisidor General, y del Consejo de Estado del Rey D. Filippe Tercero N.S. Y relación de la antigüedad de la Santa Imagen con las fiestas de su traslación. Al Excelentísimo Señor D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Grande antiguo de Castilla, Duq. de Lerma y Cea, marqués de Denia y Villamiçar, Conde de Ampudia, Capitán general de la gente de guerra de España, Comendador Mayor de Casta, Sumiller de Corps, Caualleriço Maior de su Magestad y de su Consejo de Estado, Ayo y Mayordomo del Príncipe Nuestro Señor. Por el Licdo Pedro de Herrera*, Madrid: en Casa de Luis Sánchez, 1617.

HERRERO GARCÍA, Miguel. *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

HOLANDA, Francisco de. *De la pintura antigua*, versión castellana de Manuel Denis (1563), con introducción de Elías Tormo, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921.

HURTADO DE TOLEDO, Luis. «Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial de Toledo». En *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*. Madrid: Instituto Balmes de Sociología; Instituto el Cano de Geografía; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, pp. 481-576.

ILLESCAS DÍAZ, Laura. «La Virgen del Sagrario en Hispanoamérica. A propósito de una pintura de Francisco Rizi». En (Holgüera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María, coord.) *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 743-754.

ILLESCAS DÍAZ, Laura. «Platería barroca en Toledo. El trono de la Virgen del Rosario». En (Rivas Carmona, Jesús; García Zapata, Ignacio José, coords.) *Estudios de platería: San Eloy 2019*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2019, pp. 331-343.

ILLESCAS DÍAZ, Laura. «Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos». En *Archivo Español de Arte*, Vol. 93, Núm. 372, 2020, pp. 347-358.

INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor christiano y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1782.

JESÚS MARÍA, Fray Antonio de. *D. Baltasar de Moscoso, i Sandoval, presbítero cardenal de la S.I.R. del título de Santa Crvz en Ierusalem. Arçobispo de Toledo, primado de las Españas, Canciller Maior de Castilla, del Consejo de Estado, i Iunta del Gobierno, Vnivessal de la Monarquía*, Madrid: Por Bernardo de Villa-Diego, Impressor del Rei N.S., 1680.

JORDANO BARBUDO, María Ángeles. *El Mudéjar en Córdoba*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002.

JUDERÍAS Y LOYOT, Julián. *España en tiempos de Carlos II el Hechizado*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1912.

JUFRE GARCÍA, Francesc Xavier. *El artificio de Juanelo Turriano para elevar agua al Alcázar de Toledo*, Barcelona: Milenio, 2008.

- KAGAN, Richard L. *El Greco de Toledo*, Madrid: Alianza, 1982.
- KAGAN, Richard L. «Contando vecinos. El censo toledano de 1569». En *Studia historica. Historia moderna*, Núm. 12, 1994, pp. 115-136.
- KAGAN, Richard L. «Nueva interpretación sobre el Salón de Reinos». En (Palos, Joan Lluís; Carrió Invernizzi, Diana, coords.) *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 101-120
- KAREL VAN MANDER. *Het Schilder-Boeck*, Harlem (Holanda): voor Pachier van Westbusch, 1604.
- KUBLER, George. «Arquitectura de los siglos XVII-XVIII». En *Ars Hispaniae*, Tomo 14, 1957, pp. 286-291.
- LAFFI, Domenico. *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae*, Bolonia: 1681. Edición realizada en 1989 a cargo de Anna SULAI CAPPONI, Perugia: Edizione Scientifiche Italiane.
- LAMAS DELGADO, Eduardo. «Estudio para pedestal de escultura». En (Navarrete Prieto, Benito (dir.); Alonso Moral, Roberto (col.)) *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2016, p. 222.
- LHERMITE, Jehan. *El pasatiempo de Jehan Lhermite. memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III (Estudio, Jesús Sáenz de Miera: Traducción, José Luis Checa Cremades)*, Aranjuez: Doce Calles, 2005.
- LITTLETON, Scott. *Mitología. Antología de los mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: Blume Editorial, 2004.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio de. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Tomos I-IV, Madrid: Imprenta Real, 1829.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. «Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España». En (Fernández Juárez, Gerardo; Martínez Gil, Fernando, coords.) *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 123-156.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. «La custodia del Corpus Christi de la Catedral de Toledo o la admirable torre eucarística». En *Corpus, historia de una presencia*, Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 287-298.
- LLENA DE BARREIRA, Juan José. «El platero catedralicio Juan de Jarauta Zapata. Estudio de sus obras en el III Centenario de su muerte (1717-2017)». En *Estudios de platería: San Eloy 2017*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2017, pp. 375-392.
- LLENA DE BARREIRA, Juan José. «Trayectoria vital del platero Juan de Jarauta Zapata en el III centenario de su muerte (1717-2017)». En *Ars e Renovatio*, Núm. 5, 2017, pp. 77-98.
- LLENA DA BARREIRA, Juan José. «Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contraste de los siglos XVI y XVIII». En (Cañestro Donoso, Alejandro, coord.) *Scripta Artium in Honorem. Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2018, pp. 148-162.
- LLEÓ CANAL, Vicente. *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1975.
- LOP OTÍN, María José. *La catedral de Toledo en la Edad Media. Trayectoria. Funcionamiento. Proyección*, Toledo: Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, 2016.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Rimado de Palacio; edición, estudio y notas de Hugo O. Bizzarri*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2012.
- LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Jerónimo. *Catálogo Monumental y Artístico de la Ciudad de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial, 1957.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel. *La arquitectura del siglo XVI en Ávila. La Casa de Bracamonte y el Patrimonio Abulense*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, 2011.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel; ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada. «Cofradías y ciudad en la España del siglo XVIII». En *Studia historica. Historia Moderna*, Núm. 19, 1998, pp. 197-228.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «La iconografía de Santa Leocadia de Toledo». En *Anales Toledanos*, Núm. 21, Toledo, 1985, pp. 7-45.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII». En *Cuadernos de arte e iconografía*, Núm. 2, Madrid, 1988, p. 165-212.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Arte e historia común en el Palacio del Viso». En *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid: Fundación Carolina: Fernando de Villaverde Ediciones, 2004, pp. 129-138.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *Entre España y Génova. El Palacio de don Álvaro de Bazán en El Viso*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2009.

LÓPEZ-FANDO RODRÍGUEZ, Alfonso. «Los antiguos Hospitales de Toledo. Discurso de ingreso a la Real Academia de Toledo». En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Núm. 67, Toledo, 1955, pp. 96-112.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. «El esplendor de la liturgia eucarística. El monumento y el arca del Jueves Santo en la Catedral de Toledo». En *Estudios de platería: San Eloy 2006*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, pp. 379-400.

LORENZANA, Francisco Antonio de. *Cartas, edictos, y otras obras sueltas del Señor Don Francisco Antonio Lorenzana*, Toledo: impreso por Nicolás de Almanzano, 1786.

LOZANO, Cristóbal. *Los Reyes Nuevos de Toledo*, Alcalá de Henares: Imprenta de Joseph Espartosa, 1727.

LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. «Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos de Écija». En *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 97, Núm. 294-296, 2014, pp. 295-314.

LUTTIKHUIZEN, Frances M. *España y la reforma protestante: (1517- 2017)*, Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2017.

MACIÁ, Mateo. «Corrientes documentales del siglo XVIII: el «Viaje de España» de Antonio Ponz». En *Documentación de Ciencias de la Información*, 1990, Núm. 13, pp.149-182.

MADRID GONZÁLEZ-MOHÍNO, Rebeca. *La devoción a la Virgen del Sagrario, patrona de Toledo, del siglo XVI-al siglo XXI*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.

MADROÑAL, Abraham. «De santos, fiestas y crítica literaria: *El Capellán de la Virgen*, de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616». En *Boletín Hispánico Helvético*, Vol. 25, 2015, pp. 3-21.

MÂLE, Émile. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España y Flandes*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MANSO MARÍN, Esperanza; SÁNCHEZ- RUBIO SACRISTÁN, María. «Orígenes y fuentes de la iconografía del Tetramorfos en la pintura románica castellano-leonesa». En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 2, Núm. 3, 1989, pp. 110-116.

MANUEL Y RODRÍGUEZ, Miguel de (ed.). *Memorias para la vida del santo rey don Fernando III, rey de Castilla*

y de León conservadas en la Santa Iglesia de Toledo ofrecidas a don Fernando VI, rey de España, y de las Indias, su décimo séptimo nieto y sucesor. Madrid: En la Imprenta de la viuda de Joaquín Ibarra, 1800.

MAÑARICÚA Y NUERE, Andrés. «El nombramiento de los obispos de la España visigótica y musulmana». En *Scriptorium Victoriense*, Núm. 13, 1966, pp. 100-114.

MARAVALL, José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, S.A., 1975.

MARCELLO, Elena. «De Valdivieso a Calderón: origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario». En *Críticón*, Núm. 91, 2004, p.79-91.

MARCOS SÁNCHEZ, Mercedes. *Historia, Vida y Palabra del Monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) de Salamanca*, Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2001.

MARCHENA GIMÉNEZ, José Manuel. *La vida y los hombres de las galeras de España (siglos XVI-XVII)*, tesis doctoral presentada, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

MARIANA, Juan de. *Historia general de España que escribió el P. Juan de Mariana ilustrada en esta nueva impresión, de tablas cronológicas, notas y observaciones críticas*, Tomo. II, Valencia: Oficina de Benito Monfort, 1785.

MARÍAS FRANCO, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

MARÍAS FRANCO, Fernando. *El monasterio de El Escorial*, Anaya: Madrid, 1990.

MARÍAS FRANCO, Fernando. *El Greco*, Madrid: Anaya, 1991.

MARÍAS, Fernando. «Alonso Cano y la columna salomónica». En *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria, 1999, pp. 291-322.

MARÍAS FRANCO, Fernando. «La capilla del Sagrario y el Ochavo». En *La Catedral de Toledo, dieciocho siglos de historia*, Burgos: Promercial, 2010, pp. 252-257.

MARINEO SÍCULO, Lucio. *Obra compuesta por Lucio Marineo Siculo coronista d[e] sus majestades de las cosas memorables de España*, Alcalá de Henares: en casa de Juan de Brocar, 1539.

MAROTTA PERAMOS, Mireia. *Viajeros italianos del settecento y su visión de Madrid*, tesis doctoral inédita, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

MARTÍN GARCÍA, Fernando A. «El cargo de platero real». En *Estudios de San Eloy 2001*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2001, pp. 149-152.

MARTÍN GÓMEZ, Pedro. *La casa perpetua del Rey de España o las tumbas reales de El Escorial*, Madrid: Colección Coliseo Real, 1987.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte». En *Archivo Español de Arte*, Tomo XXXI, Núm. 122, Madrid: 1958, pp. 125-142.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Nuevos datos sobre la Construcción del Panteón del Escorial». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XXVI, 1960, pp. 230-235.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «El Panteón de El Escorial y la Arquitectura barroca». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XLVII, 1981, pp. 265-284.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1984.

MARTÍN SÁNCHEZ, Julio; VIZUETE MENDOZA, José Carlos. «El cardenal Lorenzana y la Universidad de Toledo». En (Paniagua Pérez, Jesús, coord.) *Hacia la Universidad de León: estudios de historia de la educación en León*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2004, pp. 291-320.

MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo. «La custodia portátil en Ávila. Ejemplos representativos de la tipología del templete». En *Estudios de platería: San Eloy 2013*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2013, pp. 277-301.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balvina. *Conventos de Toledo*, El Viso: Madrid, 1990.

MARTÍNEZ FRIERA, Joaquín. *Un Museo de Pinturas en el Palacio de Buenavista. Proyecto de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1942.

MARTÍNEZ GIL, Fernando. «De civitas regia a civitas Dei. El imaginario histórico de Toledo en los siglos XVI y XVII». En (Vizueté Mendoza, José Carlos; Martín Sánchez, Julio, coords.) *Sacra loca toletana: los espacios sagrados en Toledo*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 319-368.

MARTÍNEZ PINNA, Javier. «El enigma de las vírgenes negras en la Edad Media». En *Clío: Revista de historia*, Núm. 206, 2018, pp. 34-41.

MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, edición, prólogo y notas por Julián Gallego*, Madrid: Akal, 1988.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. *Aproximación a la historia de la Iglesia en Jaén*, Jaén: Departamento de Publicaciones del obispado de Jaén, 1998.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. «Ficha técnica de La Gloria». En (Almarcha Núñez-Herrador, María Esther, coord.) *Patrimonio Cultural en la Universidad de Castilla-La Mancha*, Toledo; Servicio de Publicaciones de Castilla-La Mancha, 2009.

MATA MORALEDA Y ESTEBAN, Juan. de. *La Virgen del Sagrario y su Basílica*, Toledo: Imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos, 1891.

MATILLA, José Manuel. *Memoria de actividades 2018*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019, pp. 64-65.

MAURA GAMAZO, Gabriel. *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*, Madrid: Espasa-Calpe, 1911.

MELERO CASADO, Elena. «Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio iconográfico de Fernando III». En *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo LXXVII, Núm. 234-236, Sevilla, 1994, pp. 89-100.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, Vol. 2, Madrid: CSIC, 1969.

MERLOS ROMERO, María Magdalena. «El Palacio Arzobispal de Toledo. Su entorno urbano en la Edad Media». En *La ciudad medieval: de la casa al tejido urbano: actas del primer curso de Historia y Urbanismo Medieval organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 241-268.

MINGO LORENTE, Adolfo de. «Otro centenario de artistas en 2014: obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)». En *Archivo Secreto*, Núm. 6, 2015, pp. 230-246.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2002.

- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. «Imágenes celestiales de la Casa de Austria». En *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz: Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 85-96.
- MIROSLAV GASPAROVI, Fauto Gozzi (coords.). *Guercino: la luce del barocco = svjetlo baroka*, Roma: Gangemi Editore, 2014.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. «Reflexiones sobre noción de frontera tras la conquista de Toledo (1085): fronteras reales y fronteras mentales». En *Cuadernos de Historia de España*, Núm. 69, 1987, pp. 197-216.
- MODINO DE LUCAS, Miguel. «Constituciones del Colegio de S. Lorenzo el Real». En *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Vol. V, Madrid, 1962.
- MOLELÓN GAVILANES, Pedro. *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour (1746-1796)*, Madrid: Abada Editores, 2003.
- MOLÉNAT, Jean Pierre. «L'urbanisme á Toledo aux XIVéme et XVéme siècles». En *La ciudad Hispánica*, Núm. 7, 1985, pp. 1105-1112.
- MOLINA Y NIETO, Ramón. *Toledo y su reina: crónica de la Coronación de la Virgen del Sagrario*, 1996.
- MOLINA, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*, Madrid: por Luis Sánchez, 1624 Edición a cargo de Víctor SAID ARMESTO, Madrid: Renacimiento, 1913.
- MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier. «Ficha técnica de la custodia de sob». En *Corpus: historia de una presencia*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 53-54.
- MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier. «Ficha técnica: escultura de San Fernando». En *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 145-147.
- MONTERO REGUERA, José. «Entre tantos adioses. Una nota sobre la despedida cervantina del Persiles». En (Villar Lecumberri, Alicia, coord.) *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, Vol. 1, 2004, pp. 721-736.
- MONTIJANO CHICA, Juan. *Historia de la diócesis de Jaén y sus obispos*, Jaén: Instituto de Estudios Geíneses, 1986.
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. «Rey y Santo. Ceremonial por Fernando III en la Catedral de Sevilla». En (Mínguez Cornelles, Víctor, coord.) *Visiones de la monarquía hispánica*. Valencia, Universidad Jaime I, 2007, pp. 89-120.
- MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen. «El simbolismo animal en la cultura medieval». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, Núm. 9, 1996, pp. 229-255.
- MORALES SOLCHAGA, Eduardo. «Festejos por la canonización de Fernando III en Pamplona. Su materialización en el plano de las artes». En *Príncipe de Viana*, Núm. 244, pp. 311-338.
- MORENO CUADRO, Fernando. «Humanismo y Arte efímero: la Canonización de San Fernando». En *Trazu y Baza*, Núm. 9, 1985, pp. 21-98.
- MORENO MENDOZA, Arsenio. *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid: Electa, 1997.
- MORENO SANTIAGO, Ángel. «Maqueta del artificio de Juanelo Turriano (Toledo)». En *Maquetas y modelos históricos: ingeniería y construcción*, Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2017, pp. 228-233.
- MORENO UCLÉS, Juan. «El Templo de Salomón diseñado por Jerónimo de Prado in Ezechielem explanationes y el Manuscrito Houghton». En (Moreno Moreno, María Águeda, coord.) *Estudios de Humanismo español: Baeza en los siglos XVI-XVII*, Baeza: Ayuntamiento de Baeza, pp. 453-476.

MORÉRI, Louis. *El gran diccionario histórico, o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana [...], traducido del francés de Luis Moreri: con amplísimas adiciones y curiosas relativas á los Reynos pertenecientes á las coronas de España y Portugal assi en el antiguo como en el nuevo mundo*; traducido por Joseph de Miravel y Casadevante, Tomo. IV París: a costa de los libreros privilegiados; y en León de Francia, de los hermanos de Tournes, 1753.

MOYA RODRÍGUEZ, Inmaculada. «La ciudad en los frescos del Palacio del Viso del Marqués». En (Mínguez Cornelles, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; Francesc Zuriaga, Vicent, coords.) *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Valencia: Universitat Jaume I: Biblioteca Valenciana, 2009, pp. 89-120.

MULCAHY, Rosemarie. *A la mayor gloria de Dios y el rey. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Patrimonio nacional, 1992.

MUÑOZ COSME, Alfonso. «Catálogos e inventarios del patrimonio en España». En (López-Yarto Elizalde, Amelia, coord.) *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2010, pp. 13-36.

NARBONA, Eugenio. de [nombre manuscrito y atribuido], *Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo, en la traslación de la Sacro Santa Imagen de Nuestra Señora del Sagrario*. Toledo: en casa de Bernardino de Guzmán, 1616.

NAUSIA PIMOULIER, Amaia. «Las viudas y las segundas nupcias en la Europa moderna: últimas aportaciones». En *Memoria y Civilización*, Núm. 9, 2006, pp. 233-260.

NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.); ALONSO MORAL, Roberto (col.). *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Ufizzi*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2016.

NAVARRO FRANCO, Federico. «El Real Panteón de San Lorenzo del Escorial». En *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1963, pp. 717-737.

REY, Juan José; NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y «laúdes españoles»*, Madrid: Alianza, 1993.

NERI, Enrica. *Uomini d'affari e di governo tra Genova e Madrid (secoli XVI e XVII)*, Milán: Vita e Pensiero, 1989.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII». En *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 595-620.

NICOLAU CASTRO, Juan. «Obras del siglo XVIII en la Catedral de Toledo». En *Anales toledanos*, Núm. 19, 1984, pp. 201-240.

NICOLAU CASTRO, Juan. *El retablo y la escultura en Toledo de 1732 a 1800*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

NICOLAU CASTRO, Juan. «El Cardenal Virrey Don Pascual de Aragón y su Monasterio toledano de Madres Capuchinas». En *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti*, Nápoles: Electa, 1999, pp. 77-89.

NICOLAU CASTRO, Juan. «Fichas técnicas de las cabezas de San Juan Bautista». En (Martínez-Burgos, Palma, dir.) *Celosías: arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2005, pp. 367 y 410.

NICOLAU CASTRO, Juan. «El exconvento de Madres Capuchinas, un museo de arte italiano en el corazón de Toledo». En *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Núm. 54, 2007, pp. 43-89.

NICOLAU CASTRO, Juan. *El cardenal Aragón y el convento de Capuchinas de Toledo*, Toledo: Editorial Cuarto Centenario, 2014.

NIETO CRUZ, Eduardo. «La Sillería Coral de la Catedral de Málaga». En (Pérez del Campo, Lorenzo; Romero Torres, José Luis, coords.) *Pedro de Mena. III centenario de su muerte 1688-1988*, Cádiz: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1989, pp. 168-208.

NIETO CUMPLIDO, Manuel. «La restauración de la diócesis de Córdoba en el reinado de Fernando III el Santo». En *Córdoba. Apuntes para su historia*, 1981, pp. 135-147.

NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel. *La oratoria sagrada de la época del barroco: doctrina, cultura y actitud*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso. *Vida de san Fernando el tercer rey de Castilla y Leon: ley viua de príncipes perfectos*. Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1673.

OLAECHEA, Rafael. *El cardenal Lorenzana en Italia (1797-1804)*, León: Institución Fray Bernardino de Sahagún de la Excelentísima Diputación Provincial de León, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993.

ORTEGA VIDA, Javier. *El lenguaje clásico en El Escorial*, tesis inédita, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 1998.

PACCIAROTTI, Giuseppe. *La Pintura barroca en Italia*, Madrid: Istmo, 2000.

PACINI, Arturo. «Génova y España». En (Martínez Millán, Jos, coord.) *La monarquía de Felipe III*, Vol. 4, Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2008, pp. 1100-1132.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649. Editada en 1990 por Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, Madrid: Cátedra.

PALACIOS ALCALDE, María. «La estética barroca al servicio de un estado inquisitorial». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, H. Moderna*, Núm. 4, 1991, pp. 137-162.

PALMER GONZÁLEZ, María Soledad. *El laúd en la pintura española del Barroco*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2016.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. «La platería en la Catedral de Sevilla». En *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica. Teoría de la pintura, en que se describe su origen, esencia, Especies y Qualidades, con todos los demás accidentes, que la enriquezen [...]*. Madrid: por Antonio Lucas de Bedmar, 1715. Edición revisada, Aguilar, 1988.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Parnaso Español Laureado. Tomo Tercero. Con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la Nacion*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724.

PANIAGUA SOTO, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1978.

PARDO, Arcadio. «Del *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez al *Dictionnaire des peintres espagnols* de Frédéric Quillet». En *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, pp. 731-734.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María. «La capilla de Mosén Rubí de Bracamonte». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 47, 1981, pp. 285-306.

PASTORA Y NIETO, Isidro de la. *Diccionario de derecho canónico. Traducido del que ha escrito en francés el abate Andrés, canónigo honorario, miembro de la Real Sociedad Asiática de París. Arreglado à la Jurisprudencia eclesiástica española antigua y moderna. Contiene todo lo que puede dar un conocimiento exacto, completo y actual de los cánones, de la disciplina, de los concordatos especialmente españoles y de varias disposiciones relativas al culto y clero: los usos de la corte de Roma, la práctica y reglas de la cancelaría romana: la jerarquía eclesiástica con los derechos y obligaciones de los miembros de cada grado, la policía exterior, la disciplina jeneral de la Iglesia y la particular de la española. Y particularmente todo lo comprendido en el Derecho Canónico bajo los nombres de personas, cosas y juicios eclesiásticos.* Por D. Isidro de la Pastora y Nieto, teólogo-cronista de la Universidad literaria de esta Corte y miembro de varias corporaciones científicas y extranjeras. Bajo la dirección del Excmo. É Illmo. Sn. D. Judas José Romo, 1847, Madrid, Imprenta D. José G. de la Peña. p. 275.

PATÓN, Vicente. «La Real Cerca de Felipe IV y su presencia actual». En *Ilustración de Madrid: revista trimestral de la cultura matritense*, Núm. 17, 2010, pp. 55-60.

PENA BUJÁN, Carlos. *La arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la teoría de la arquitectura del siglo XVII*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «El cenotafio de Carlos V en la basílica del Escorial». En (Shröder, Stephan, ed.) *Leone y Pompeo Leoni*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, pp.132-148.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. «Fiestas en Málaga por la canonización de San Fernando (1671)». En *Boletín de Arte*, Núm. 10, 1989, pp. 109-120.

PÉREZ GRANDE, Margarita. *Los plateros de Toledo en 1626*, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 2002.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. «El tesoro de la Catedral. El lujo al servicio de Dios». En *La Catedral de Salamanca: nueve siglos de historia y arte, falta el año 2012*, pp. 489-524.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. *Catálogo de platería. Carmus, Museo Carmelitano de Alba de Tormes*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

PÉREZ MARTÍNEZ, María Pilar (1982) *Orfebrería toledana*, Toledo: Obra Cultural de la Caja de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1887.

JORDAN, William B. *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. «Estudio literario de los libros de viajes medievales». En *Epos: Revista de filología*, Núm. 1, 1984, pp. 217-240.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Catálogo de dibujos. I. Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*, Museo del Prado, 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1973.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «En el centenario de Orrente. “Addenda” a su catálogo». En *Archivo Español de Arte*, Tomo LIII, Núm. 209, 1980, pp. 1-18.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Trampantojos a lo divino». En *Lecturas de Historia del Arte*, Núm.3, 1992, pp. 139-155.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio; NAVARRETE, Benito. *Luis Tristán (b.1585-1624)*, Real Fundación de Toledo, Ediciones del Umbral, 2001.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Pintura genovesa en España en el *Seicento*». En *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fundación Carolina: Fernando de Villaverde Ediciones, 2004, pp. 177-188.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Annibale Carracci*, Madrid: Información e Historia (Historia 16), D.L. 1993; ANDREA, Emiliani. (2015).

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. «La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia. Historia de una obra de platería». En *Estudios de platería: San Eloy 2002*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, pp. 343-362.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. «Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia». En *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 503-514.

PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero Don Francisco Pérez Sedano*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Los ángeles músicos: estudios de los tipos iconográficos de la narración evangélica». En *Anales de Historia del Arte*, N° Extra 1, 2011, pp. 397-411.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela. «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación». En *ACTA ARTIS: Estudios d'Art Modern*, Núm. 1, 2013, pp. 29-49.

PESENTI, Franco Renzo. *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova: Stringa Editore, 1986.

PEÑAS SERRANO, Pablo. «El platero toledano Manuel García Reina». En *Anales toledanos*, Núm. 38, 2001, pp. 145-174.

PINEDA, Juan de. *Memorial de la Excelente Santidad y Heroicas Virtudes del Señor rey don Fernando Tercero de este nombre, primero de Castilla i de Leon. Eficaz motivo a la majestad de Felipo III. Nuestro Señor, para que afectuosamente mando solicitar con la Sede Apostólica la debida breve Canonización del rey Santo su XIII progenitor*, Sevilla: oficina de Matías Clavijo, 1627.

PIOLANTI, Antonio. *Eucaristía. Il mistero dell'altare nel pensiero e nella vita della Chiesa*, Roma: Desclée, 1957.

PISA, Francisco de. *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo i historia de sus antigüedades i grandeza i cosas memorables, los reyes que la an señoreado o gouernado i sus Arçobispos mas celebrado: primera parte con la historia de sancta Leocadia.../ compuesta por el Doctor Francisco de Pisa...; publicada de nuevo por don Thomas Tamaio de Vargas*, Toledo, 1617. Existe una edición posterior, publicada en el 1974.

PITA ANDRADRE, José Manuel. «La Casa de Alba costea el retablo de la iglesia parroquial de Cambados». En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Núm. 9, 1959, pp. 144-150.

POPE-HENNESSY, John. «Some bronze statuettes by Francesco Fanelli». En *The Burlington Magazine*, Núm. 95, 1953, pp. 157-62.

PONZ, Antonio. *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid: Ibarra impresor, 1772-1794.

PORREÑO, Baltasar. *Historia del Santo Rey Don Alonso el bueno y el noble, noveno de este nombre entre los Reyes de Castilla y León*, manuscrito realizado en 1624. Editado, con estudio crítico de Miguel Salas Parrilla, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2018.

PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. *Historia de las calles de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1971.

PORTOCARRERO, Francisco. *Libro de la Descensión de nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ildefonso Arçobispo della, escrito por el Padre...religioso de la Compañía de Jesus, natural de la villa de Medellin. Dedicado a los Padres de la Compañía de Jesus. Año 1616, Con privilegio*, Madrid, Luis Sánchez, 1616.

PORTÚS PÉREZ, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid: Nerea, 1999.

PORTÚS PÉREZ, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Madrid: Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.

PORTÚS PÉREZ, Javier. «Tres miradas ilustradas a Velázquez: Mengs, Jovellanos, Ceán». En (Vega, Jesusa, dir.) *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2000, pp. 95-113.

PORTÚS PÉREZ, Javier. «Control e imagen en la corte de Felipe IV (1621-1626)». En *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría del Renacimiento y Siglo de Oro*, Núm. 9, 2015, pp. 245-264.

POYATO HOLGADO, María del Carmen. «Aquella que ama el silencio: Sobre la serpiente en los antiguos culto egipcios». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, Núm. 4, 1991, pp. 37-72.

POZA, Juan Bautista. *Práctica de ayudar a bien morir*. Madrid: Melchor Sánchez, 1657.

PRADO, Jerónimo de; VILLALPANDO, Juan Bautista de. *Ezechielem explanaciones et apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani: comentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum*, Roma: Carolus Vulliettus, 1594-1605.

PRADOS GARCÍA, José Manuel; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo». En *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española: actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pp. 291-311.

PRIARONE, Margherita. «Il Ruffo di Calabria, medici e collezionisti nella Genova del Seicento». En (Anselmi, Alessandra, dir.) *La Calabria del Vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma: Gangemi Editori, 2009, pp. 704-705.

PRIARONE, Margherita. *Gli Scolopi in Liguria. Scelte artistiche e iconografiche*, Génova: De Ferrari, 2009.

PUERTA ROSELL, María Fernanda. *Platería madrileña: colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, tesis doctoral, depósito de la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 2002.

PUERTA, Ruth de la. «La moda civil en la España del siglo XVII. Inmovilismo e influencias extranjeras». En *Ars longa: cuadernos de arte*, Núm. 17, 2008, pp. 67-80.

PUPILLO, Marco. *Ricerche sui Crescenzi. Una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra cinque e seicento*, Università degli Studi di Milano, Dottorado di ricerca in «Storia e critica dei beni artistici e ambientali», Milán, 1996.

PUPILLO, Marco. «La committenza Crescenzi e gli architetti». En DONADONO, Laura (ed.), *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma: Gangemi Editori, 2005, pp. 15-32.

PUPILLO, Marco. «Molto mio intrínseco e de' miei di casa. Orazio Riminialdi e i Crescenzi». En (Carofano, Pierluigi, coord.), *Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana nel Seicento*, Pontedera: Bandecchi&Vivaldi Editori, 2009, pp. 85-115.

QUESADA SÁNCHEZ, Francisco Javier. «Rentas, gastos y administración de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo en la primera mitad del siglo XVI». En *Pecunia*, Núm. 1, 2005, p. 202.

- QUESADA SANZ, Fernando. «En torno al origen de las enseñas militares en la Antigüedad». En *MARQ, Arqueología y Museos*, Núm. 2, 2007, pp. 83-98.
- QUILES GARCÍA, Fernando. «En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo». En *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, Núm. 75-76, 1999, pp. 203-250.
- QUILES GARCÍA, Fernando. *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Madrid: Miño y Dávila, 2005.
- RAIMO, Umberto di. «San Agustín y el Occidente cristiano. De doctrina cristiana y la literatura sapiencial». En (Anselmi, Gian Mario, coord.) *Mapas de la literatura europea y mediterránea: de los orígenes al Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 2002, pp. 19-80.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael. *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana, por Rafael Ramírez de Arellano, atálogo de artistas*, Toledo: Imprenta Provincial, 1915
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael. *Catálogo de artistas que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres aparecen en los archivos de sus parroquias*. Toledo: Imprenta Provincial, 1920.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael. *Las parroquias de Toledo: nuevos datos referentes a estos templos sacados de sus archivos*, Toledo: Instituto Provincial Investigaciones y Estudios Toledanos, 1921.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order». En *Art History*, Núm. 4-2, 1981, pp. 175-185.
- RAMÍREZ Y BENITO, Felipe. *El tesoro de Toledo: descripción de la Iglesia Primada de las Españas, parroquias, conventos, ermitas y de cuanto en la actualidad existe de más nombrada en esta monumental é imperial ciudad*, Toledo: Imprenta de Felipe Ramírez, 1894.
- RAMÓN PARRO, Sixto. *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo: Severiano López Fando, 1857.
- RAMOS DOMINGO, José; VICENTE PRADAS, José María. *Convento de la Encarnación. MM. Carmelitas Descalzas: Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2014.
- RANSOME, David Robert.; SUMMERSON, John. *History of the King's Works*, Londres: Editorial London H.M.S.O., 1982.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Traducción, Daniel Alcoba, 2 Tomos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000.
- REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L. 1987.
- REDONDO CANTERA, María José; CARCELÉN, Ximena. «Fortuna pictórica del Apostolado de Juan Antonio Salvador Carmona». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Núm. 75, 2009, pp. 235-246.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «El platero toledano Antonio Pérez de Montalto». En *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 723-740.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo*, Toledo: Concejalía de Cultura, D.L. 1997.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «El arquitecto y ensamblador Juan Gómez Lobo: sus obras en Los Yébenes». En *Anales toledanos*, Núm. 35, 1998, pp. 179-198.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «La contratación de obras en Toledo, 1650-1725». En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 8, Núm. 16, 1999, pp. 361-370.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo: Junta de Comunidades Castilla-la Mancha, 2002.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «El pintor en la sociedad toledana del siglo XVII». En *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, Núm. 25, 2003, pp. 51-54.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. «Revisando tópicos. El siglo de oro de la pintura española y la práctica del oficio en los centros menores». En *Libros de la Corte*, Núm. 5 Extra, 2017, pp. 67-87.

REY, Juan José; NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y «laúdes españoles»*, Madrid: Alianza, 1993.

REYES GÓMEZ, Fermín de los. «La imprenta en Toledo: estado de la cuestión». En *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 10, Núm. 2, 2000, pp. 25-32.

RICCI, Fray Juan Andrés. *La pintura Sabia*, 1659. Edición facsímil a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda, Madrid: Antonio Pareja, D.L. 2002.

RINCÓN, Wifredo; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio. *Iconografía de San Ildefonso, arzobispo de Toledo*, Madrid: Editorial Cyan, 2005.

RINGROSE, David R. «The impact of a New Capital City: Madrid, Toledo and New Castile, 1560- 1660». En *The Journal of Economic History*, Núm. 33, (1973), pp. 788-789.

RINGROSSE, David R., *Madrid y la economía española, 1560-1850. Ciudad, Corte y país en el Antiguo Régimen*. Madrid: Alianza, 1985.

RÍOS SALOMA, Martín Federico (coords.). *Fernando III, tiempo de cruzada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Madrid, 2012.

RIVAS CARMONA, Jesús. «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos». En *Estudios de platería: San Eloy 2001*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2001, pp. 211-230.

RIVAS CARMONA, Jesús. «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». En *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 515-536.

RIVAS CARMONA, Jesús. «El platero Francisco Merino y su arquitectura». En *Estudios de platería: San Eloy 2016*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2016, pp. 543-558.

RIVERA RECIO, Juan Francisco. *San Ildefonso de Toledo. Biografía, época y posteridad*, Madrid-Toledo: Biblioteca de Autores Cristianos y estudio Teológico de San Ildefonso, 1985.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. «Los santos en los procesos de formación identidades locales: el mito de San Fernando y la ciudad de Sevilla». En *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, Núm. 28, 2006, pp. 163-181.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano, arquitecto artista». En *Archivo español de arte*, Tomo LXXIV, Núm. 296, 2001, pp. 375-392.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Trampantojos a lo divino: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional». En *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 24-33.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso; NOVERO PLAZA, Raquel. «La representación del poder en monumentos funerarios del Barroco español. Los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca». En (López, Miguel; López-Yarto, Amelia; Rincón, Wifredo, coords). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2008, pp. 253-264.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo. «Itinerarios sagrados en el Toledo de la Edad Moderna». En (Vizuet Mendoza, José Carlos; Martín Sánchez, Julio, coords.) *Sacra loca toletana: los espacios sagrados en Toledo*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 369-398.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana. «Fernando III el Santo (1217- 1252). Evolución historiográfica, canonización y utilización política». En *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona: Diputació de Tarragona, 1991, pp. 573- 588.

RODRÍGUEZ MARTÍN, José María. «Nuevos datos sobre el escultor Virgilio Fanelli en el archivo de protocolos de Toledo». En *Anales Toledanos*, 1987, pp. 167-270.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. «Los Reyes Santos». En (Mínguez Cornelles, Víctor, coord.) *Visiones de la monarquía hispánica*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaime I, 2007, pp. 133-170.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Juan Carlos. «Libros para la educación de un príncipe en los siglos XVI y XVII». Memoria vinculada a las prácticas externas en la Biblioteca Histórica *Marques de Valdecilla*, Complutense de Madrid, 2016. Fecha de consulta en red: 20/10/2018 <https://eprints.ucm.es/38517/>

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. «¿José Jiménez Donoso? Design for the throne of the Virgin of the Tabernacle (Virgin del Sagrario) of the Cathedral of Toledo». En *Artur Ramon Art*, Barcelona: Bailén, 2017, p. 132.

ROJAS, Pedro de. *Historia de la Imperial, nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo, cabeza de su felicissimo reyno: fundación, antigüedades, grandezas y principio de la Religión Católica en ella y de su Santa Iglesia, Primada de las Españas: Vidas de sus Arçobispos, y Santos; y cosas memorables de su Ciudad, y Arçobispado. Dedicada a su Magestad de el muy alto, Topoderoso señor don Felipe Quarto, nuestro Rey, y delas Españas, Nuevo Mundo y de otras muchas coronas. Parte Primera*, Madrid: por Diego Díaz de la Carrera, Impresor del Reino, 1654.

RUBIO MERINO, Pedro. «Fiestas de la Iglesia de Sevilla en la beatificación de san Fernando a través de los acuerdos del cabildo catedral. Año 1671». En *MEMORIA ECCLESIAE. Ejemplar dedicado a: Hagiografía y Archivos de la Iglesia; Santoral Hispano-mozárabe en la diócesis de España. Actas del XVIII Congreso de la Asociación celebrado en Orense*, Núm. 26, Oviedo, 2005, p. 216- 221.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella. «De reyes y de santos. San Fernando, de las crónicas de la Edad Media a las hagiografías del siglo XVII. Permanencia y adaptación de una imagen». En *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L. 2006, pp. 1015-1031.

SABATINI, Francesco. *La famiglia e le torri dei Crescenzi (castello a alla Mole Adriana, torre del Ponte di S. Pietro, torre in Parione, torre alle terme di Alessandro Severo, torre al Palazzo Giustiniani, torre presso Ponte Rotto detta el Monzone)*, Roma: Tipografia Poliglotta, 1908.

SAGÜES, José. «Nota conmemorativa sobre el P. José Madoz, S.I.». En *La patrología toledano-visigoda: XXVII Semana Española de Teología*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, p. 19.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música sobre guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés: con un breve tratado para acompañar ...arpa y órgano... y exemplos... de contrapunto y composición*, Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer, 1674.

SALAS BOSCH, Javier. «Una academia toledana del tiempo de Felipe III». En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol. 3, pp. 1931, 178-181.

SALAZAR DE MENDOZA, Pedro. *El glorioso doctor San Ildefonso, arzobispo de Toledo, Primado de las Españas. Del doctor Salazar de Mendoza: canónigo penitenciario de su muy Santa Yglesia a la princesa de España doña Isabel, nuestra señora*. En Toledo, por Diego Rodríguez, 1618.

SALAZAR RINCÓN, Javier. «Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro». En *Revista de literatura*, Vol. 63, Núm. 126, 2001, pp. 333-368.

SAMBRICIO, Carlos. «Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII». En *Archivo Español de Arte*, Núm. 183, 1973, pp. 299-318.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de. *Arte y uso de Arquitectura*, primera edición en Madrid, 1639.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. «La platería y los maestros platero de fábrica en la catedral de Málaga durante el siglo XVIII». *Boletín de Arte*, Núm. 11, 1999, pp. 159-183.

SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio. *Los Austrias menores. La monarquía española en el siglo XVII*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

SÁNCHEZ GAMERO, Juan Pedro. «La Virgen María en la Catedral de Toledo». En *Tendencias. Catedral VI*, Núm. 41, 2007.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón. *Iglesia y sociedad en la Castilla Moderna: el Cabildo catedralicio de la Sede Primada (siglo XVII)*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ayuntamiento de Toledo, 2000.

SÁNCHEZ HERRERO, José. «La religiosidad personal de Fernando III». En *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo LXXVII, Núm. 234-236, 1994, pp. 471-494.

SÁNCHEZ HERRERO, José. «Orígenes de las cofradías del Santísimo Sacramento». En *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales, 13, 14 y 15 de abril, Sepúlveda (Segovia)*, Sepúlveda: Cofradía del Corpus de Sepúlveda, 2008, pp. 91-107.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan. *Toledo y la crisis del siglo XVII: análisis demográfico y social: el caso de la parroquia de Santiago del Arrabal*, Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro (coord.). *El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla-La Mancha*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David; ILLESCAS DÍAZ, Laura. «Toledo en la canonización de Fernando III: programa artístico de la celebración». En (Payo Hernanz, René Jesús; Martín Martínez de Simón; Matesanz del Barrio, Jose, ed.lit.) *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos: Universidad de Burgos, pp. 1137-1141.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David. *Arte eucarístico y celebraciones sacramentales en Ávila durante la Edad Moderna*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, 2020.

SANCHO GASPAS, José Luis. *El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2002.

SANGUINETI, Daniele. «Assetti corporativi tra obblighi e rivendicazioni: gli scultori in legno e i bancalari nella Repubblica di Genova». En *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, tomo 53, 2013, pp. 149-195.

SANTOLAYA HEREDERO, Laura. *La obra y fábrica de la Catedral de Toledo a fines del siglo XVI*, Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1979.

SANTOS, Francisco de los. «DESCRIPCION BREVE DEL MONASTERIO DE S. LORENZO EL REAL DEL ESCORIAL. VNICA MARAVILLA DEL MVNDO. FABRICA DEL PRVDENTISSIMO REY PHILIPO SEGVNDO. AORA NUEVAMENTE CORONADA POR EL CATHOLICO REY PHILIPPO QUARTO EL GRANDE. CON LA MAGESTVOSA OBRA DE LA CAPILLA INSIGNE DEL PANTHEON, Y traslacion à ella de los Cuerpos REALES. Dedicada à quien tan Ilustremente la corona, POR EL P. F. FRANCISCO DE LOS SANTOS, Lector de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma Casa. CON PRIVILEGIO, En Madrid, En la Imprenta Real. Año 1657». Edición facsimilar, Madrid: Almiar, 1984.

SANTOS VAQUERO, Ángel. «Memorial del mercader Damián de Olivares, de 17 de febrero de 1626». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª Moderna*, Núm. 12, 1999, pp. 151-180.

SANTOS VAQUERO, Ángel. «¿Por qué Felipe II trasladó la Corte de Toledo a Madrid en 1561?». En *Ateneo de Toledo*, 2013, pp. 1-10.

SANZ AYÁN, Carmen. *Estado, monarquía y finanzas. Estudios de Historia financiera en tiempos de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.

SANZ AYÁN, Carmen. *Un banquero en el Siglo de Oro: Octavio Centurión, el financiero de los Austrias*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2015.

SANZ SERRANO, María Jesús. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1978.

SANZ SERRANO, María Jesús. «La estancia en Sevilla y la obra de la Custodia Hispalense». En (Sanz, María Jesús, coord.) *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603 - 2003)*, Sevilla: Fundación El Monte, 2003, pp. 93-125.

SCHENONE, Héctor H. *Santa María*, Buenos Aires: Servicio de Publicaciones de la Universidad Católica Argentina, 2008.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. «Lectura iconológica del coro de la catedral de Málaga». En (Morales, José Miguel, coord.), *Pedro de Mena y su época*, Málaga: Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1990, pp. 329-339.

SEGURA GRAIÑO, Cristina. «La conquista de Toledo en 1085. Crisis en Al-Andalus». En *Historia 16*, Núm. 108, 1985, pp. 48-53.

SEITUN, Stella. *Attività grafica e realizzazioni scultore di Francesco Fanelli*, tesi di laurea, Università di Genova, 2002-2003.

SERRANO OVÍN, Vicente. «La iglesia parroquial de San Lorenzo». En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Núm 97, 1977, pp. 1-153.

SHOLZ-HANSEL, Michael. «Las obras de Pellegrino Tibaldi en el Escorial: un resumen original del Arte italiano de su tiempo». En *Imafronte*, Núm. 8-9, 1993, pp. 389-401.

SIGÜENZA, José de. *Como vivió y murió Felipe II por un testigo ocular*, Madrid, 1928. Editado actual: Valladolid: Editorial Maxtor, 2008.

SIGÜENZA, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid: Imprenta Real, 1605. Edición actualizada y corregida por Ángel Werruaga Prieto con estudio preliminar del P. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, tomo II, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2000.

SIMÓN PARDO, Jesús. *La devoción a la Virgen en España: historias y leyendas*. Madrid: Ediciones Palabra, S.A., 2003.

SOLER PASCUAL, Emilio. «Fernando Brambila, pintor de cámara de Carlos IV». En (Ríos, Juan A; Giménez, Enrique; Lozano, Miguel Ángel, coords.). *Espanoles en Italia e italianos en España: IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1996, pp. 27-38.

SOLER Y ARQUÉS, Carlos. *Los españoles según Calderón: fundado en el estudio de las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid: Tipografía Guttenberg, 1881.

SOLIS, Luis de. *Historia del prodigioso aparecimiento de la milagrosa y soberana imagen de Nuestra Señora de la Natividad, venerada extra-muros de la Villa de Mérida. Riferense los notables y milagroso suceso de su aparecimiento en la Debessa de Berciana*, Madrid, 1734.

SPEZZAFERRO, Luigi. «Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi». En *Ricerche di Storia dell'Arte*, Núm. 26, 1985, pp. 50-73.

STRATTON, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego. *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Toledo: Caja de Toledo, Obra Cultural, 1990.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego. «El mantenimiento del poder eclesiástico en Toledo durante el siglo XVII». En *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez»*, Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1991, pp. 195-204.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego. «Instrucciones iconográficas documentales (1665) para los frescos de F. Rizi y Carreño en el Ochavo de la Catedral de Toledo». En *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 4, Núm. 8, 1991, pp. 130-140.

SUÁREZ VILLEGAS, Juan Carlos (coord.). *Reforma protestante y libertades en Europa*, Madrid: Dykinson, 2010.

REVUELTA TURBINO, Matilde (dir.). *Inventario artístico de Toledo*, Tomo II, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

TAMAYO FAJARDO, Javier; ESQUIVEL RAMOS, Rubén. *Historia de las actividades físicas y el deporte en la literatura: de la comunidad a la modernidad*, Huelva: Universidad de Huelva, 2019.

TAYLOR, René. «El Templo de Salomón según Prado y Villalpando». En *El Paseante*, Núm. 14, 1989, pp. 54-75.

TENORIO GÓMEZ, Pilar. *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

TORIJA RODRÍGUEZ, Enrique. «La primacía de las Españas de la Iglesia de Toledo. Origen, descripción y oposición durante la Edad Media». En (Brufal Sucarrat, Jesús, coord.) *Nuevas Aportaciones de Jóvenes Medievalistas. Lleida 2014*, Murcia: Compobell, 2014, pp. 11-28.

TORRES FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcas de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando*, prólogo por BONET CORREA, Antonio. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, D.L., 1984.

TOVAR MARTÍN, Virginia. «La Cárcel de Corte madrileña. Revisión de su proceso constructivo». En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Núm. 6, 1679, pp. 7-24.

TOVAR MARTÍN, Virginia. *El arquitecto Juan Gómez de Mora (1586.1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la Villa de Madrid*, Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1986.

- TOVAR MARTÍN, Virginia. «Juan Pedro Arnab». En (Sambricio, Carlos, coord.) *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1988, pp. 99-130.
- TOVAR MARTÍN, Virginia. «Juan Gómez de Mora y la cárcel de corte de Madrid». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Núm. 36, 1996, p. 99-116.
- TOVAR MARTÍN, Virginia. «Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad «persuasiva». En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Agentaria, 1999, pp. 143-168.
- TOVAR MARTÍN, Virginia. «Real Monasterio de la Encarnación de Madrid». En *Los Reales Sitios*, Vol. V, 2005, pp. 11-18.
- TRENS, Manuel. *María, iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1947.
- TRIVIÑO, María Victoria. *Ana María de San José. Clara la menor (1581-1632) Clarisa Descalza en Salamanca*, Salamanca: Monasterio de la Purísima Concepción, D.L. 1994.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.). *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.
- URIA, Isabel (Coord.). *Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, P. 573.
- URREA, Jesús. «San Fernando en Castilla y León». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo. 52, 1986, pp. 484-487.
- URREA, Jesús. «San Fernando Rey». En *Las Edades del Hombre. Remembranza. Zamora 2001. Iglesia de El Carmen de San Isidoro, Santa Iglesia Catedral*, Zamora: Fundación Las Edades del Hombre, 2001, p. 121.
- VAL MORENO, Gloria del. *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- VAN DE HAMMEN, Lorenzo. *Don Filipe el Prudente, Segundo deste nombre, Rey de las España y Nuevo Mundo*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1632.
- VANNUGLI, Antonio. «La colección del marqués Giovan Francesco Serra». En *Boletín del Museo del Prado*, tomo 9, Núm. 25-27, 1988, pp. 33-43.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, 3 ed. tomo 2, Madrid, 1956.
- VARNI, Santo. *Ricordi di alcuni fonditori in bronzo*, Genova: Tipografía del R. Istituto Sordo-Muti, 1879.
- VÁZQUEZ DE MIRANDA, Alonso. *San Ildefonso defendido y declarado. Quatro libros en defensa de sus reliquias, y doctrinas de la razón con que retiene su Santo cuerpo la Ciudad de Çamora, y respuesta a lo que varios Autores oponen a sus escritos*; Juan de Orduña: Alcalá de Henares, 1625.
- VEGA LOECHES, José Luis. *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, tesis doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid en 2016.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa. «Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII». En *Anales de literatura*, Núm. 10, 1994, pp. 237-273.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.
- VELARDE LOMBRANA, Julián. *Juan Caramuel, vida y obra*, Oviedo: Pentalfa Ediciones, 1989.

- VER MORALES CANO, Sonia. «La escultura funeraria gótica en la provincia de Toledo». En *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, 2011, pp. 353- 364.
- VERGARA, Alejandro (com.). *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*. Madrid: Museo del Prado, 2019.
- VICENT-CASSY, Cécile. «Festejar a una imagen mariana y su envoltorio: las fiestas religiosas y cortesanas de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos». En (Rodríguez Moya, Inmaculada; Mínguez Cornelles, Víctor, coords.) *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos Amberes, D.L. 2016, pp. 145-162.
- VILAR BERROGAIN, Jean. «Docteurs et marchands: l'école de Tolède (1615-1630)». En *V Congreso Internacional de Historia Económica*, Leningrado, 1970.
- VILAR BERROGAIN, Jean. «Sancho de Moncada, economista». En (Fuentes Quintana, Enrique, coord.) *Economía y economistas españoles*, Vol. 2, Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1999, pp. 545-580.
- VILLARREAL Y ÁGUILA, Francisco. *La Thebayda en poblado, el convento de la Concepción Capuchina en la Imperial Ciudad de Toledo*, Madrid: Imprenta de Antonio Román, 1686.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. «Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas, joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna». En *Anales de Historia del Arte*, Núm. Extra 24, 2014, pp. 611-628.
- VIZUETE MENDOZA, José Carlos. «Lugares sagrados y órdenes religiosas. Monasterios y conventos en Toledo». En *Sacra Loca Toletana: los espacios sagrados en Toledo*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 157-188.
- VIZUETE MENDOZA, José Carlos. «Cofradías eucarísticas de Toledo. Corpus Christi y Minerva». En *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Segovia, 2008, pp. 197-231.
- VON DER OSTEN SACKEN, Cornelia. *El Escorial, estudio iconológico*, Bilbao: Xarait D.L., 1984.
- VORÁGINE, Jacobo de. *El libro de la Navidad*, Madrid: Ediciones Encuentro. Comunidad de Madrid. Conserjería de Educación, 2003.
- WADE-MATTHEWS, Max. *Atlas ilustrado de la música y los instrumentos musicales*, Madrid: Susaeta, 2014.
- WALDMANN, Susan. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 2007.
- WARD PERKINS, John B. «The Shrine of ST. Peter and the Twelve Spiral Columns». En *Journal of Roman Studies*, Núm. 42, 1952, pp. 21-33.
- WATTENBERG GARCÍA, Eloísa. *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 2003.
- WENGRAF, Patricia. «Francesco Fanelli & Sons in Italy and London, on a Grand Scale». En *European Bronzes from the Quentin Collection*, Nueva York: M.T. Train Scala Books Antique, 2004.
- WETHEY, Harold. E. «Decorative Projects of Sebastián de Herrera Barnuevo». En *The Burlington Magazine*, Vol. 98, Núm. 635, 1956, pp. 41-46.
- XIMÉNEZ, Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio: compendiada de la descripción antigua, y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montea, aumentada con la noticia de varias grandezas y albasas... y coronada con un tratado apendice de los insignes profesores de las bellas artes estatuarías*, Madrid: Imprenta de Antonio Marin, 1808.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2016.

ZARCO CUEVAS, Julián. «Testamento y codicilos de Felipe II. Carta de Fundación de San Lorenzo el Real. Adiciones a la carta de fundación. Privilegio de la villa de El Escorial». En *Documentos para la Historia de Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. 2, Madrid, 1917.

ZARCO CUEVAS, Julián. «Instrucciones de Felipe II para la fábrica y obra de San Lorenzo de El Real». En *Documentos para la Historia de Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid: Imprenta Helénica, 1918.

ZARCO DEL VALLE Y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Manuel Remón. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español: Documentos de la Catedral de Toledo: colección formada en los años 1869-74, y donada al centro en 1914 por Manuel R. Zarco del Valle*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1916.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de Zayas y Sotomayor. *Novelas ejemplares y amorosas*, París: Baudry, Librería Europea, 1847.

ZERÓN ZAPATA, Miguel. *La Crónica de Puebla*, Puebla: Editorial Patria, 1945.

VV. AA. *Fernando III y su tiempo (1201-1252): VIII Congreso de Estudios Medievales*, Fundación Sánchez-Albornoz, Madrid, 2003.

#### Manuscritos

ORETTI, Marcello. *Notizie dei professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e de forasteri di sua scuola*, 1780, manuscrito, Biblioteca Comunal del Archiginnasio de Bolonia, Ms. 128.

PERAZA, Luis. *Historia de la nobilissima è Imperial Ciudad de Senilla*, manuscrito fechado en torno a 1535. Conservado en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, Ms 332/136.

ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo. *Historia Eclesiástica de la imperial Ciudad de Toledo y su tierra*, B.N., Ms. 1293, I.

RUIZ FRANCO DE PEDROSA, Cristóbal. *Crónica de el Emmo. Sr. D. Pasqual de Aragón y Córdoba, Carenal de la Sta. Iglesia de Roma*, 1689, Archivo de las Madres Capuchinas.

COLECCIÓN VÍTOR, 455



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

ISBN 978-84-1311-722-5



9 788413 117225