

# LA REFORMA DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO: MENDOZA, CISNEROS Y LA REORGANIZACIÓN DEL ESPACIO LITÚRGICO

Eduardo Carrero Santamaría  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

Cuando en 1495 Francisco Jiménez de Cisneros ocupó la cátedra toledana, la iglesia primada había comenzado ya el gran proceso de transformación que, en unas décadas, cambió definitivamente su interior. La catedral había llegado a los inicios del siglo XVI manteniendo la topografía litúrgica con la que había sido trazada desde comienzos del XIII, durante el pontificado de Rodrigo Jiménez de Rada. Entre el siglo XIII e inicios del XV, su espacio había sufrido diversas alteraciones, en función de las necesidades capitulares. En el ábside, la duplicitud física entre el altar mayor y la retrocapilla dedicada a la Santa Cruz fue aprovechada por el rey Sancho IV de Castilla para establecer en la segunda su fundación funeraria, reagrupando alrededor de su propio sepulcro los de los monarcas que, desde Alfonso VII, habían elegido la catedral como lugar de descanso. A ésta y con el devenir de los siglos, se fueron añadiendo otras capillas funerarias que jalonaron sus naves y alteraron el perfil de la girola.

Pero una nueva época se acercaba y las reformas que los más críticos exigían a la iglesia tuvieron una singular aceptación en Castilla desde la segunda mitad del siglo XIV, cuando se detectan numerosos cambios de actitud y actuación tanto en el clero secular como parroquial, de lo que después se definió como *devotio moderna*.

Así las cosas, en pleno siglo XV los arzobispos de Toledo dieron comienzo a un proyecto de actualización del espacio catedralicio, basado en las exigencias de una nueva política del culto, modificando profundamente la capilla mayor de la catedral y fundando la capilla mozárabe, un espacio que tomaba como base la recuperación de la tradición litúrgica pero que, además, creaba estrechos lazos entre la iglesia primada y un mundo parroquial local que parecía languidecer. El ciclo de renovación del espacio de la catedral finalizó con el arzobispo Alfonso de Fonseca. En 1534 dirigió una de las operaciones más difíciles en la catedral, como era la demolición de la segunda capilla real que hasta entonces se había situado a los pies de la nave norte, frente a la embocadura del piso bajo de la torre.

De allí la trasladó a una nueva, la apodada de «reyes nuevos», con un acceso a través de la vertiente norte de la girola. Durante la renovación del coro, en 1539 se suprimieron algunas sepulturas arzobispales de bulto. En diferentes etapas, Toledo también seguía el proceso de uniformización y liberación del espacio interno mediante el traslado de las viejas memorias funerarias que lo segmentaban, común en varias iglesias de la época.<sup>1</sup>

#### LA REFORMA DEL ALTAR MAYOR Y EL CARDENAL MENDOZA

Un corto presbiterio para un gran cabildo obligaba a colocar la sillería de coro capitular en la nave desde el primer proyecto topográfico de la catedral de Toledo, realizado antes de 1227. No era un caso único en su medio contemporáneo. Sin que nos queden muy claras las razones, en la catedral de Laon se proyectó un presbiterio extremadamente reducido para una de las más numerosas congregaciones capitulares de Francia. Se hizo con la previsión de colocar su sillería en la nave y, por lo tanto, creando un larguísimo espacio entre altar mayor y el área coral, que incluía el transepto catedralicio. En Compostela, la redefinición del espacio de culto al Apóstol en el altar mayor de la catedral a finales del siglo XII había llevado a trasladar la sillería a la nave. En Laon, la medida estuvo muy lejos de funcionar. Así, los capitulares tomaron la radical decisión de demoler la capilla mayor y reconstruirla mucho más amplia y profunda, preparada para albergar la sillería de su gran cabildo. Lo mismo pretendió hacerse en Santiago mediado el doscientos, llegando a levantar el perímetro murario de una enorme cabecera gótica, cuya finalización naufragó por razones no muy claras.<sup>2</sup> Por el contrario, en Toledo hubo una voluntaria decisión de mantener una topografía entre altar mayor y sillería de coro separados por el transepto, y que tiene todos los visos de haber estado motivada por las más vanguardistas ideas sobre el culto a la Eucaristía y el deseo de visualización de la consagración por los fie-

<sup>1</sup> Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, 2 vols. (Toledo: Imprenta de Severiano López Fando, 1857; reed. facs. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1978), I: 160.

<sup>2</sup> Para Laon, Eric Fernie, «La fonction liturgique des piliers cantonnés dans la nef de la cathédrale de Laon», *Bulletin Monumental* 145-143 (1987): 257-266. Sobre Santiago, Eduardo Carrero Santamaría, «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral», en *Reyes y prelados. La creación artística en los Reinos de León y Castilla (1050-1500)*, María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (eds.). (Madrid: Sílex, 2014), 173-202.

les.<sup>3</sup> De este modo, la capilla mayor de la catedral se diseñó reducida y dotada de dos altares en eje, siguiendo una inveterada costumbre. En el altar del hemiciclo, Sancho IV ordenó organizar en 1289 su citada capilla funeraria dedicada a la Santa Cruz, elevada sobre una suerte de carnero —que parte de la historiografía entiende como cripta— donde se debieron instalar los sepulcros.<sup>4</sup> Entre el altar mayor y la capilla se levantó un muro de separación, que serviría como soporte del retablo mayor pero que debía tener puertas de comunicación entre ambos ámbitos, entendiendo Santa Cruz como capilla sepulcral y también como depósito de reliquias y sacristía menor (Fig. 8.1).<sup>5</sup> Por fin, el conjunto se engastó en un singularísimo trasaltar pétreo, cubierto de escultura y con un larguísimo proceso constructivo que enlaza los orígenes de la catedral con el siglo xv.<sup>6</sup>

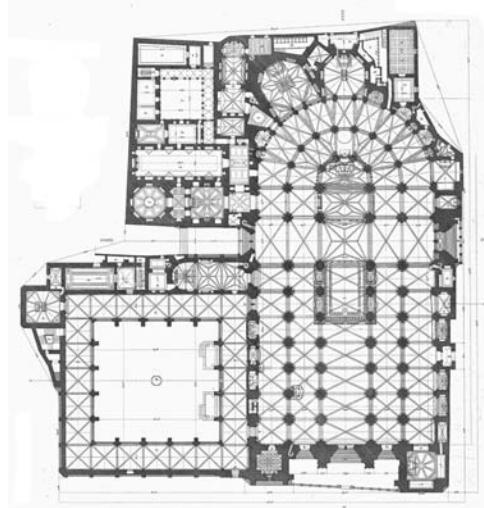


Fig. 8.1.  
Planta general  
de la Catedral de Toledo  
(Monumentos  
Arquitectónicos de España)

<sup>3</sup> Eduardo Carrero Santamaría, «Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Medievalium* 15/2 (2009): 159-171; subraya, por primera vez, el papel del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en el proyecto litúrgico del nuevo edificio.

<sup>4</sup> Véase la discusión al respecto en Matilde Miquel Juan, «Reliquias sagradas y enterramientos regios. La capilla de santa Cruz de la catedral de Toledo», *Reales Sitios* 204 (2015): 6-23; Matilde Miquel Juan, «La Capilla Real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales* 47/2 (2017): 737-768.

<sup>5</sup> Seguiría así el tradicional uso de retrocapillas tras el altar mayor como receptáculo de reliquias, espacio funerario y ámbito auxiliar al culto: véase Eduardo Carrero Santamaría, «Retrocapillas, altares y girolas. Liturgia, reliquias y enterramiento de prestigio en la arquitectura medieval», en *Imagen del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, Etelvina Fernández (coord.), 2 vols. (León: Universidad de León, 2011), 2: 65-80.

<sup>6</sup> El trasaltar toledano aún carece de un deseable estudio monográfico.

El punto de partida para la transformación del presbiterio fue anterior a comienzos del siglo xvi. Como puso de manifiesto Dorothee Heim, el proyecto de la capilla mayor se había gestado en fechas previas a un cardenal Cisneros a cuya voluntad la historiografía había tendido a atribuir todas las obras realizadas en la catedral durante su gobierno.<sup>7</sup> Heim insiste en que el proyecto de remodelación incluía un nuevo retablo mayor y el sepulcro de su predecesor, el cardenal Mendoza, ocupando el lado norte del nuevo presbiterio. No sin discusión, Mendoza consiguió del cabildo el intercolumnio norte de la capilla mayor para levantar su gran sepulcro-capilla. A la par, los primeros movimientos de adquisición de madera con destino al retablo se registran documentalmente casi diez años antes de la llegada de Cisneros al solio toledano en 1495. En 1487 conocemos los encargos de piezas de nogal «para el retablo que se ha de faser para el altar mayor», en una política de compras para una obra trazada por el pintor Ferrando de Santa Catalina y que quedó paralizada a su muerte y quizás, como indica la propia Heim, por la serie de obras en paralelo que la catedral estaba acometiendo —cierre arquitectónico, sillería, trasaltar— y que pudieron llevar a dejar el proyecto de retablo en suspenso hasta nueve años después.

No en vano, las discusiones capitulares sobre la idoneidad espacial de la solicitud de Mendoza no tuvieron un origen estético como se ha propuesto en alguna ocasión, ni tampoco creo que fueran motivadas por que suponía la efectiva ruptura del trasaltar pétreo que se había completado no hacía mucho. El auténtico problema era su topografía respecto a la liturgia catedralicia. Mendoza eligió un espacio especialmente singular, al ubicarse en plena vía procesional entre la sacristía-sagrario y el altar mayor,<sup>8</sup> pero la conciencia sobre la importancia de este espacio no competía al Cardenal, sino a quienes le sucedieron. En una carta enviada desde Guadalajara en septiembre de 1493, Mendoza discutía con el cabildo sobre el problema del lugar de elección de su sepulcro y, en particular, sobre la necesidad de nombrar a un experto que «entienda en el cerramiento del arco e diformidad del hedificio», refiriéndose al daño que el arco del sepulcro haría a la catedral, cuando en realidad Mendoza entendía que tal propuesta se hacía «por decoro e ornamento desa nuestra Santa Iglesia», según llamó la

<sup>7</sup> Dorothee Heim, «Entre Mendoza y Cisneros: la gestión del retablo mayor de la catedral de Toledo», *Anales Toledanos* 39 (2003): 103-116, en particular, 105.

<sup>8</sup> Parro, *Toledo en la mano*, I: 117; Manuel Parada López de Corselas y Santiago Martín Sandoval, «Un conjunto artístico de glorificación en un espacio litúrgico: el cardenal Mendoza y la catedral de Toledo», en *Curso de arquitectura litúrgica. La arquitectura al servicio de la liturgia*, Jesús R. Folgado García (ed.). (Madrid: Fundación San Juan, 2014): 103-128.

atención Rosario Díez del Corral.<sup>9</sup> De lo que la carta no deja lugar a dudas es de que había un proyecto, que tenía la forma de un arco y que los capitulares no estaban de acuerdo. Quizás estos problemas fueran los que motivaron la segunda muestra del 1 de octubre de 1494, que Heim identifica como alusiva al sepulcro: «la muestra que fiso para enbiar al señor cardenal de la pared del choro mayor».<sup>10</sup> Esta noticia debe ponerse en relación con el casi inmediato acuerdo entre el cabildo y los representantes del Cardenal, a 4 de octubre de 1494, por el que los capitulares aceptaban finalmente la solicitud de Mendoza y, como veremos más adelante, la algo posterior traza de un sepulcro tardogótico cuatro años después.<sup>11</sup> En cualquier caso, si una conflictiva propuesta de obras parece que debiera ir acompañada de una traza, de la segura existencia de un pensado proyecto de sepulcro es prueba fidedigna su sucinta descripción por el propio Mendoza, en el testamento que redactó en diciembre del mismo año 1494, un par de meses antes de morir:

Otro si ordenamos e mandamos que en la pared de la dicha capilla desde en derecho de donde mandamos que nuestro cuerpo sea sepultado fasta el dicho pilar do está la figura del pastor, se faga un arco de piedra que sea trasparente e claro, labrado a dos fases, la una que responda a la dicha Capilla Mayor e la otra a la parte del Sagrario. E que en dicho arco se ponga un monumento de mármol en manera quel dicho monumento se vea si de fuera de la dicha Capilla como de dentro della, porque los nuestros parientes e amigos e criados que vieren nuestra sepultura se acuerden de rogar a Dios por nuestra anima. E porque la dicha Capilla por causa del dicho arco que para nuestra sepultura mandamos fazer no quede abierta e sea guardada queremos e mandamos que desde encima del dicho arco fasta nuestro monumento se ponga una rrexia de fierro polidamente labrada e assentada. E que la dicha nuestra sepultura e el dicho arco e rexia e todo lo a ello atinente e concerniente se labre e faga según que pareciere al

<sup>9</sup> La carta fue publicada por Francisco Javier Sánchez Cantón, «Carta del Gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones* 23/2 (1915): 132-146 [161-162]. Véase al respecto: Rosario Díez del Corral Garnica, «Muerte y Humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza», *Academia* 64 (1987): 211-227.

<sup>10</sup> Heim, «Entre Mendoza y Cisneros»: 107 y 116; y Felipe Pereda, «Andrea Sansovino (Proyecto). Sepulcro de Pedro González de Mendoza (1498/1501-/d. 1503)», en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 395-398, en particular, 395-396.

<sup>11</sup> Díez del Corral, «Muerte y Humanismo», 215. Recoge el acta completa Pedro Salazar de Mendoza, *Crónica del gran Cardenal de España don Pedro Gonçalvez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia primada de las Españas: Patriarcha de Alexandria. Canciller mayor de los reynos de Castilla, y de Toledo* (Toledo: Imprenta de María Ortiz de Saravia, 1625), 368-369.

muy Reverendo in cristo padre Don Diego furtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla nuestro sobrino. al cual rogamos.<sup>12</sup>

Dejando a un lado las cuestiones de estilo que han preocupado sobre el sepulcro de Mendoza, lo que más me interesa destacar aquí es que el arco proyectado por el arzobispo no hace alusión alguna a la comunicación entre la capilla mayor y la vecina sacristía, sita en el lado norte de la cabecera, y a la que se accedía atravesando esta zona. En segundo lugar, que el tipo de sepulcro —fuera de las características que fuera— debía recordar profundamente a otros dispuestos como cierre entre dos ámbitos. Me estoy refiriendo a los sepulcros que ocupaban un arco del intercolumnio, como el documentado del obispo Juan del Pino en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, visible tanto desde la girola como desde el altar mayor, o en el siglo xv y en la órbita de la archidiócesis toledana, los dos arcosolios de la sala capitular de Santa Cruz la Real de Segovia. Este recurso, en el caso de Mendoza estaba materializado en el arco que, si destruía el cierre pétreo del trasaltar, permitía visualizar su «monumento» por sus allegados y debía cerrarse con una reja que protegiera la capilla mayor.

Respecto a la elaboración de un nuevo retablo mayor, queda en suspenso si pudo ser iniciativa del arzobispo. Su testamento no dice nada al respecto, pero bien pudo ser un proyecto paralizado por otros factores. De hecho, lo más interesante aquí sería saber si el retablo que comenzaba a gestarse en los ochenta del siglo xv contemplaba ya la ampliación de la capilla mayor, derrocando el correspondiente cierre que partía en dos el área del presbiterio, actuación que no se llevó a cabo hasta un momento entre los años 1502 y 1504, en consonancia con unas obras generales que, ahora sí bajo el pontificado de Cisneros, estaban transformando por completo el presbiterio de la catedral.

¿Podría atribuirse a Mendoza un embrionario proyecto de reforma del presbiterio catedralicio y a las dificultades para su realización el hecho de que se prolongara en el tiempo, hasta el gobierno de su sucesor? Hay un hecho importante sobre el que no se ha llamado la atención y que bien pudiera dirigirnos hacia unas iniciales intenciones. Me refiero a la voluntad fundacional del arzobispo, creando

<sup>12</sup> Andrés Álvarez Ancil (ed.), *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación provincial de Toledo* (Toledo: Imprenta provincial, 1915), 6-7. Fragmento también recogido en Carmen Concepción Gil Ortega, «Los arzobispos de Toledo en su concepto testamentario de la muerte (1085-1517)», *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval* 27 (2014): 239-268.

un altar asociado a su sepulcro y dedicado a su querida Santa Cruz.<sup>13</sup> Si, como veíamos, la tumba iba a ocupar aquel arco que —cerrado con una reja— albergaría el «monumento» arzobispal y permitiría ver el altar y desde el deambulatorio, según el testamento, también debía fundarse a la par un cercano altar sobre el que celebrar:

... queremos e mandamos que cerca de la dicha nuestra sepultura, en la pared de la dicha capilla que responde al dicho sagrario, a la parte de fuera o en otro lugar de la dicha nuestra santa iglesia que más cómodo pareciere a nuestros albaceas e testamentarios, se haya de hacer un altar con su retablo e intablamiento de piedra rico, so la invocación de la Santíssima Cruz de Nuestro Señor e se faga e se labre por la forma e manera e según a los dichos nuestros albaceas e testamentarios bien visto fuere.<sup>14</sup>

Recordemos aquí que la capilla del rey don Sancho, la que ocupaba el trasaltar del presbiterio, estaba dedicada a la Santa Cruz y que la primera opción del cardenal era repetir la advocación sólo unos metros a occidente del mismo espacio, como finalmente ocurrió. No sería la primera vez que una dedicación se repitió por deseo de un fundador en un espacio catedralicio, pero que Mendoza tomara precisamente la regia de la Santa Cruz y que, después y con la ampliación de la capilla mayor, la advocación de la capilla funeraria real fuera amortizada, mientras la cripta que ocupó su espacio fuera dedicada a san Sebastián y el Santo Sepulcro quizás podría darnos alguna clave al respecto. Quizás así fue, quizás existió ya en tiempos de Mendoza un plan de supresión de la fundación real de la Santa Cruz para ampliar la capilla mayor, en paralelo a las noticias sobre un proyecto de retablo y las intenciones funerarias del cardenal. De hecho, Mendoza conocía o había participado en la remodelación de la topografía litúrgica de las otras dos catedrales de las que fue respectivamente administrador apostólico y prelado: Sevilla (1474-1482) y Sigüenza (1467-1495). Si Sevilla vio alterar su espacio con el plan de un descomunal retablo desde 1482, fue en Sigüenza donde bajo el pontificado de Mendoza la iglesia mayor y su entorno cambiaron por completo su fisonomía. La catedral se integró con la vecina ciudad demoliendo el muro que las separaba

<sup>13</sup> Como cardenal romano de Santa Croce in Gerusalemme, Mendoza fue fundador del hospital de la Santa Cruz de Toledo y del colegio de Santa Cruz de Valladolid, amén de obras bajo la misma dedicación en Roma y Jerusalén: véase Felipe Pereda, «Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels y Gennaro Toscano (dirs.) (Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009), 217-243.

<sup>14</sup> *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal*, 9.

definitivamente. Y en su interior, la sillería de coro se trasladó del altar mayor a la nave central, se talló el púlpito del Cardenal —con la imagen de santa Elena— y se encargó un nuevo retablo, sustituido por el actual barroco<sup>15</sup>. Como propone Heim, aunque indocumentada, la ampliación del espacio de la capilla mayor de Toledo pudo estar entre los planes de un Mendoza, que ya conocía acciones semejantes en Sevilla o directamente había promovido en Sigüenza.<sup>16</sup>

#### LA LLEGADA DE CISNEROS

En 1495, el presbiterio de la catedral continuaba partido en dos, entre capilla mayor y retrocapilla regia. En el muro entre ambos, un monumental políptico de pintura y mazonería (13 x 4 metros) hacía las funciones de retablo mayor desde finales del siglo XIV, por encargo del arzobispo Pedro Tenorio.<sup>17</sup> Ahora, cien años después, se documentan las primeras intenciones de cambiar de retablo y, quizás, de transformar todo el presbiterio catedralicio, pero la obra no se hizo efectiva hasta la década de los noventa del siglo XV, nada más llegar Cisneros a la cátedra. Una carta del 19 de mayo de 1496 entre el arzobispo y el cabildo nos informa sobre el nombramiento de Alvar Pérez de Montemayor como canónigo obrero de la catedral. Parece que era un momento difícil en que se certifica la efectiva existencia de dos opiniones sobre lo que debía hacerse en la capilla mayor: ampliarla o, por el contrario, mantenerla «como agora está». Dos años después, el 15 de enero de 1498, otra carta describe el proceso de desmonte del viejo retablo mayor y la eliminación de la retrocapilla de Santa Cruz, sita en el hemiciclo del ábside:

<sup>15</sup> Manuel Pérez-Villamil, *Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII, con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo* (Madrid: Tipografía Herres, 1899), 211-212 y 225-246; Antonio Herrera Casado, «La huella del Cardenal Mendoza en la catedral de Sigüenza», *Anales Seguntinos* II (1995): 15-23; Pilar Martínez Taboada, «La ciudad de Sigüenza en época del cardenal Mendoza. Claves de su transformación urbanística a la luz de las actas capitulares», *Anales Seguntinos* II (1995): 24-56.

<sup>16</sup> Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 109-110.

<sup>17</sup> Ha seguido la pista del retablo y las tablas que han llegado hasta nosotros Matilde Miquel Juan, «La Capilla Real de la Santa Cruz»; Matilde Miquel Juan, «Esteve Rovira y Starnina. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», en *XIX Congreso Nacional de Historia del arte. Las artes y la arquitectura del poder* (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 2771-2790; y Matilde Miquel Juan, «Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 7 (2013): 49-87.

... digo que la creencia que mandó desir mi señor el arzobispo de Toledo a los señores del cabildo tocante a el retablo del coro mayor, es que luego se quite el dicho retablo, que agora está viejo, para que se comience a facer edificio para retraelle encima de la capilla del rey don Sancho; lo qual su señoría dijo que lo había comunicado con sus altezas e que plasía dello a la Reyna nuestra señora y que para ello había dado su licencia.<sup>18</sup>

Parece que el cabildo aún mantuvo sus dudas hasta la visita de la reina en abril de 1498, dando su opinión favorable al respecto.<sup>19</sup> Ya no había duda: la superficie de la capilla mayor se ampliaba tras suprimir la vieja fundación regia. De este modo, en aquel año, los entalladores Enrique y Rodrigo hacían entrega a los reyes y al arzobispo de «la muestra de la capilla del altar mayor», en la que, según diversos documentos de pago, habían intervenido también los maestros Gil, Alberto, Peti Juan y Rodrigo, junto a otra para el banco del mismo retablo.<sup>20</sup> Entre 1499 y 1500, Peti Juan y Rodrigo [Alemán] aparecen cobrando por la mitad del banco y el segundo por «ciertas obras et muestras que tenía fechas en servicio de la obra de diez o doze años a esta parte», sin que se explique más al respecto.<sup>21</sup> En 1500, el obrador complutense de Peti Juan recibía el contrato a destajo de todo el retablo, a la par que se hacía venir de Burgos a Felipe Vigarny para que también interviniere tallando algunas imágenes y «quattro ystorias» de la calle central del conjunto.<sup>22</sup> Debía estar actuándose rápidamente, ya que en 1502 se hablaba de

<sup>18</sup> Juan Meseguer Fernández, «Cartas inéditas del cardenal Cisneros al cabildo de la catedral primada», *Anales Toledanos* 8 (1973): 3-47, docs. 2 y 6, y Juan Meseguer Fernández, «Relaciones del Cardenal Cisneros con su cabildo catedral», en *V Simposio Toledo Renacentista, Toledo, 24-26 de abril 1975* (Toledo: Centro Universitario de Toledo, 1980), I-I: 25-148. La fecha coincide con el inmediato 18 de enero del mismo año, en el que se data el epígrafe que recordaba el acontecimiento, en la capilla de reyes viejos: «ESTA CAPILLA DEL REY DON SANCHO DE GLORIOSA MEMORIA FUE FUNDADA SO INVOCACIÓN DE LA CRUZ, DO ESTÁ AHORA EL ALTAR MAYOR DE ESTA SANTA IGLESIA Y, QUEDANDO LOS CUERPOS DE LOS REYES A LOS LADOS DEL ALTAR. FUE TRASLADADA AQUÍ, POR MANDADO DE LOS CATÓLICOS PRÍNCIPES DON FERNANDO Y DOÑA ISABEL, NUESTROS SEÑORES, EN 18 DE ENERO DE 1498 AÑOS».

<sup>19</sup> María Teresa Pérez Higuera, «La catedral de Toledo en la época de la reina Isabel (1474-1504)», en *Isabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 119-122.

<sup>20</sup> Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del arte español, II. Documentos de la Catedral de Toledo*, 2 vols. (Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916), I: 30-2.

<sup>21</sup> Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 32-34.

<sup>22</sup> Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 34-38. En los años siguientes se van registrando los pagos a los maestros Peti Juan como «maestro mayor», Diego Copín y Sebastián Almonacid. A partir

las gradas que se debían levantar para acceder al altar.<sup>23</sup> La noticia es importante, ya que nos habla de la efectiva intervención sobre el suelo del edificio, que debía uniformarse y levantarse notablemente respecto a su entorno. De hecho, todo el presbiterio de la catedral está elevado respecto a su entorno inmediato en la girola y tramo de crucero. Las obras fueron de cierta enjundia y en su transcurso se halló el enterramiento del arzobispo Sancho de Aragón († 1275), con un notable ajuar descrito por Pedro Salazar y que pidieron ver Cisneros y los reyes.<sup>24</sup>

La elevación es más destacada en el hemiciclo, donde se asentó el retablo. Se proyectó fácilmente en altura mediante una cripta con potentes soportes y cubierta con tramos de crucería que, a su vez, se construyó sobre el carnero de la vieja capilla real (Fig. 8.2).<sup>25</sup> Allí se ubicó una capilla dedicada a san Sebastián, con tres altares que, en 1514, fue pintada y dorada por varios artífices y recibió el grupo escultórico del Santo Entierro y otras imágenes del santo titular, obra del maestro Copín: «las ocho ymágenes para el sepulcro que se haze en la capilla de bacho [sic] del altar mayor».<sup>26</sup> La popularidad hizo caer en desuso la denomina-

de aquí y hasta 1504 se suceden entradas documentales para liquidar las demásías del retablo que se pagaron a Vigarny, Copín, Mora o Juan de Borgoña, entre otros autores, en las que se incluía la moldura que recorría el exterior del conjunto, y cuya instalación conllevaba algunos ajustes, como su asiento, el guardapolvos, imágenes que completaban la obra o el calvario que lo remata (Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 47-59). Todavía entre 1507 y 1510 se pagaba al escultor Copín por las imágenes que estaba realizando no ya para el retablo mayor, que ya estaba pintado, sino para «el encasamiento de los vultos de los reyes, que están cabe el altar mayor», imágenes —apóstoles, obispos, ángeles y heráldica diversa— y al pintor Francisco de Amberes por la policromía correspondiente (Zarco, *Datos documentales*, I: 91). Trasladados al tramo previo del altar mayor, los cuerpos reales fueron inspeccionados en 1947. A falta de acta ni de estudio material de ningún tipo, dio noticia de los hallazgos Juan Francisco Rivera Recio, «Los restos de Sancho IV en la catedral de Toledo (Crónica retrospectiva)», *Toletum* 16 (1985): 127-133.

<sup>23</sup> Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 67.

<sup>24</sup> La localización del sepulcro, según autores, varía entre las gradas del altar mayor o el subsuelo de la vecina retrocapilla de Santa Cruz que, recordemos, a la trágica muerte del prelado aún no era fundación real: Salazar, *Crónica*, 372; Parro, *Toledo en la mano*, I: 78; Ramón González Ruiz, «El infante don Sancho de Aragón, arzobispo de Toledo (1266-1275)», *Escritos del Vedat* 7 (1977): 97-121; Francisco Fernández Serrano, «La muerte y epitafio de Don Sancho de Aragón, hijo de Jaime I, m. 1275», en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaime I y su época* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979): 509-516; y Enrique Torija Rodríguez, «De Aragón a la cátedra de san Ildefonso. Los pontificados medievales de los arzobispos de Toledo de origen Aragonés», *Aragón en la Edad Media* 23 (2012): 273-300.

<sup>25</sup> Así podemos interpretar las palabras de Pedro Salazar de Mendoza cuando afirma que allí estuvieron las tumbas reales (Salazar de Mendoza, *Crónica*, 371).

<sup>26</sup> El mismo año, Juan de Borgoña recibía un pago por «adereçar e pintar las ocho ymagines para el sepulcro de la capilla del altar mayor» y Pedro de Gumiel otro por asentárlas (Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 119, 128 y 129-130).

ción de capilla de san Sebastián para utilizarse habitualmente la del Sepulcro que, junto al sagrario-sacristía en el norte y la capilla de santa Lucía al sur, marcaban la dirección de las procesiones por el deambulatorio.<sup>27</sup>



Fig. 8.2. Catedral de Toledo. Vista de la capilla de San Sebastián y el Santo Sepulcro en la cripta de nivelación del altar mayor © S. I. Catedral Primada de Toledo

Volviendo a la tumba de Mendoza, contamos con un primer proyecto que se ha datado hacia 1498, aprobado por la reina y recogido en las actas capitulares, que modificaba sensiblemente la propuesta inicial: desaparecía el arco abierto a dos bandas y aparecía un yacente, mientras el conjunto se coronaba con «pilares y archetes», quizás al gusto tardogótico.<sup>28</sup> El sepulcro quedó en suspenso hasta su

<sup>27</sup> Véanse las numerosas notas documentales al respecto recogidas en Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, *Anales del racionero Juan de Chaves Arcayos. Notas históricas sobre la Catedral de Toledo 1593-1623* (Toledo: Fundación Greco 2014, Instituto Teológico San Ildefonso – Diputación de Toledo, 2015), y el trabajo sobre la liturgia catedralicia de María José Lop Otín, «El esplendor litúrgico de la Catedral primada de Toledo durante el Medievo», *Medievalia* 17 (2014): 185-213.

<sup>28</sup> José María de Azcárate, «La obra toledana de Juan Guas», *Archivo Español de Arte* 29/113, (1956): 9-42; Díez del Corral, «Muerte y Humanismo»: 214-215 y 225-226.

definitiva elaboración a partir de 1503, siguiendo otras trazas que Felipe Pereda ha razonado proyecto de Andrea Sansovino y que, al igual que en la traza de hacia 1468 y como destacó Pedro Salazar de Mendoza entre los siglos XVI y XVII, «no se acomodó a que fuese transparente, como el Cardenal dispuso».<sup>29</sup> De hecho, el sepulcro final destaca por su concepción unitaria, ocupando toda la superficie del tramo y, aunque ciego, se organizó a dos bandas, en una versión alterada del arco visible desde girola y altar, que indicaba el testamento del Cardenal. En líneas generales, hacia la capilla mayor y en alto se colocó el yacente en un arcosolio presidido por la Virgen y el Niño y, en el reverso, hacia la girola y la puerta de la sacristía, el altar de la Santa Cruz —luego de Santa Elena—, en la que celebrar su memoria.

Si algo llama la atención poderosamente es que el monumento del cardenal se adecuó al devenir celebrativo de la catedral (Fig. 8.3), algo que, en mi opinión, pudo estar en mente del propio Mendoza a la hora de elegir el lugar de enterramiento. Su sepultura, que originalmente debía ubicarse en el suelo, ocupaba el camino litúrgico entre la sacristía y el altar mayor. La sacristía y el ulterior sagrario siempre ocuparon el comienzo de la girola norte, que se cruzaba transversalmente para acceder al altar mayor, quizás ya mediante una puerta magnificada en el acceso previo a la realización del sepulcro. El caso es que esta vía sacra fue habitualmente engrandecida mediante puertas decoradas significativamente, que marcaban el paso procesional entre dos mundos —el terrenal y el celestial— durante el cual el sacerdote se disponía mentalmente, a través de las oraciones en el preparatorio y hasta la llegada al altar.<sup>30</sup> Allí quiso ubicar Mendoza su sepultura y el arco enrejado que permitía a sus allegados

<sup>29</sup> Salazar de Mendoza, *Crónica*: 369. Desde la inicial descripción del sepulcro por Sixto Ramón Parro (*Toledo en la mano*, I: 115-21), se han ocupado en las últimas décadas Margarita Fernández Gómez, «La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63 (1986): 219-242; Díez del Corral «Muerte y Humanismo»: 217-221; Pereda, «Andrea Sansovino (Proyecto)»; Santiago Martín Sandoval, «Arte funerario y poder: el sepulcro de don Pedro González de Mendoza. Consideraciones sobre su origen e iconografía», en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Sandro de María y Manuel Parada (eds.). (Bolonia: Bolonia University Press, 2014), 243-260; Parada y Martín, «Un conjunto artístico de glorificación»; y María Dolores Teijeira Pablos, «The Altar of Santa Elena or Capilla de Pedro de Mendoza in the Cathedral of Toledo: The Artistic Work and its Liturgical and Spatial Dimension», en *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, Gerardo Boto, Isabel Escandell & Esther Lozano (eds.). (Berna – Berlín – Bruselas – Nueva York – Oxford – Varsovia – Viena: Peter Lang, 2019), 277-324.

<sup>30</sup> Eduardo Carrero Santamaría, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019): 59.

seguir los oficios. Cuando se trazó el excepcional sepulcro renacentista, se elevó el cadáver a una posición preeminente pero no se traicionó el espíritu inicial del proyecto. Así, se abrieron dos puertas enmarcando el cuerpo central del conjunto. «Dos puertas pequeñas para el servicio de aquel coro a los dos lados», según Salazar de Mendoza, que dieron respuesta a la circulación litúrgica de entrada a la capilla mayor y regreso a la sacristía, aunque sólo la más cercana al retablo muestre la huella de sus peldaños especialmente desgastada.<sup>31</sup> Como habría agradado a Mendoza, el altar de la Santa Cruz y luego de santa Elena, acogió un grupo escultórico con la efigie arrodillada del Cardenal, presentado por san Pedro ante la emperatriz. Ese espacio, frontero a la puerta de la sacristía-sagrario se convirtió en un punto básico de celebración litúrgica en la zona de la cabecera, punto focal de las celebraciones alrededor de la Virgen del Sagrario, vestido con bancos dispuestos para acoger a los miembros del cabildo y a las autoridades civiles.<sup>32</sup>



Fig. 8.3. Catedral de Toledo. Vista del lado norte del presbiterio, con el retablo mayor y el sepulcro del Cardenal Mendoza

© S. I. Catedral Primada de Toledo

<sup>31</sup> Salazar de Mendoza, *Crónica*: 369; Teijeira, «The altar of Santa Elena»: 291, n. 25.

<sup>32</sup> Por ejemplo, Fernández, Rodríguez y Castañeda, *Anales del racionero*, 36.

EL CUSTODIA-TABERNÁCULO, LA CAPILLA ALTA DEL SACRAMENTO  
Y EL MANIFESTADOR DE LA GIROLA

Pero la remodelación del presbiterio de la catedral iba a albergar una peculiaridad más que alteró el diseño final del retablo mayor. A media altura de su calle central, sobre la imagen de la Virgen que preside el banco, se ubicó un singular compartimento presidido por la talla de lo que la documentación llama «la custodia del retablo» o «la custodia del sacramento santo del altar mayor» (Fig. 8.4). Destaquemos que no era una pieza al uso. Se trataba de la talla en madera de una custodia procesional, pero elevada y anclada al retablo que, a la manera de sus hermanas de orfebrería, protegía y permitía mostrar y adorar la forma eucarística.



Fig. 8.4.  
Catedral de  
Toledo.  
Retablo mayor:  
detalle de la  
custodia.  
© S. I. Catedral  
Primada de  
Toledo

Rebatiendo unas fechas tardías, aceptadas a partir de los registros de obra publicados, Dorothee Heim documentó que la elaboración de la pieza fue pactada en 1500, con la intención de colocarla en el centro de la predela, según el acuerdo entre el canónigo obrero y Enrique Egas para hacer «la custodia de en medio del banco [del retablo]».<sup>33</sup> En principio, el retablo seguía la costumbre de posicionar el tabernáculo en medio del banco, visible en otros retablos castellanos de la época, aunque finalmente no fue así. Hacia 1504 se produjo un cambio de posición de la pieza en el proyecto, momento en que una imagen de la Virgen pasó a presidir el banco y desplazar la custodia un piso hacia arriba, tal y como la podemos ver hoy. ¿Cuál fue la razón? En mi opinión, no fue reubicar en una posición más distinguida la figura de la Virgen sedente. Bien al contrario, la Virgen no desalojaba la custodia, sino que ocupaba el espacio que dejaba libre al ser levantada para hacerla coincidir con una capilla alta, situada entre el propio retablo que no se proyectó directamente adosado a los soportes del presbiterio catedralicio. De hecho, al asentar el banco en estas fechas, dejaron un espacio intermedio que sirvió para colocar unas escaleras que permitían subir a una capilla alta, desde la que se tenía acceso al interior de la custodia.<sup>34</sup> Este espacio distó mucho de tratarse de un simple ámbito auxiliar. Si la documentación es algo escurridiza, los pagos que se hicieron al pintor Luis de Medina en 1509 por «lo que se pinta en la capilla que se hace detrás del rretablo para el sancto sacramento», que luego fueron tasadas por Juan de Borgoña, no dejan lugar a dudas.<sup>35</sup> Toda esta serie de noticias llevaron a María Teresa Pérez Higuera a exponer una sugestiva hipótesis sobre la capilla alta del sacramento, en lo que llegó a denominar el «primer transparente» de la cate-

<sup>33</sup> Dorothee Heim, «El retablo mayor de la catedral de Toledo: Nuevos datos sobre la predela», en *Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González, 2001): 521-537. En su elaboración se vieron implicados un buen número de artífices realizando pilares, arcos, pináculos, arbotantes, repisas, chambranas y todo tipo de elementos y talla decorativa. La obra parece que se prolongó hasta 1509, cuando se remuneraba a Copín por los profetas que había tallado, identificables con los que ocupan la zona baja de la estructura (Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 46, 59-65, 93 y 99-100).

<sup>34</sup> Las escaleras, localizadas en el lado norte, no se representaron en algunas plantas históricas de la catedral, aunque sí aparecen claramente en la planta de 1604 que acompaña el *Libro de la fundación de la S. I. de Toledo*, o en las planimetrías levantadas por Nicolás de Vergara el mozo en los alrededores de 1600, en las que el volumen del retablo con la capilla alta sobresale del intercolumnio; véase José María Prados García, «Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte* 49/196 (1976): 387-416; y Fernando Marias, «La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: La descripción de Juan Bravo de Acuña», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte UAM* 21 (2009): 105-120. El espacio bajo las escaleras fue dado a conocer por el programa de RTVE «Los pilares del tiempo» (2022) durante el escaneo de la catedral.

<sup>35</sup> Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 126.

dral, en referencia a las obras barrocas que lo transformaron después.<sup>36</sup> Y es que la capilla no sólo se comunicaba con la custodia del retablo, también se abría hacia la girola mediante una ventana que, siguiendo la planta anotada de la catedral en 1579 y conservada en el Archivo Histórico Nacional, permitía ver el Sacramento, a la manera de un manifestador.<sup>37</sup> Por lo tanto, se trató de una obra integral, en la que la alteración de la traza original del banco del retablo desplazando el tabernáculo-custodia a un piso más alto se hacía en paralelo con el proyecto de una capilla alta dedicada a la reserva y abierta hacia la girola mediante una ventana manifestador, que permitía visualizar la hostia consagrada en una previsible custodia dispuesta al efecto, cuando el calendario litúrgico lo prescribiera.

#### LOS ANTECEDENTES: LOS RETABLOS EUCARÍSTICOS DE ARAGÓN

La integración del culto a la Eucaristía dentro de la estructura del retablo fue una solución relativamente habitual desde la segunda mitad del siglo XIV, según demuestran varios ejemplos de la Corona de Aragón, como en las catedrales de Barcelona o Mallorca, en las iglesias mayores de Manresa o Ibiza. En éstos, el repositorio de la Eucaristía se asociaba a la propia estructura del retablo, con espacios diseñados *ad hoc* en los que situar arquetas, ostensorios o las singulares vírgenes-sagrario mallorquinas. Entre estas soluciones diversas, el retablo mayor de la Seo de Zaragoza fue intervenido ya en pleno siglo XV con el fin de crear un espacio catedralicio específico que favoreciera el culto.<sup>38</sup> Recogiendo y mejorando

<sup>36</sup> María Teresa Pérez Higuera, «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte* 4 (1993-1994), *Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate*: 471-80; y Pérez Higuera, «Peti Juan, maestro Rodrigo, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid, Felipe Bigarny y otros. El retablo mayor y su función eucarística (1498-1504)», en *Ysabel, la Reina Católica*, 119-122 y 385-391.

<sup>37</sup> Reproducida en Ramón González Ruiz y Felipe Pereda, *La catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz* (Madrid: Antonio Pareja, 1999). Véanse las puntualizaciones terminológicas de Juan José Martín González, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte* 12 (1998): 25-50.

<sup>38</sup> Francesca Español, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González, 2001), 287-333 y Francesca Español, «Tabernacle-retablos in the Kingdom of Aragón», en *The Altar and its Environment 1150-1400*, Justin E. A. Kroesen y Victor Schmidt (eds.). (Turnhout: Brepols, 2009), 87-107. La solución se desarrolló posteriormente en diversas formas que, si bien se han querido ver dentro del contexto contrarreformista, no hacen sino traducir a nuevos lenguajes y con apoyos teóricos las soluciones ya existentes en el Medievo.

lo realizado hasta la fecha, el tabernáculo se integró en la arquitectura del edificio, mediante una capilla eucarística elevada, oculta tras la pantalla del retablo en el que se abría un óculo en su parte alta que, desde la nave, permitía ver un ostensorio o, en su defecto, una luz encendida que indicaba la presencia del cuerpo de Cristo consagrado (Fig. 8.5).

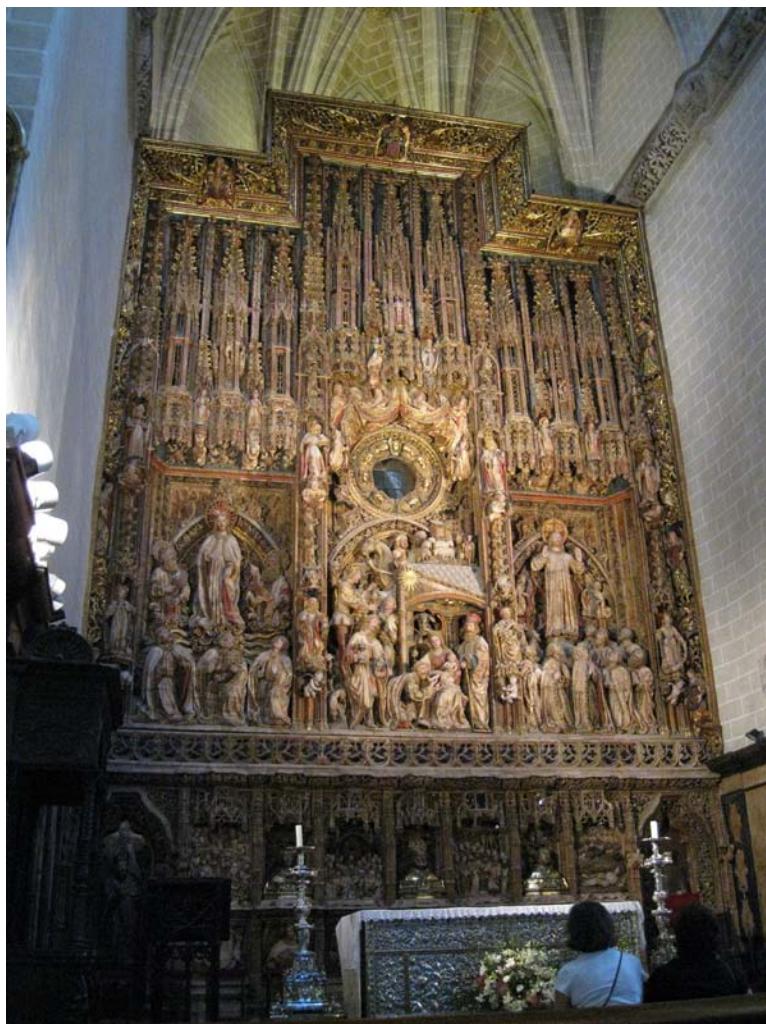


Fig. 8.5. Seo del Salvador de Zaragoza: retablo mayor

A pesar de trazarse por Pere Joan en 1434 y darse por casi acabado a partir de 1445, como señalaba, el retablo zaragozano no contemplaba originalmente la capilla eucarística en el piso alto, ni por descontado el óculo para visualizarla. Así las cosas, en 1473 se contrataba con *mestre Ans* la elaboración del óculo y la escultura del paño y los ángeles que lo rodean y sostienen. La traza transformaba la obra previa, sustituyendo la imagen de Dios Padre que hasta entonces ocupaba la zona. Por fin, entre 1487 y 1489 y bajo la maestría de Gil Morlanes, se realizó el «tabernáculo de sagrario del altar mayor», en referencia a la capilla alta que fue cubierta con una bóveda de crucería simple y que en la visita de 1594 es descrita como el sagrario de la catedral: «en las espaldas del altar mayor, frontero de la vidriera que está en medio el retablo, ay una capilla dicha el sacrario, en la qual está reservado el Santíssimo Sacramento y en ella algunas veces dizen missa las dignidades y canónigos desta Santa Iglesia».<sup>39</sup>

Se trata de un pequeño espacio que aprovecha el recresco del ábside románico en una fascinante superposición de obras que fueron cambiando y matizando la funcionalidad del presbiterio de la Seo: la cabecera románica con su altar mayor, dotada de una plataforma coral en la que se disponía la sillería del cabildo; luego, el crecimiento de la obra en altura visible desde el exterior y el traslado del coro a la nave liberando el espacio absidal románico; después, su radical transformación mediante un retablo que dividía en dos su superficie dejando una sacristía trasera; y, finalmente, la transformación de la parte alta del retablo, mediante la construcción de la capilla alta del sagrario y la apertura del óculo que permitía hacer ostensión de la hostia consagrada en días determinados del calendario litúrgico (Fig. 8.6).

<sup>39</sup> Jesús Criado Mainar, «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo xvi (1555-1608)», en *La Seo de Zaragoza* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998), 275-296; María del Carmen Lacarra Ducay, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2000): 109-III; y Javier Ibáñez Fernández y Jorge Andrés Casabón, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al primer Quinientos. Estudio documental y artístico* (Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús – Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016): 71-89, III-III y 115.

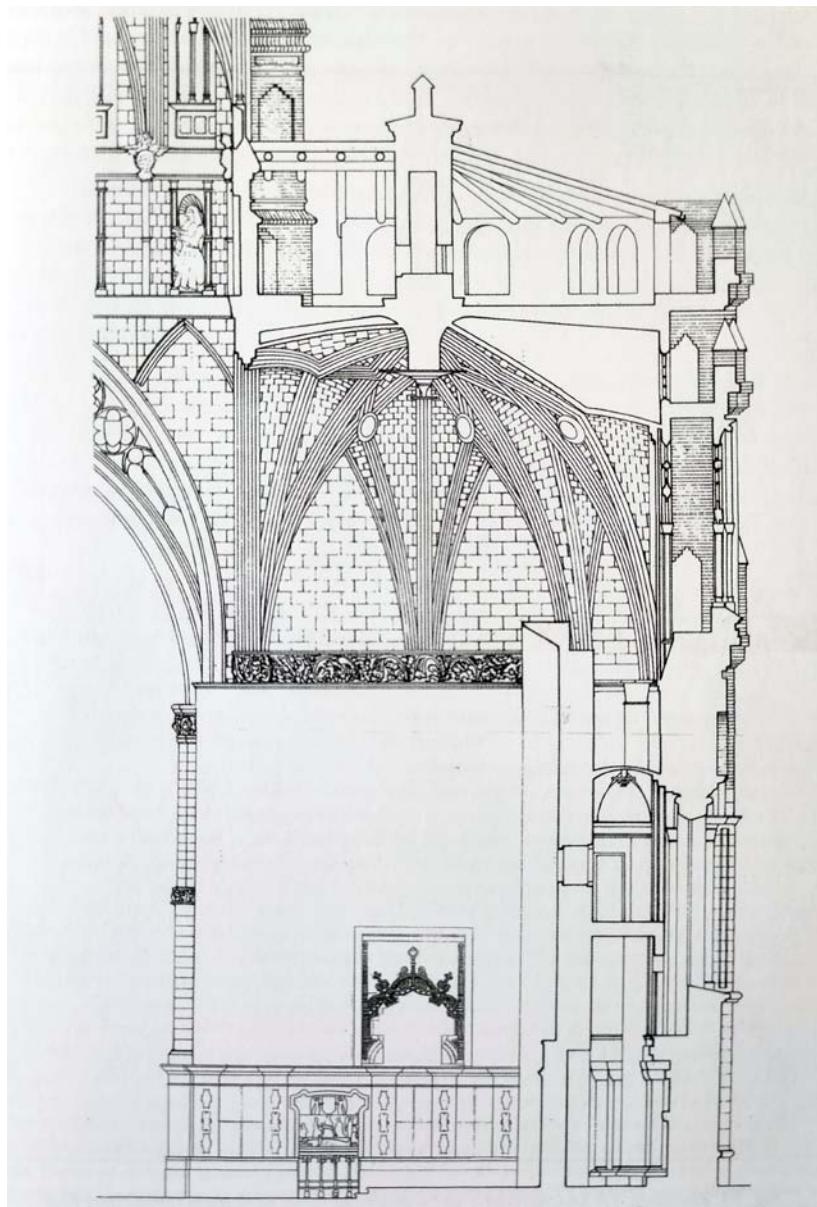


Fig. 8.6. Seo del Salvador de Zaragoza: sección de la capilla mayor,  
según Mariano Pemán, Luis Franco y Francisco Fes

No sabemos quién pudo ser el responsable de la innovación zaragozana. Cuando se contrató al «mestre Ans» eran los tiempos del arzobispo Juan de Aragón († 1475). Lo fácil aquí sería pensar que el notable culto eucarístico aragonés —con numerosos milagros— y los acontecimientos ocurridos en la ciudad, hubieran llevado a una solución semejante para la exaltación del *Corpus Christi*.<sup>40</sup> No creo que así fuera. En el caso de que no existiera un ejemplo previo que hubiera servido de inspiración, algún miembro del cabildo debió estar detrás de la feliz solución que aunaba un gran retablo, una ventana expositora y una capilla trasera, como lógico fin de una notable cadena de soluciones en los retablos-tabernáculo previos.<sup>41</sup>

El caso es que, en cincuenta años desde la realización del retablo de la Seo, en Aragón hubo una importante remodelación de altares, que incluían en la fábrica el óculo y la capilla trasera. Jesús Criado y Javier Ibáñez elaboraron un catálogo de piezas en las que se daban la mano la retrocapilla y el expositor, insistiendo en su uso litúrgico habitual como sagrarios, ya estuvieran dedicadas al Sacramento o se pusieran bajo la advocación del *Corpus*, generando después las inmediatas capillas sacramentales y trasagrarios, en una unitaria respuesta al culto eucarístico.<sup>42</sup> De estas intervenciones hemos conservado un buen número, pero debemos comenzar reconociendo que, desde la obra de la Seo en los setenta del siglo xv, hasta la siguiente pieza, transcurren unos incómodos veintiocho años. El primer retablo datado que incluía un óculo eucarístico sale del ámbito zaragozano, pero no de la Corona de Aragón. Se trata del realizado para la iglesia de las clarisas de la Puridad de Valencia, datable entre 1500 y 1503 (Museo

<sup>40</sup> Me refiero tanto al culto a los santos corporales milagrosos, como a la vieja tradición de Santo Dominguito del Val y, sobre todo, al milagro eucarístico ocurrido en Zaragoza que narra haber presenciado Jaume Roig en su *Spill* (c. 1460): véase Francesca Español, «Ecos de sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig», *Shaq al-Andalus* 10-11 (1993-1994), *Homenaje a María Jesús Rubiera Mata*: 325-345.

<sup>41</sup> Español, «Tabernacle-retablos».

<sup>42</sup> Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar, «El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1604-1605)», *Aragonía Sacra* 14 (1999): 101-114; Javier Ibáñez Fernández, «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, Marlène Albert-Llorca, Christine Aribaud, Julien Lugand, Jean-Bernard Mathon (eds.). (Toulouse: Université Toulouse – Le Mirail, 2009), 45-132; y Jesús Criado Mainar, «Arte y Contrarreforma en Zaragoza», en *Pasión por Zaragoza*, Eliseo Serrano (ed.). (Zaragoza: Zaragoza 2018 – Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Zaragoza – Ibercaja, en prensa). Insistía ya en la filiación aragonesa del expositor Ramón Salanova, «El sagrario en el centro de los grandes retablos, modalidad exclusiva de Aragón», en *Aragón y la Eucaristía* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1953), 63-69.

de Bellas Artes de Valencia).<sup>43</sup> Lamentablemente, no conservamos su contexto arquitectónico, aunque todo conduce a pensar que el monasterio contó con una retrocapilla que permitiera ver la hostia consagrada, desde el expositor abierto a unos tres metros de altura. Además, al tratarse de una de las primeras obras del escultor Damià Forment —que, como veremos, fue uno de los encargados de difundir el modelo de retablo con óculo por Aragón y el norte de Castilla—, nos topamos con el perturbador problema de cómo y cuándo Forment —o quien encargara el retablo— pudieron conocer un modelo que, en principio, nació en la Seo zaragozana. Aquí, cabe hacer una doble y necesaria reflexión. Por un lado y como decíamos líneas atrás, no sabemos si el retablo del Salvador de Zaragoza fue el primero con el óculo expositor. Por otro, tampoco sabemos si del más que notable número de retablos que se estaban tallando o pintando en estas fechas, hubo otros que presumiblemente incorporaran expositores en sus fábricas y que, no habiendo llegado a nuestros días, condicionan en buena medida las precisiones que podamos hacer sobre el nacimiento y difusión del modelo. En cualquier caso, la solución gustó, se había difundido a finales del siglo xv y con Forment trasladado a vivir a Zaragoza, el cabildo del Pilar hizo contrato con él en 1509, encargándole un retablo que debía ser «tan bueno y mejor que el de la Seu», en referencia a la vecina Seo del Salvador.<sup>44</sup> Si no estaba ya planteado en el fallido retablo pilarista que unos años antes se iba a encargar a Gil Morlanes, en 1512 y tras ocuparse del banco, Forment trazó un modelo del resto de la obra, en el que debía estar ya contemplado el óculo y la capilla-sagrario. Antes de 1515, la máquina estaba parcialmente asentada, momento en que el artista la dejó en manos del taller que se ocupó de finalizarla hasta 1518.<sup>45</sup>

En paralelo, entre 1511 y 1516, el mismo Forment se encargó del retablo de la parroquia zaragozana de San Pablo, con su correspondiente óculo expositor y de la que también se conserva la retrocapilla, aunque en este caso sea a nivel de suelo. De 1520 a 1534 y bajo la maestría del escultor valenciano, se realizó el monumen-

<sup>43</sup> María Cruz Farfán Navarro, «Retablo gótico del antiguo monasterio de la Puridad», *Archivo de Arte Valenciano* 69 (1988): 69-74; y María Pilar Andrés Antón, *El Monasterio de la Puridad. Primera Fundación de Clarisas en Valencia y su Reino*, 2 vols. (Valencia: Monasterio de la Puridad de Valencia, 1991).

<sup>44</sup> La documentación sobre el retablo está recogida en Carmen Morte, *Damián Forment, escultor del Renacimiento* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2009).

<sup>45</sup> Con la construcción neoclásica de la basílica del Pilar, el retablo perdió su contexto y, en consecuencia, desapareció la capilla original del Sacramento; véase Olga Hycka Espinosa, *Santa María la Mayor de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018), 44-61.

tal retablo de la catedral de Huesca, en donde la capilla sacramental se concibió de manera especialmente lujosa, según veremos. La autoría de Forment del banco del retablo de la catedral de Barbastro hace suponer que, como efectivamente se ejecutó varias décadas después, el expositor y su capilla ya se encontraran en su proyecto de retablo.<sup>46</sup> Por fin, saliendo de territorio aragonés y siguiendo el periplo de Forment, desde 1536 la capilla del sacramento de la catedral de Santo Domingo de la Calzada se instaló en la tribuna del edificio tardorrománico. Se hizo adaptando a tal fin el espacio en eje con el ostensorio diseñado por el escultor para el flamante retablo de madera de la catedral calceatense.<sup>47</sup> El ámbito que se dedicó a capilla del sacramento en la tribuna era un espacio vestido, con vidrieras, dotado de sus propios candelabros y pintura o imágenes de ángeles, cuyos gastos se detallan en los libros de cuentas capitulares. En cualquier caso, la ubicación fue temporal, dado que la incomodidad de hallarse en la tribuna llevó a su final traslado a un lateral de la capilla de santo Domingo.<sup>48</sup>

Aunque el taller de Forment adoptara el modelo del óculo-manifestador como propio y hasta cierta medida elemento representativo de su obra, no todos sus diseños lo contemplaron, incluso en lugares como el monasterio de Poblet, donde la retrocapilla eucarística del trasaltar —aquí a nivel de suelo— se conservó hasta hace unas décadas.<sup>49</sup> Por otro lado, si las capillas altas y sus manifestadores en el retablo no sólo fueron obra del escultor, su adopción a partir del retablo de la Seo hizo que fueran repetidos hasta fechas tardías y en diferentes estilos desde el tardogótico al Renacimiento. Así, en 1536 se instaló el retablo clasicista de Santa María de Teruel. En su trasera se documenta la «capilla, altar y escalera», desde los que se mostraba el sacramento a través de un manifestador circular.<sup>50</sup> En paralelo a la lujosa capilla eucarística oscense que citábamos líneas arriba, cabe destacar la de la colegiata de Aquézar donde, según parece, un gran espacio de empaque semejante se oculta tras un retablo de perfiles clásicos. Por fin, los ejemplos más

<sup>46</sup> Miguel Ángel Marcos Villar, «Sobre el banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 95 (2005): 213-224.

<sup>47</sup> El óculo fue después cerrado con una alusiva representación de la consagración a través de la imagen de un cáliz.

<sup>48</sup> Aurelio Barrón García, «Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense», en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Eduardo Azofra (ed.). (Salamanca: Gráficas Varona, 2009), 149-200.

<sup>49</sup> Eduardo Carrero Santamaría, «Celebrar la arquitectura del Císter en la Corona de Aragón», en *Aragonía Cisterciensis. Espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Císter en la Corona de Aragón* (Gijón: Trea, 2020): 39-105.

<sup>50</sup> Javier Ibáñez Fernández, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artigrama* 16 (2001): 297-327.

tardíos de San Pedro de los Francos —de hacia 1600—, o de San Miguel de los Navarros —de 1603—, con espacios centralizados y arquitectónicamente autónomos, dotados de cupulines, repertorios pictóricos y varios altares, son la lógica evolución de las retrocapillas que —con mayor o menor boato— se habían adaptado a la trasera del retablo en décadas previas.<sup>51</sup>

Todos estos camarines nos hablan de una vida litúrgica oculta tras el muro de un retablo, en espacios elevados o a ras de suelo, que albergaban en su interior un altar y un ajuar propio pero que, además, jugaban un rol destacado en el devenir celebrativo anual, como manifestadores arquitectónicos de la reserva eucarística. Según destaca Jesús Criado a través de las noticias documentales sobre la capilla alta de la Seo, su vida litúrgica llevó a mejoras y amplificaciones de sus instalaciones y tesoro, en tanto que espacios vestidos, objeto de donaciones. Así, en los años setenta del quinientos, el camarín de la Seo fue acondicionado con una clave de bóveda de madera, policromías murales, un suelo de azulejería, un arrimadero y un frontal de altar.<sup>52</sup> Hace unos años, Raquel Alonso dio a conocer la capilla del Sacramento de la catedral de Huesca, que había permanecido inédita en un piso alto tras el altar mayor y que, como bien documenta la autora, tenía una clara funcionalidad litúrgica recogida en la consueta de la catedral, marcando además el programa epigráfico que recorre sus muros. A su interior terminó destinándose un retablito de la Epifanía obra de Forment y Morlanes (Museo Diocesano de Huesca), que fue encargado en 1545 por el canónigo Jorge Samper quien finalmente decidió «que el capítulo lo ponga y sirva para la capilla que está detrás del retablo del altar mayor, que se hace para reservar el Santísimo Sacramento del altar».<sup>53</sup>

#### TARAZONA Y TOLEDO: EL VÍNCULO CISNERIANO

Llegados a este punto, no hay duda de que existe una clara relación de dependencia entre la obra llevada a cabo a comienzos del siglo xvi en Toledo y las soluciones al culto eucarístico ideadas en Zaragoza y sus alrededores desde los años setenta del xv. Entre 1721 y 1732, Narciso Tomé se encargó de la elaboración de la gran transformación barroca de la catedral toledana, remodelando la obra de ini-

<sup>51</sup> Ibáñez y Criado, «El trasagrario de la parroquia», 107-114.

<sup>52</sup> Criado, «El templo de la Seo», 288.

<sup>53</sup> Raquel Alonso Álvarez, «El camarín del Santísimo Sacramento de la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval», *Locus Amoenus* 14 (2016): 79-90.

cios del quinientos. El objetivo del cabildo y del mismo artista fue precisamente la parcial renovación de la vieja instalación eucarística. A nuestro interés, la capilla alta fue profundamente alterada (Figs. 8.7 y 8.8), disfrazando todo su interior cubriéndolo con mármoles y pintura (Fig. 8.9), y montando el gran transparente hacia la girola, que amplificaba hasta los extremos de la teatralidad barroca la vieja «ventana por la que se ve el Santísimo» de hacia 1505, ahora iluminada por el rompimiento de gloria que se escenificó horadando el frontero tramo de bóveda de crucería, para dejar entrar la luz que iluminara la suerte de escenario drama sacramental que pasó a centrar los tramos axiales de la girola.<sup>54</sup>

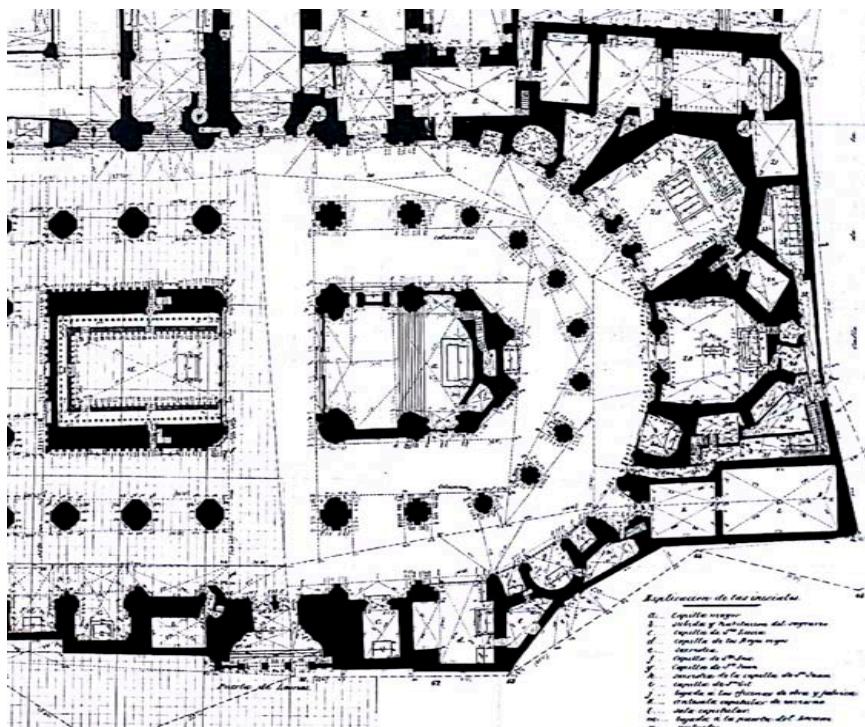
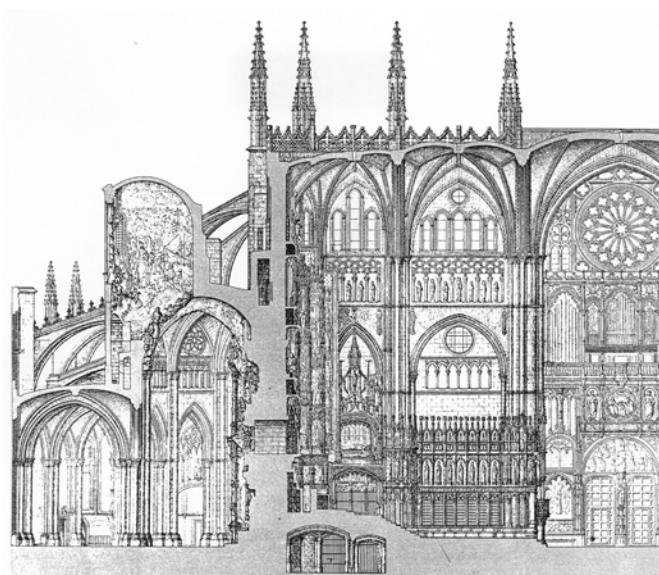


Fig. 8.7. Catedral de Toledo: detalle de la cabecera en la planta realizada por el Servicio Cartográfico Nacional, mostrando en detalle los accesos a la capilla-tabernáculo

<sup>54</sup> La descripción de la capilla barroca del tabernáculo en Parro, *Toledo en la mano*, I: 105-107.

**Fig 8.8.**  
Catedral  
de Toledo:  
sección de  
la capilla mayor  
(Monumentos  
Arquitectónicos  
de España)



**Fig. 8.9.**  
Catedral de Toledo:  
bóveda pintada  
de la capilla tabernáculo  
© S. I. Catedral Primada  
de Toledo



Dejando a un lado la nueva escenografía, hay algo aquí que me interesa destacar. En el camarín transformado por Tomé se mantuvieron dos ventanas: la que sirvió en tiempos para hacer ostensión del Sacramento y ahora dejaba pasar la luz de la nueva instalación y la frontera, que comunica con la custodia de madera del retablo original de la reforma quinientista (Fig. 8.10).<sup>55</sup>



Fig. 8.10. Catedral de Toledo: tabernáculo abierto sobre la trasera de la custodia del retablo © S. I. Catedral Primada de Toledo

<sup>55</sup> Parro, *Toledo en la mano*, I: 139-156; Nina Ayala Mallory, «El transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)», *Archivo Español de Arte*, 42/167 (1969): 255-288; Prados García, «Las trazas del transparente»; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Figura y realidad. La Eucaristía en la pintura comparada del Antiguo y Nuevo Testamento», en *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Javier Azanza, Vicente Balaguer y Vicente Collado (eds.), 2 vols. (Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999), II: 81-101; y Juan Nicolau Castro, «El transparente», en Ramón González Ruiz (dir.), *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Ramón González Ruiz (dir.). (Burgos: Promecal, 2010), 258-269.

Creo que se trata de una solución inspirada en el conjunto original, en el que no sólo se trataba de perpetuar la idea de la presencia, que estaba implícita en la forma de la custodia, según se había indicado. La inclusión de una auténtica custodia en el retablo se hizo con la real intención de depositar el Santísimo. No era una pieza simbólica: tuvo funcionalidad real albergando en su interior formas consagradas. Así está recogido tanto en los libros de obra como en la documentación litúrgica. Mientras Peti Juan y otros autores la tallaban, en 1502, un tal Christiano —así desarrolla Zarco del Valle la abreviatura Xano— aparece como artífice de «la caxa de en medio de la rretreta del tabernáculo».<sup>56</sup> Parece claro que esta «caja» era la pieza destinada a albergar la hostia, pero en un medio arquitectónico más complejo, el de una auténtica custodia que adoptaba el modelo de una torre calada como albergue protector y amplificador visual de un ostensorio y su viril. Su función como tabernáculo es recogida por el racionero Arcayos en su relato sobre la celebración de la octava del Corpus, en 1617. Siguiendo la descripción, el sacerdote y sus ministros se dirigían a la custodia procesional, que previamente se había instalado en el tramo recto de la capilla mayor, delante de las gradas del altar. Después de incensarla, el sacerdote tomaba el viril, lo dejaba en el altar mayor para incensarlo de nuevo y lo levantaba para mostrárselo a los fieles presentes. Tras volver a incensarlo, «le subió al tabernáculo secreto». La ceremonia se realizaba también el día del Corpus por la tarde.<sup>57</sup> De este modo, se producía una clara interacción litúrgica entre la custodia procesional y la del altar mayor, los dos depósitos eucarísticos más importantes de la catedral.<sup>58</sup>

El conjunto del retablo, la capilla-sagrario y el expositor de la girola revelan un pensado programa articulado en torno a la estructura dúplice de la capilla que hacía la función de tabernáculo, albergando el cuerpo de Cristo consagrado, anunciando la presencia de Cristo en la iglesia mediante la custodia del retablo y, cuando era necesario, haciendo ostensión de su Cuerpo mediante el manifestador. En este sentido, algunos autores han querido señalar las diferencias entre el retablo-capilla de la Seo y el de la Primada en virtud de que sus óculos respectivos estuvieran abiertos hacia la

<sup>56</sup> Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 52. También se documenta una reja para la capilla del Santísimo Sacramento «que es junto con el altar mayor», que contaba con las armas del cardenal Silíceo y las de Bernardo Sandoval y Rojas; véase Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales para la Historia del arte español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo* (Madrid: Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914), 68 y 69-70.

<sup>57</sup> Fernández, Rodríguez y Castañeda, *Anales del racionero*, 585.

<sup>58</sup> Como simple nota aclaratoria, durante la restauración del retablo a finales del siglo xx, se pudo comprobar la efectiva función de su interior como tabernáculo en el que depositar el Sacramento; véase Heim, «El retablo mayor», 526.

nave o hacia la girola. Debemos señalar que, si la solución es idéntica y sólo parece separarlas la mayor complejidad en la catedral de Toledo —en buena medida suscitada por la girola—, puede ser que la clave de la cuestión se hallara entre los ejemplos hoy desaparecidos. Me estoy refiriendo al paralelo más claro y no señalado hasta la fecha: la catedral de Tarazona. En la seo turiasonense y a comienzos del siglo xvii un nuevo retablo clasicista venía a sustituir a la vieja máquina gótica, de la que sólo sobrevivió la Virgen titular reubicada en la estructura moderna.<sup>59</sup> Tenemos algunas noticias parciales sobre cómo pudo ser la instalación previa y su pintura,<sup>60</sup> pero no sabemos a ciencia cierta cómo pudo ser el retablo medieval. Algunos documentos, publicados por Galia Pik, arrojarán cierta luz sobre nuestro cometido. El retablo fue encargado al pintor Pascual Ortoneda el 20 de julio de 1436, tratándose de una obra mixta de pintura y escultura. Sin mayores noticias al respecto, hay que esperar hasta la visita pastoral de 1548 para que, al describir la capilla mayor, se aludiera a unas figuras que acompañaban a la imagen titular: «al pie de las espaldas del sagrario otras dos imágenes de Nuestra Señora y en medio del bulto del sagrario, dos cortinas de terciopelo negro y en una de ellas bordado un crucifijo».<sup>61</sup> No tengo dudas de que la alusión a las «espaldas del sagrario» se está refiriendo a una solución semejante a la que había en Zaragoza y en los restantes ejemplos citados, pero con una diferencia sustancial, motivada por la girola de Tarazona. Con la colocación del nuevo retablo entre 1608 y 1614, en el banco se instaló un tabernáculo que permite ver su contenido desde la girola de la catedral mediante una apertura trasera. A tal fin, en el deambulatorio se abrieron unas puertas para visualizar el interior del nuevo tabernáculo a la manera de capilla eucarística. Lo más interesante a nuestro cometido es que la obra respetó en su zona alta un óculo previo —carece de función alguna en la instalación del xvii—, transportado por pintura tardía de ángeles y desde el que, como en Toledo, podía visualizarse la Eucaristía en la más que hipotética capilla alta que debió albergar el ábside de la catedral en tiempos del Gótico (Fig. 8. II).

<sup>59</sup> Jesús Criado Mainar, «El Renacimiento en la catedral», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona* (Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental – Diputación de Zaragoza, 2014): 157-193; y Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización», *Artigrama* 21 (2006): 417-451.

<sup>60</sup> Carmen Gómez Urdáñez, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): El revestimiento de una preeminencia espiritual», en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, María José Redondo Cantera (coord.). (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), 491-515.

<sup>61</sup> Galia Pik Wajs, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: Una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Tviriaso* 17 (2002): 197-216. Agradezco al profesor Jesús Criado Mainar que llamara mi atención sobre este artículo.



**Fig. 8.II.**  
Catedral  
de Tarazona:  
vista de la capilla  
eucarística abierta  
a la girola de  
la catedral con  
el óculo expositor

Por lo tanto, la girola favoreció que en Tarazona se colocara el tabernáculo hacia la capilla mayor, en tanto que al deambulatorio se abría el óculo para hacer ostensión de la Eucaristía. Su situación en altura revela una capilla alta hoy desaparecida, que no sabemos si pudo contemplarse ya en el retablo original trazado por Ortoneda en la década de los treinta del xv o si, como en Zaragoza, se trató una remodelación realizada *a posteriori* sobre el retablo. Lo que sí está muy claro es que la girola turiasonense permitió un juego litúrgico más complejo en la capilla-tabernáculo, abierta a dos caras, que era imposible en los restantes edificios con una cabecera simple. Y por tal razón, como proponemos, debió ser el modelo que interesó y fue imitado en la Primada recién inaugurado el siglo xvi.

Tratándose de una instalación litúrgicamente compleja, ¿qué caminos pudo seguir el modelo eucarístico de la girola de Tarazona hasta Toledo? Tenemos un acontecimiento clave que bien pudo ser el detonante de su difusión. En 1495, el séquito de los Reyes Católicos se hallaba en Tarazona para celebrar unas cortes que dieron comienzo el mes de agosto, con la llegada del rey Fernando. Y allí se encontraba también Francisco Jiménez de Cisneros, recién elegido arzobispo de Toledo. Fue en Tarazona donde el nuevo prelado tuvo su primer encuentro con los delegados de su cabildo, que viajaron a la ciudad aragonesa «a le besar las manos y a le hacer reverencia y le tomar por señor y prelado». Y allí fue consagrado también el 11 de septiembre, permaneciendo en la ciudad un mes más en compañía de la comitiva capitular y comenzando a tratar temas diocesanos y anunciar primeras reformas, hasta su entronización en Toledo el 20 de septiembre de 1497.<sup>62</sup>

No dudo de que, como religioso —y más aún como Primado—, Cisneros visitó la seo turiasonense y que, por tanto, conoció la singular solución eucarística en su capilla mayor, que se repitió en Toledo. Pero aún hay otro capítulo más que narrar. El arzobispo no fue consagrado en la catedral de Tarazona, sino en la intimidad de la iglesia conventual de San Francisco, donde también existió una de estas estructuras litúrgicas eucarísticas, luego sustituida por un trasagrario barroco. De hecho, a comienzos del siglo xvii, San Francisco de Tarazona reutilizó en su iglesia parte del tabernáculo que se estaba renovando en la catedral. Los documentos son explícitos, citando puntualmente «la capilla que ay y está fabricada detrás del sacrario del altar mayor de la iglesia de este combento».<sup>63</sup> Por lo tanto,

<sup>62</sup> José García Oro, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, 2 vols. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992), I: 69-70 y 95-96.

<sup>63</sup> Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar, «Manifestaciones artísticas de la contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)», *Tviriaso* 15

Cisneros conoció dos importantes instalaciones eucarísticas. Ambas, la de la Seo y la de los franciscanos, tuvieron que actuar como fuentes directas en las que el cardenal se inspiró para la remodelación del proyecto del nuevo altar mayor y retablo de la catedral primada en la que, no lo olvidemos, participó activamente, tal y como recogen sus fuentes biográficas más antiguas. Me refiero aquí a la vida del prelado escrita por Alvar Gómez de Castro que, unas décadas después de la muerte del Cardenal, le dedicó varios párrafos al cambio que supuso la remodelación del presbiterio catedralicio y a sus actores principales: Mendoza, el cabildo, la capilla real de la Santa Cruz, la reina Isabel y el propio Cisneros.<sup>64</sup>

#### CONCLUSIONES

Es bien cierto que Francisco Jiménez de Cisneros simboliza la figura del arzobispo reformador, aunque su destacado papel como ejecutor de la gran renovación del presbiterio de la catedral bien pudo haber estado ya presente entre los deseos de su predecesor, Pedro González de Mendoza. Este primigenio proyecto de transformación del espacio litúrgico de la catedral es perfectamente lógico, en contexto con procesos semejantes y coetáneos en muchas catedrales peninsulares, que iban dejando limpia la zona del presbiterio, trasladando el coro a la nave, levantando grandes retablos mayores y acondicionando el transepto como espacio escénico y lugar de recepción de fieles. La relación de Mendoza con un posible plan semejante para Toledo pasa por un edificio especialmente querido por el cardenal como la catedral de Sigüenza, de la que fue obispo y patrono, iniciándose durante su pontificado el proyecto de apertura de su capilla mayor y el traslado del coro a la nave.

En nuestra voluntad de atribuir a Cisneros la idea, el planteamiento y la ejecución de algunas de estas obras hay mucho de impaciencia contemporánea. Los siete años que pasan entre las primeras noticias sobre el retablo de la catedral de Toledo en 1487 y su efectiva realización de 1496 en adelante no sólo coinciden con otras obras importantísimas, también lo hacen con el deceso de Mendoza y, por consiguiente, el cambio de arzobispo. Que se proyectaran y se comenzaran a

(2000): 93-126; y María Teresa Ainaga Andrés, Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona* (Tarazona: Parroquia de San Francisco de Asís de Tarazona, 2005).

<sup>64</sup> García Oro, *El Cardenal*, I: 100-2; Alvar Gómez de Castro, *De rebus gestis a Francisco Jiménez, Cisnerio, Archiepiscopo Toletano* (Alcalá de Henares: Andrés de Angulo, 1569): 20v-21r.

preparar obras— como la recolección de madera de nogal para el retablo —años antes de que se llevara a cabo no distanciaba los proyectos: nos habla de una concepción diferente del tiempo que podía terminar suscitando cambios en el propio proyecto o en sus artífices. Muy posiblemente este paso del tiempo más lento que el contemporáneo hizo que un programa de obras que incluía una nueva sillería coral, la remodelación del trasaltar, un gran sepulcro arzobispal y un cambio radical de la topografía del altar mayor fuera temporalmente mucho más vasto y complejo de lo que podamos pensar.

Respecto a la instalación litúrgica del altar mayor, Toledo no hizo sino adoptar una deslumbrante solución de un culto a la Eucaristía consolidado y en crecimiento desde el siglo XIII. De hecho, en pleno quinientos, la sesión XIII del Concilio de Trento daba carpetazo al tema subrayando la presencia real de Cristo en las especies, y la necesidad de que una reserva apoyara una cada vez más frecuente comunión. Desde una perspectiva material, la solución tridentina que generalizó los grandes sagrarios, los camarines eucarísticos y otros arreglos *ad hoc*, lo hacía sobre una potentísima tradición previa, de la que los manifestadores aragoneses —y sus satélites valenciano, riojano y castellano— son lo suficientemente explicativos.<sup>65</sup> Los tabernáculos sobre retablo de finales del siglo XVI se realizaron sobre la experimentación que, al menos desde el siglo XIV en adelante, había aunado en las nuevas y grandes máquinas del altar mayor las reservas eucarísticas que —ya en forma de paloma, ya de cimborio— colgaban sobre los altares de las iglesias desde la Alta Edad Media. Por lo tanto, quien en Aragón propuso integrar ostensorios o manifestadores en la estructura de un retablo en correspondencia con capillas altas dedicadas a sagrario, lo hizo con un profundo conocimiento teológico y litúrgico del significado de piezas eucarísticas de la vieja tradición occidental, colocadas en alto sobre el altar, en el lugar apropiado para el cuerpo de Cristo siguiendo el testimonio de Ambrosio de Milán.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Llama la atención sobre este punto Jesús Criado Mainar, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en *Discurso religioso y Contrarreforma*, Eliseo Serrano Martín, Antonio Luis Cortés Peña y José Luis Beltrán Moya (coords.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005), 273-327.

<sup>66</sup> Jacques Foucart-Borville, «Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge», *Bulletin Monumental* 148 (1990): 349-381. Y, sobre todo, el contexto litúrgico trazado por Lourdes de Sanjosé Llongueras, *El colom eucarístic: una obra singular del taller de Lleida* (Castellón de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura, 2011): 13-40 y, en lo relativo a la costumbre de elevar la reserva, 15-16.

Al mismo tiempo, todo este conjunto de retablos y espacios arquitectónicos aunaban aspectos sensoriales claros, en los que se veían implicados la vista y el oído de los asistentes —el aviso sonoro de la presencia del Corpus Christi mediante campanas, su iluminación, su ostensión—, subrayando de este modo su premeditado carácter escenográfico. Así fue en las iglesias de Tarazona, Zaragoza, Toledo, Huesca o la Calzada, donde la presencia del Sacramento a través de la iluminación de una capilla elevada no deja lugar a dudas. Nos movemos en la misma época en la que se definieron ostensorios pétreos —como el que permitía mostrar los corporales de Daroca desde su camarín— o retablos complejos, como el de la Cartuja de Miraflores, donde un compartimento del retablo se hizo móvil permitiendo cambiar la escena en función del calendario litúrgico. Ideas semejantes se implementaron en la retablistica posterior, con efectos visuales, cambios de tablas pictóricas o esculpidas, ocultamiento u ostensión de reliquias, etcétera. Mediado el siglo xvi aparecen en piezas como el retablo del pilar de la Descensión en la misma catedral de Toledo o en el de la parroquia de Tauste, por citar dos casos españoles, cuya intención litúrgica y escenográfica es la misma.<sup>67</sup>

En este contexto, parece lógico pensar que Cisneros, en tanto que conocedor de primera mano de las sobresalientes propuestas que se habían realizado en el mundo de los retablos y capillas eucarísticas aragonesas, decidiera incluirlas en un retablo que ya estaba en ejecución. Como su antecedente de Tarazona, el conjunto de Toledo integraba la custodia del retablo subrayando la perpetua presencia de Cristo en la vecina capilla elevada del sagrario. Para su adoración, tenía la ventana de la ostensión hacia la girola. Resulta llamativo que una solución tan espectacular no contara con imitadores en su entorno inmediato o en otras catedrales castellanas. La generalización posttridentina de los trasagrarios y de los retablos con tabernáculo a nivel del altar bien pudo ser la responsable, solucionando las dificultades de acceso a capillas altas y fomentando edificios auxiliares más lujosos que, incluso, favorecían la liturgia procesional.

<sup>67</sup> Véanse, respectivamente: Fabián Mañas Ballestín, *Capilla de los corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Darocenses, 2006); Joaquín Yarza Luaces y José Antonio Salazar López, *La cartuja de Miraflores II. El retablo* (Madrid: Cuadernos de Restauración Iberdrola, 2007); Ángel Fernández Collado, «La Capilla de la Descensión y la entrega de la casulla a San Ildefonso», en *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, José Carlos Vizuete y Julio Martín (coords.). (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008): 263-287; y Carmen Morte y Margarita Castillo, «Estudio histórico-artístico», en *El retablo mayor renacentista de Tauste* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), 11-114.