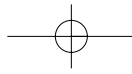




LA IGLESIA
DE SAN ROMÁN
DE TOLEDO

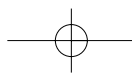
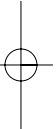
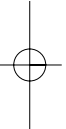


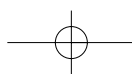
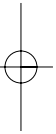
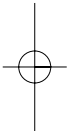
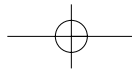


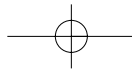
LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA

X







En Castilla-La Mancha pretendemos hacer del patrimonio un lugar de encuentro para los ciudadanos, los propios y los que nos visitan, ya que el conocimiento de un patrimonio común, enriquecido con sus diversidades, contribuye a hacer de nuestra Comunidad Autónoma un espacio de encuentro, de conocimiento mutuo y de divulgación.

Con el propósito de la recuperación de nuestro patrimonio, nace la fructífera colaboración entre la iniciativa pública por parte del Gobierno de Castilla-La Mancha, a través de la Fundación Cultura y Deporte, y el Consorcio de la ciudad de Toledo, y la iniciativa privada por medio de la empresa Iberdrola, que está posibilitando que las ciudades y los pueblos de nuestra Región recuperen algunos de los monumentos más valiosos y relevantes.

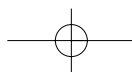
El Gobierno regional viene desarrollando desde 1996 una importante labor de rehabilitación y restauración del patrimonio inmueble religioso en Castilla-La Mancha. Desde ese año ya se han realizado prácticamente un millar de actuaciones en la recuperación de inmuebles de importancia patrimonial.

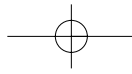
Este es el caso de la iglesia de San Román, desde 1969 Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda, que ya en marzo de 2001 vio como se inauguraba la iluminación del interior del museo instalado en la iglesia y de la torre. Del mismo modo se abordaba la musealización de la torre.

Como dijera Julio Caro Baroja, «Toledo es un lujo que tiene España. La cuestión es darle destino al lujo», y eso es lo que hemos realizado con el Museo de los Concilios, un ejemplo perfecto de la simbiosis real que se dio en Toledo entre artistas de las diferentes culturas que aquí vivieron y trabajaron. Concebida inicialmente como iglesia en la etapa visigoda, pasó después a ser mezquita, y de ello quedan restos decorativos evidentes de ese período, y ahora museo donde pueden recrearse con varios códices en letra visigótica, piezas de orfebrería y reproducciones de las coronas del Tesoro de Guarrazar.

No es la primera vez que, con las luces materiales de Iberdrola, iluminamos recintos que son manifestación de la cultura o testimonio de fe. Primero fue el interior de la Catedral, en el año 2000; meses más tarde, el exterior y los interiores de esta propia iglesia de San Román, y en el año 2002, de nuevo la colaboración entre las instituciones y la empresa eléctrica hizo posible la iluminación de San Juan de los Reyes, también en Toledo.

Pero qué sería de las luces, de estas luces, sin los ojos de los visitantes que cada día acoge este museo. La luz, sin gente, sólo ilumina el vacío. Sería como el agua sin sed. Antonio Machado escribió: «Bueno es saber que los vasos nos sirven para beber. Lo malo es que no sabemos para qué sirve la sed». Si la sed da sentido al agua y el agua calma la sed, la luz —la física y la del saber—, nos rescata de las tinieblas.

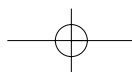
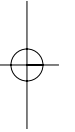
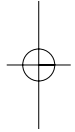


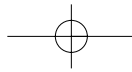


Ahora, una nueva cooperación entre Iberdrola y el Gobierno de Castilla-La Mancha brinda este magnífico libro, muy riguroso en su estudio, gracias al ingente trabajo de Concepción Abad Castro, muy cuidado en su presentación y que se une a los ya dedicados, dentro de esta misma serie, a la Catedral de Toledo y a la iglesia de San Juan de los Reyes, también en la capital regional.

Me alegra especialmente que este espíritu de colaboración entre lo público y privado, que debe estar presente siempre en todos los ámbitos, en este caso concreto sirva para ofrecer una publicación al lector interesado en este tipo de ensayos y permita al visitante conocer un poco mejor nuestro patrimonio, que es una forma de adentrarnos en nuestra propia historia y en nuestro arte.

José María Barreda Fontes
Presidente de Castilla-La Mancha





Nos sentimos orgullosos en Iberdrola de poder contribuir, en colaboración con diversas Administraciones Públicas, a la conservación del rico patrimonio artístico español y, en la medida de nuestras posibilidades, de facilitar su acercamiento a la población. Llevamos muchos años trabajando con ilusión y constancia en este terreno en todas las regiones en las que desarrollamos nuestras actividades, con la conciencia clara de que la colaboración entre lo público y lo privado, uno de los signos de nuestro tiempo, resulta extremadamente beneficiosa para nuestro acervo cultural.

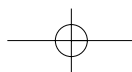
En este nuevo número de los Cuadernos de Restauración queda reflejado, una vez más, el decidido compromiso de nuestra empresa con la conservación de nuestro patrimonio cultural y artístico. En esta ocasión, Iberdrola ha patrocinado la iluminación, exterior e interior, de la maravillosa iglesia de San Román, denominada también Museo de los Concilios, un auténtico álbum de recuerdos sociales y artísticos, como acertadamente afirma la autora de este estudio, Concepción Abad Castro.

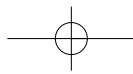
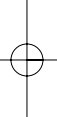
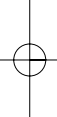
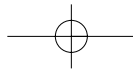
En este templo ahora podemos apreciar, tal vez con más claridad que nunca, la riqueza, la profundidad y la abundancia de las influencias estéticas y culturales que forman parte de nuestra historia y nuestra cultura: la época visigoda, la influencia islámica, la época renacentista.

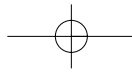
Con la publicación de este Cuaderno se salda una cuenta pendiente con la historiografía toledana, como era el estudio de la iglesia de San Román, edificio que constituye un auténtico crisol de la cultura artística de Toledo. Debemos agradecer a la doctora Abad Castro su interesante y riguroso trabajo, que proporciona un extraordinariamente documentado recorrido por la historia del templo, desde sus orígenes, marcados por la influencia de la cultura visigoda, hasta su posterior conversión en parroquia de culto cristiano.

La iluminación del templo de San Román y la publicación de este nuevo número de los Cuadernos de Restauración son motivos de orgullo y de satisfacción para Iberdrola. No es esta nuestra primera colaboración con el Gobierno de Castilla-La Mancha; no hace mucho tuvimos ocasión de patrocinar la iluminación interior de la Catedral de Toledo y de la iglesia de San Juan de los Reyes y en la actualidad estamos trabajando, junto con la Fundación Cultura y Deporte de esa Comunidad, en la restauración e iluminación de la capilla de San Blas, construida a finales del siglo XIV, que acoge la sepultura del arzobispo de Toledo, don Pedro Tenorio, y que contiene los conocidos frescos del pintor florentino Gerardo Starnina. Seguimos, pues, en nuestro empeño de contribuir al mayor realce y conocimiento del rico acervo monumental de Castilla-La Mancha.

Iñigo de Oriol Ybarra
Presidente de Iberdrola







La iglesia de San Román

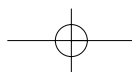
Concepción Abad Castro

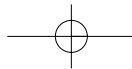
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Oculto su origen en la oscuridad de los tiempos, dicen los cronistas antiguos, y no les falta razón. En su torre, según cuentan, el ilustre ciudadano Esteban Illán, que después pasaría a regir el destino de Toledo, refugió a Alfonso VIII y, desde lo alto de ella, este último fue proclamado rey. Es un acontecimiento, más o menos legendario, que ha quedado inevitablemente unido a San Román, convirtiendo así sus muros en un escenario simbólico de la historia de la ciudad y del particular devenir de la familia de aquel apellido. Pero lo cierto es que el templo, por sí mismo, bien puede considerarse como un auténtico álbum de recuerdos artísticos y sociales. No en vano, reúne en su interior testimonios importantes de los estilos y modos de hacer más emblemáticos de la ciudad y de los pobladores que, a lo largo de los siglos, perfilaron su peculiar sociedad. En él quedan huellas de la etapa visigoda, del período de dominación islámica, del llamado «mudéjar» o de la época renacentista, momentos en los que Toledo brilló de forma intensa y, en gran medida, con personalidad propia.

Por ello San Román, aun despojado hoy de la riqueza material que llegó a atesorar en su interior —como altares, retablos, pinturas, etc, que serán referidos más adelante—, constituye un documento vivo que merece la pena estudiar con cierto detenimiento. Este es, precisamente, el objeto del presente estudio.

[FIG. 1] Interior de la iglesia hacia los pies





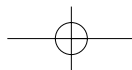
¿Iglesia visigoda? ¿Mezquita?

Aunque la primera noticia documental que nos habla del templo data de 1125, como puntualizaremos después, casi nadie duda que el edificio existía con anterioridad a esa fecha. Los distintos historiadores señalan mayoritariamente su origen en la época islámica¹, basándose en la propia estructura interna y en determinadas inscripciones que existieron hasta la época de Felipe II². No obstante, al margen de estas referencias materiales, el mejor testimonio para avalar una construcción previa a su dedicación al culto cristiano es el propio edificio.

Pudo bien ser una mezquita en origen, pero, si como tal surgió, el léxico empleado en su edificación fue el de época hispanovisigoda. Planteamos esta afirmación porque, como ya señalábamos hace algunos años³, aunque las huellas del Toledo visigodo se han venido asociando a numerosos fragmentos de capiteles, impostas, cimacios, pilastras, hornacinas o placas de diversa índole reutilizados en varios edificios —como San Román—, en nuestra opinión aún quedan templos en pie que esconden, bajo la epidermis «mudéjar» en algunos casos, la estructura de época visigoda.

En su momento, ya defendimos esta circunstancia en Santa Eulalia, por ejemplo, y si comparamos el interior de San Román con el de ésta, la similitud formal es demasiado evidente como para ignorarla. Incluso el material constructivo de los muros —mampostería encintada— corresponde al tipo de aparejo que se documenta en Toledo desde la basílica de Las Tamujas, obra del primer cristianismo. Santa Eulalia fue uno de los templos existentes, y así se ha documentado, en época visigoda, pero, desgraciadamente, no podemos argumentar lo mismo respecto a San Román, aunque tampoco se enumera de forma precisa entre las mezquitas que existieron en el Toledo islámico o ya en época cristiana, circunstancia que, lógicamente, complica su identificación.

Aun así, bajo nuestro punto de vista, no debemos descartar la posibilidad de que el origen de San Román se sitúe en la etapa visigoda por todo lo dicho anteriormente; si, de otro modo, surgió como mezquita, el lenguaje empleado en ella fue el de la tradición toledana anterior, confirmándose, así, unas estructuras reales que van más allá de simples fragmentos o piezas reutilizadas. Incluso, entre las



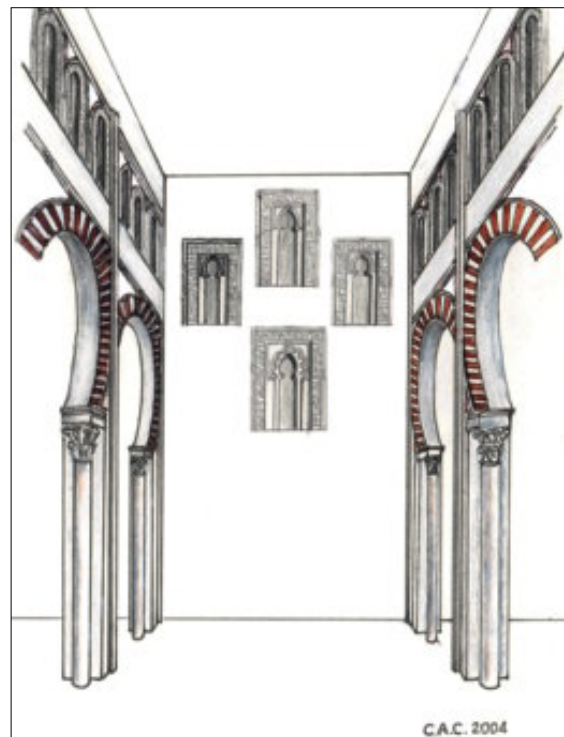
probabilidades, está también aunar los dos usos, es decir, contemplar la existencia de un edificio hispanovisigodo reutilizado después para el islam.

De una u otra forma, se trataba, como puede fácilmente constatarse, de un espacio con, al menos, tres naves —las que se han conservado—, separadas por arquerías de herradura que apoyan en columnas de mármol, adosadas a pilares de ladrillo [fig. 1]. En éstos, un resalte central se prolonga verticalmente recuadrando la galería superior de vanos de medio punto, tres sobre cada arco, dibujando así un esquema muy similar al de Santa Eulalia o, incluso, al de Santa María la Blanca. Estamos, pues, ante un lenguaje medieval toledano. Las columnas presentan capiteles diversos que denuncian formas hispanovisigodas, unos, tradición islámica, otros, o, como ocurre con el más próximo a la cabecera en el lado de la epístola, una elaborada talla que recuerda a algunas piezas bizantinas. Sobre ellos, un amplio cimacio de piedra, sin decoración y recortado en forma de nacela, sirve de apoyo al arranque del arco.

Los muros exteriores son, como ya hemos señalado, de mampostería encintada, perfectamente visible en los lados norte, sur y oeste [fig. 3]. Respecto a los vanos, varios de ellos transformados, pueden verse aún en estos mismos lienzos, dibujando perfiles de herradura túmida y polilobulados, siendo la cubierta posiblemente de madera.

Si realmente estamos ante un edificio islámico o reutilizado para el islam, deberíamos preguntarnos por el alminar; acaso la repuesta esté en la parte baja de la torre mudéjar que vemos hoy [fig. 4], testimonio de otra anterior —que la hubo—, situándose así de forma exenta respecto al cuerpo del oratorio, a oriente del mismo, circunstancia que podría, al mismo tiempo, alumbrarnos respecto a la ubicación del supuesto mihrab.

[FIG. 2] Reconstrucción del aspecto primitivo de la nave central, con el esquema de vanos del lienzo occidental (según Concepción Abad Castro)





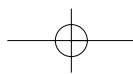
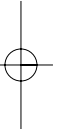
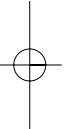
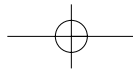
[FIG. 3] Muro exterior norte, acceso actual al templo

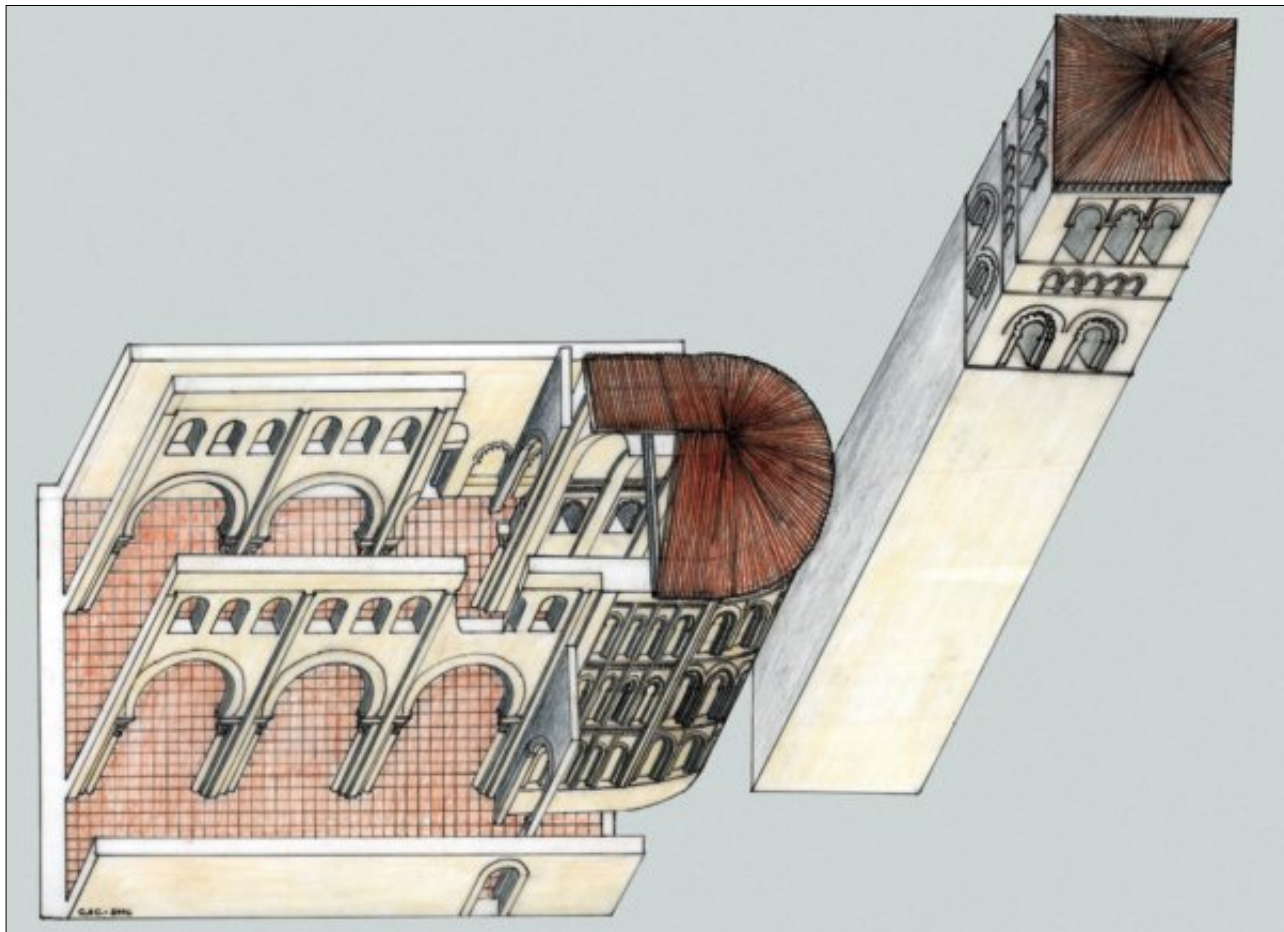
San Román, iglesia y parroquia medieval

Efectivamente, en 1125 la parroquia de San Román, monje que predicó y murió en Francia en la época de San Benito, ya existe. Así se constata en el primero de los documentos referidos a ella y publicados por González Palencia⁴, donde Pedro Illán, uno de los caudillos de la Reconquista, se califica a sí mismo «parroquiano de Sancto Romano». A este documento le siguen otros de 1154, 1159 y 1163, fecha esta última que enlaza con el famoso acontecimiento de la proclamación de Alfonso VIII, protagonizada por Esteban Illán, posiblemente nieto del mencionado caudillo⁵.

Esto es, en el primer cuarto del siglo XII, el «viejo» edificio ya se ha transformado al culto cristiano, pero habrá que esperar hasta 1221 para que se proceda a su consagración. Tal como reflejan los *Anales toledanos* y como quedó constatado en

[FIG. 4] Ángulo nororiental de la torre





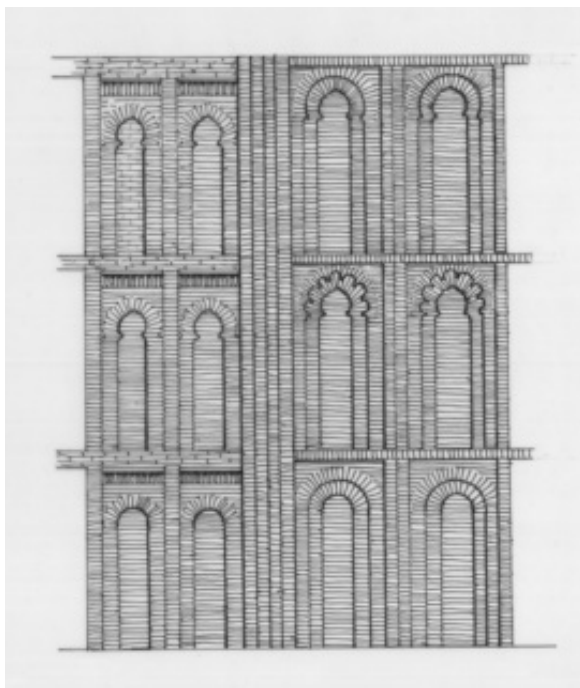
[FIG. 5] Reconstrucción del templo medieval (según Concepción Abad Castro)

una inscripción sobre la puerta de entrada: «CONSAGRO ESTA IGLESIA EL ARZOBISPO D. RODRIGO, EN XX DIAS DE JUNIO, DIA DE DOMINGO, ERA MCCLIX año 1221». Es probable que, durante un tiempo, la construcción se reutilizara, quizá sin efectuar cambios sustanciales en su estructura, y posteriormente, en un momento difícil de precisar, pero relacionado con el acontecimiento de la consagración, se procediera a levantar una cabecera más acorde con las formas imperantes entonces y con el destino del nuevo templo [fig. 5].

Una vez más, para esta nueva cabecera, que se añadiría a las tres naves ya existentes, se optó por otro modo de hacer típicamente toledano, el llamado «estilo mudéjar». En efecto, el presbiterio se levantó en ladrillo al exterior, articulándose con una secuencia de arquerías ciegas superpuestas que, en este tiempo —el primer

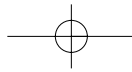
cuarto del siglo XIII—, ya se había empleado en otros ábsides, desde que se impusiera el modelo en el Cristo de la Luz. Aún quedan testimonios suficientes para reconstruir el aspecto que en su momento presentó [fig. 6]. Resulta extraño que no haya correspondencia entre las arquerías del tramo recto y del hemiciclo, es decir, que no presenten una secuencia idéntica de arcos, más teniendo en cuenta que entre ambos no se produce resalto alguno, como es habitual en otros ejemplos. El primero —el tramo recto— llevaba tres registros, también inusuales en la secuencia normal toledana, pues el inferior es de medio punto y los dos superiores repiten el arco de herradura túmida, además, con un desarrollo simple, es decir, no estaban doblados, como sí se dibujaban en el hemiciclo. Son arcos ciegos sencillos, insertos en recuadros, con frisos de esquinillas. Aún son visibles tanto en el lado norte, donde los dos más orientales fueron transformados al abrirse una hornacina festoneada y con yeserías policromadas en el intradós, como en el lado sur. Se trata de una clara simplificación de la secuencia que vemos en Santa Justa o San Justo, por

[FIG. 6] Desarrollo hipotético de las arquerías exteriores de la cabecera de la iglesia medieval (según Concepción Abad Castro)



[FIG. 7] Detalle de las arquerías del presbiterio en el lado meridional





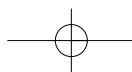
ejemplo, también de tres registros, pero donde los arcos aparecen trasdosados por polilobulados en el intermedio y de herradura en el superior.

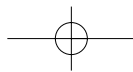
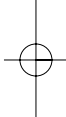
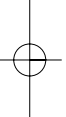
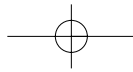
Mientras tanto, el hemiciclo, compuesto seguramente por un total de once paños, dos de los cuales se conservan parcialmente en el lado meridional, sí mostraba una disposición que podríamos denominar como «normalizada» [fig. 7]. En el registro inferior aparecían arcos de medio punto doblados; en el intermedio, de herradura tímida trasdosados por polilobulados; y en el superior, que ya no existe ni siquiera de forma parcial, con seguridad mostraban herraduras túmidas, cobijadas por herraduras simples, como en los ejemplos anteriormente citados. Curiosamente, en el hemiciclo no existen recuadros ni frisos de esquinillas.

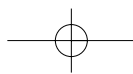
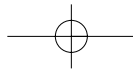
Esta estructuración de la cabecera con arcos superpuestos hace pensar que estuviera exenta, es decir, que las arcuaciones fueran vistas al exterior, pues, de lo contrario, no tendría sentido tanto esmero. Sin embargo, esa desigualdad que hemos detectado entre hemiciclo y tramo recto resulta extraña, hasta el punto de que cabría imaginar el carácter exento sólo para el primero, más si tenemos en cuenta algunas otras circunstancias que pueden apreciarse en el interior del ábside norte. Efectivamente, si observamos con detenimiento la estructura de la zona de la capilla septentrional, vemos que en el muro izquierdo se abren tres grandes arcos ciegos, polilobulados los dos más occidentales y de medio punto el oriental, que existían, al menos los dos primeros, antes de trazarse el arco de entrada a la capilla, cuya jamba izquierda se sobrepone a ellos al tiempo que la derecha se adosa claramente al muro del ábside central. Aún más, en el testero de la capilla se conserva todavía un gran arco de herradura, visible también por el exterior, que parece constituir el paso, hoy cegado, hacia un espacio contiguo [fig. 8].

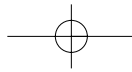
Irregularidades similares se aprecian igualmente en la capilla meridional, aunque ahora está totalmente transformada [fig. 9]. También aquí el arco de embocadura del ábside oculta en parte una pequeña puerta situada en el muro sur del templo, perfectamente visible en fotografías antiguas y que, en un plano del siglo XVI al que después nos referiremos, figura como *porta claustrae* [fig. 46]. En efecto, San Román contaba con claustro situado en el lado meridional, del que existen

[FIG. 8] Interior del ábside septentrional









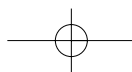
testimonios documentales desde comienzos del siglo XV, como referiremos más adelante, así que, si la puerta era previa al arco de acceso al ábside, ¿el claustro también? ¿Nos encontramos ante una iglesia monástica altomedieval?

Resumiendo, tendríamos de un lado que, dada la configuración del ábside principal, parecería lógico pensar que, como señalábamos más arriba, se proyectara para ser visto al exterior, pero ¿todo? y ¿hasta cuándo?, y, de otra parte, parece obvio que los muros norte y sur del templo se trazaron previamente a los arcos de entrada a las capillas laterales, en un proceso constructivo que hoy se nos presenta muy complejo y de difícil definición⁶.

En definitiva, no nos atrevemos a precisar si el templo que se consagró en 1221 contaba con un único ábside, el central, exento completa o parcialmente, o si la cabecera era triple, como en Santiago del Arrabal, consagrado también por estas fechas, aunque con formas más claras y distintas.

Respecto a la torre, el legendario acontecimiento de la proclamación como rey de Alfonso VIII, ha llevado a los especialistas a postular su existencia en la segunda mitad del siglo XII, siendo después remodelada. Más allá de esta reiterada afirmación, es obvio que en ella se aprecian, al menos, dos etapas constructivas, atendiendo tanto a su alzado exterior como a su estructura interna. Se asienta sobre una base de sillería, a la que se sobrepone el grueso de la torre, construida con mampostería encintada y esquinales de ladrillo [véase fig. 4]. En la parte superior se perfila un primer cuerpo de vanos de herradura, trasdosados por polilóbulos; el intermedio es un friso de arquillos ciegos que descansan sobre finas columnillas, inherente al mudéjar toledano; y el tercer cuerpo lleva tres vanos en cada cara, de herradura simple los de los extremos y polilobulado el central, recuadrados los tres. Esta triple resolución alta de la torre de San Román es idéntica a la de Santo Tomás. Interiormente, su estructura se divide en tres pisos, los dos más bajos cubiertos con bóvedas de cañón, mientras que el tercero se organiza con un pilar cruciforme central, alrededor del cual queda dispuesta la escalera, con tramos de bovedillas también de medio cañón. Ciertamente, el desarrollo, tanto estructural como paramental, habla de dos etapas constructivas que, quizá, podamos asociar a un antes y un después de 1221, sin olvidar tampoco su carácter exento hasta el siglo XVI⁷.

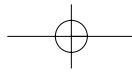
[FIG. 9] Nave de la epístola, hacia oriente





[FIG. 10] Detalle de la decoración de los arcos desde la nave central





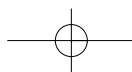
La decoración pictórica

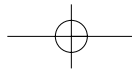
Constituye otra de las particularidades de San Román y un nuevo problema de interpretación, pues en el conjunto se aprecian distintas temáticas, modos de hacer y, en definitiva, diversas cronologías.

Las pinturas, que permanecieron ocultas bajo revocos posteriores, fueron descubiertas completamente en los trabajos de restauración que se efectuaron en el templo en los años 1940-1941, y rescatadas de forma definitiva en 1968. Han sido interpretadas de distintas maneras por parte de los especialistas, si bien todos coinciden en señalar la actividad de dos maestros o dos estilos, para justificar que, junto a técnicas y temas propios de la pintura románica, aparezcan motivos de clara raíz islámica⁸.

Antes de pasar a su descripción y análisis estilístico, conviene señalar que no ha llegado hasta nosotros todo el conjunto pictórico, lo que impide realizar una lectura precisa del posible programa iconográfico global. Las zonas donde se ha conservado mejor la pintura son la nave de la epístola, con las arquerías de separación, y el muro de los pies, vislumbrándose en el resto del templo retazos aislados, siluetas de figuras que formaban parte de composiciones amplias y, cuando más, alguna escena casi completa, pero descontextualizada del resto. Es necesario también tener en cuenta que los ábsides no fueron decorados interiormente, a excepción de los ángeles que aparecen en los derrames de las ventanas de la capilla central, a los que más adelante nos referiremos [véase fig. 46]. Esta no deja de ser una circunstancia extraña, pues lo lógico habría sido que la cabecera principal fuera el escenario elegido para pintar el pantocrátor que está presente en otros ejemplos paralelos a San Román, como el propio Cristo de la Luz o la iglesia madrileña de Valdilecha, con las que, además, ha sido relacionado estilística y temáticamente. Es cierto, por otra parte, que la capilla central fue transformada completamente y destruido el ábside en época renacentista, como veremos después, por lo que no podemos descartar la posibilidad de que, en su momento, estuviera decorada.

De cualquier modo, teniendo en cuenta estas circunstancias, y retomando lo señalado en el párrafo inicial, es evidente que en San Román, más que en ningún otro ejemplo, trabajó un artista o un taller de clara formación islámica. Las decoraciones de la Córdoba del siglo X, sustanciadas en la gran aljama

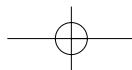


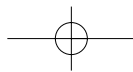
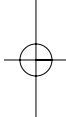
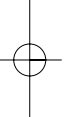
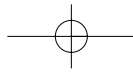


y en Madinat al-Zahra, han servido de inspiración clara a quienes pintaron la bicromía de las dovelas en los arcos, los atauriques, las cintas que enmarcan el trasdós de aquéllos y se enlazan en la clave para prolongarse horizontal y verticalmente, dibujando un recuadro y, en fin, las inscripciones arábigas que contornean las ventanas de nuestro templo [fig. 10]. Son motivos, todos ellos, que están remarcando las líneas arquitectónicas, recurso frecuente en las obras islámicas. Esta circunstancia no debe extrañarnos en un contexto, el toledano, donde el lenguaje califal cordobés, especialmente el de la época de Abd al-Rahman III (929-961) y su hijo Al-Hakam II (961-976), sirvió de inspiración en numerosas obras; citemos, de nuevo, el ejemplo de la mezquita de Bab al-Mardum, un punto de inflexión importante en el Toledo islámico.

Estas decoraciones que hemos señalado debieron ser las primeras en realizarse. Nos basamos para tal afirmación en el hecho de que algunas de las escenas figuradas que hoy las complementan, no sólo se acomodan a ellas, sino que, en algunos lugares, se sobreponen, detectándose así tanto dos maestros o escuelas, como dos momentos distintos y consecutivos. Es una circunstancia que se constata muy bien en el entorno de los arcos de separación de naves y en el muro de los pies, especialmente sugerente.

Veamos ahora el resto de las pinturas y su distribución. En el testero oriental de la nave de la epístola, encontramos, estructuradas en dos registros, sendas escenas. En la parte superior, enmarcadas en un fondo arquitectónico con arcos semicirculares, se dibujan las figuras de los Evangelistas, curiosamente tocados con grandes alas desplegadas y sentados delante de los atriles correspondientes, en actitud de escribir, pero dirigiendo sus cabezas hacia el lado contrario, es decir, hacia el altar principal [fig. 11]. Se trata de una composición antropozoomórfica, como en el Cristo de la Luz, en la que se retoma la imagen del evangelista escritor, muy al modo de la miniatura carolingia; algo que no es especialmente frecuente en nuestra pintura románica; más bien al contrario. Todos van vestidos con amplias túnicas ribeteadas. El primero, comenzando por la izquierda, es San Marcos, con cabeza de león, al que siguen San Mateo y San Lucas, mientras San Juan, quizá por un mal cálculo del espacio, está situado en el muro contiguo [fig. 12]. Extrañamente, por debajo de este último, se vislumbra otra escena similar, distinguiéndose claramente un nuevo atril, de idéntica apariencia





y otra figura muy perdida, igualmente en actitud de escribir. Acaso deba interpretarse como la representación de algún santo escritor. ¿Podría tratarse de San Ildefonso? Tengamos en cuenta que fue arzobispo de Toledo (657-667), uno de los personajes más significados de la Iglesia visigoda y que, con cierta frecuencia, va a ser representado en tal actitud como vemos, entre otras, en una miniatura del siglo XIV, en el momento de redactar su *De virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*.

[FIG. 11] (página izquierda) Figuras de tres de los Evangelistas y de Padres Confesores de la Iglesia, en el testero oriental de la nave de la epístola

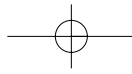
[FIG. 12] Figura de San Juan Evangelista, arriba, y otra muy perdida (¿San Ildefonso?)



La figura de San Mateo se inserta justo encima de la clave del arco que da acceso a la capilla y, curiosamente, sus pies descansan a mayor altura que los del resto, puesto que el arco sobrepasa la línea de suelo en el que se desarrolla la composición. Esta circunstancia nos lleva a pensar que el grupo se pintó con posterioridad a la apertura de aquél, justo al contrario de lo que se detecta en la composición inferior donde, a nuestro juicio y a pesar de la marcada frontalidad de las figuras, la secuencia de Padres Confesores que la componen está claramente interrumpida e incluso cortada por el mismo arco. También de izquierda a derecha se disponen San Eugenio, que fue obispo de Toledo, San Isidoro y San Gregorio, de igual dignidad eclesiástica, con mitra y báculo y vestidos con túnicas muy bizantinas. La aludida frontalidad y la rigidez recuerdan ejemplos de decoraciones musivarias y pictóricas italianas o griegas de los siglos XII y XIII. Les acompaña una inscripción con sus nombres respectivos: «EVGENII: CONFESOR; ESIDORI: CONFESOR Y GREGORII: CONFESOR». Se representa, a través de ellos, a los Padres de la Iglesia, es decir, aquellos escritores de la Antigüedad que, en unidad de fe y sociedad con la Iglesia, fueron maestros acreditados y confesores, es decir, cristianos que profesaron públicamente la fe de Jesucristo y por ella estuvieron dispuestos a dar la vida. No fueron mártires, pero sí canonizados.

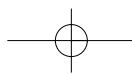
En el intradós del arco mencionado se pintaron las figuras de San Esteban y San Lorenzo, con las cabezas tonsuradas y portando un libro con la mano izquierda [figs. 13 y 14]. También junto a ellos están sus respectivas leyendas: «ESTEFANVS» y «LAVRENCIVS». Simbolizan a los diáconos de la Iglesia. San Esteban que, además, inicia en el Nuevo Testamento la serie de los mártires, debe contarse como uno de los siete diáconos ordenados por los Apóstoles para colaborar en determinadas funciones auxiliares de su apostolado. San Lorenzo, mártir e igualmente diácono, fue ordenado por San Sixto, que le puso al frente de los que tenía a su servicio en Roma.

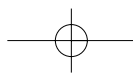
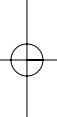
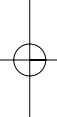
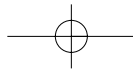
Siguiendo por el muro sur de la nave de la epístola, descubrimos una escena que puede interpretarse como una Resurrección de los muertos [fig. 15]. Se trata de una peculiar composición, protagonizada por los ángeles que representan en la parte superior el ámbito celestial, bajo el cual se sitúa el terrenal, con los difuntos emergiendo de sus ataúdes. Entre los ángeles, tres en total, se distinguen dos vestidos de rojo, con igual tonalidad oscura en las alas y en los pies, que se sitúan en los

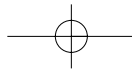


[FIGS. 13 Y 14]
San Esteban y San
Lorenzo en el intradós
del arco del ábside
de la nave de la epístola

extremos. El que está más a la derecha, parece señalar con su mano un sepulcro de mayor tamaño que el resto, dentro del cual una figura, vestida con una especie de túnica blanca, se dispone a salir. A la izquierda de este mismo ángel, vemos un personaje tocado con mitra y, algo más allá, dos con las cabezas tonsuradas, en sus respectivos sarcófagos. Por encima, el ángel central, vestido en este caso de blanco, junta las manos, dirigiéndose hacia un espacio hoy vacío, pero en el que se vislumbra lo que pudo ser un círculo, en cuyo interior, acaso, aparecía en su momento la figura de Cristo o la mano divina que se echan en falta en la composición. El ángel del extremo opuesto, también vestido de rojo como el primero, mira hacia







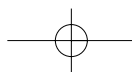
la izquierda y toca una trompeta con la intención de despertar a los muertos, dando así la señal de la resurrección, tal como queda expresado en la misa del Breviario romano. Al toque de las bocinas, los muertos emergen todos juntos de sus tumbas, con las tapas levantadas, distinguiéndose hombres y mujeres, unos levantando las manos, otros juntándolas y otros aún desperezándose ante la luz del día, en contraste con las tinieblas del sepulcro. Todos los ataúdes están colocados en idéntica posición, con la cabeza a occidente, pero mirando hacia oriente y centrando su atención en el lugar que ocupa el ángel vestido de blanco.

Avanzando hacia los pies de la nave, una ventana bajo la cual también hubo pintura, da paso a una nueva composición. Aquí puede verse una gran figura, que parece femenina, con un manto rojo y una ramita en la mano [fig. 16]. A su derecha ángel o ángeles; a la izquierda y más arriba, otra con las manos juntas en el pecho, y, finalmente, en la zona inferior, un pie de gran tamaño. Como vemos,



[FIG. 15] (página izquierda)
La Resurrección de los muertos,
en el muro meridional de la nave
de la epístola

[FIG. 16] Gran figura femenina
en el muro meridional de la nave
de la epístola

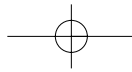




[FIG. 17] Figuras de dos reyes coronados (¿David y Salomón?) en el muro occidental de la nave de la epístola

la interpretación en este caso es casi imposible. Acaso, moviéndonos en el campo de la lucubración, podríamos pensar en una alegoría de la Iglesia y de la Sinagoga. Por debajo discurre una inscripción gótica fragmentada y pintada en dos tamaños distintos, cuya leyenda es prácticamente indescifrable.

En el muro occidental de esta misma nave de la epístola, donde son recurrentes alusiones al Génesis, se disponen dos escenas distintas. Sobre la puerta que da acceso a una antigua capilla y que rompe parcialmente las pinturas, encontramos dos reyes coronados, uno a cada lado de una ventana, enmarcados dentro de un rectángulo [fig. 17]. Van vestidos con ropajes de distinto color y portan un libro con una mano, mientras con la otra señalan, apuntando con el dedo índice, hacia arriba. No parece que estemos ante personajes históricos, sino posiblemente ante figuras bíblicas, acaso David y Salomón. En la zona inferior, al lado derecho de la puerta mencionada y roto por ella, se presenta *El pecado original*, centrado por el árbol del paraíso con unas hojas muy carnosas, que se entrelazan de forma peculiar, rodeando el tronco [fig. 18]. Junto a él, Eva en actitud pudorosa, cubriéndose el sexo, ante la presencia de Dios, representado imberbe,



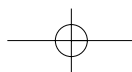
con nimbo crucífero, y vestido de rojo y verde. En la parte inferior, en caracteres góticos, se lee la palabra «EDEM».

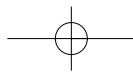
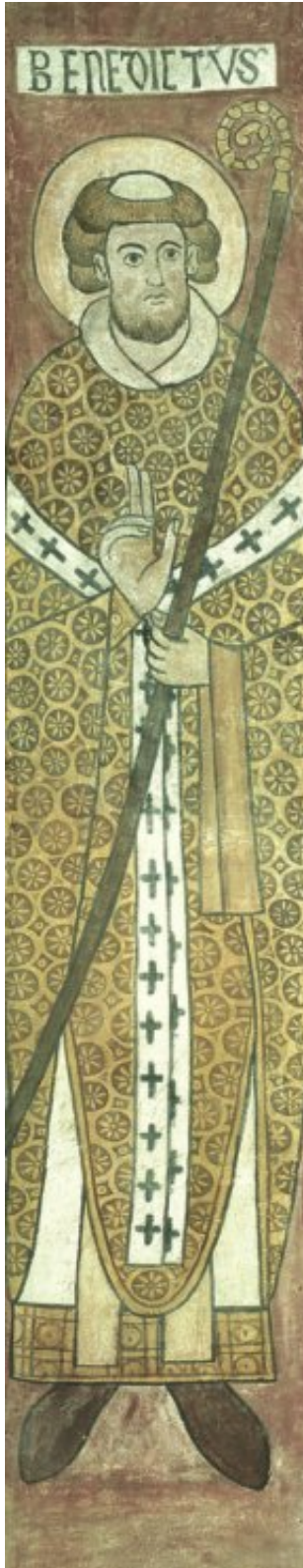
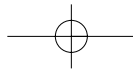
El intradós de los arcos que separan la nave central y la de la epístola fue el marco elegido para la representación de fundadores, obispos y padres reformadores. Así, se contraponen en el primer arco San Benito y San Bernardo [figs. 19 y 20]: monje italiano el primero, patriarca del monaquismo occidental y fundador de la regla de su mismo nombre; teólogo de origen francés e instaurador de la orden cisterciense, el segundo. San Martín, obispo de Tours, el primer santo venerado como confesor, y San Nicolás, obispo de Mira, se encuentran en el arco intermedio [figs. 21 y 22]; y en el tercer arco, San Ambrosio, padre

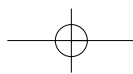
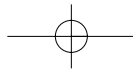


[FIG. 18] *El pecado original*
en el muro occidental de la nave de la epístola

[FIGS. 19-24]
(páginas siguientes)
San Benito, San Bernardo,
San Martín, San Nicolás,
San Ambrosio y San Leandro,
fundadores, obispos y padres
reformadores de la Iglesia,
en el intradós de los arcos
que separan la nave central
y la de la epístola









[FIGS. 25 Y 26] Figuras de profetas menores en las enjutas de los arcos de separación de naves

y doctor de la iglesia, obispo de Milán, escritor y reformador de la liturgia, y San Leandro, arzobispo de Sevilla, que estableció el rito mozárabe [figs. 23 y 24]. Es decir, se trata de un claro mensaje de exaltación de la Iglesia y de aquellos que dedicaron su vida, desde distintos estamentos, a organizar y sistematizar la vida y liturgia eclesiásticas. Posiblemente, estas figuras se complementaban con otras que debieron estar pintadas en el intradós de los arcos opuestos, en los que apenas se adivinan los perfiles.



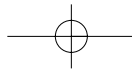
La nave central cuenta con la decoración más amplia y simbólica de todo el contexto. En las enjutas de los arcos de separación de naves, representados en algo más de medio cuerpo, se disponen figuras de profetas, en idénticas actitudes, sosteniendo el rollo con las manos [figs. 25 y 26]. Entre ellos, se identifican Ezequiel, Daniel, Joel, Jonás, Zacarías y Abacuc.

La serie se completa en el muro occidental, donde aparecen los dos profetas mayores, Isaías y Jeremías, pintados en los extremos del registro superior de los



[FIGS. 27 Y 28] Dos profetas mayores, Isaías y Jeremías, en el registro superior del muro occidental de la nave central

tres en que se divide este lienzo [figs. 27 y 28]. Se dibujan junto a sendas ventanas, de cuerpo entero y dejando caer el rollo hasta sus pies. Forman parte de una nutrida composición que, quizá, actuara como complemento iconográfico de las escenas que deberían haberse pintado en el lado oriental del templo. La lectura se inicia en la parte superior, donde dos extraños cuerpos de tres cabezas pregonan con sus trompetas el anuncio del acto. En el mismo registro de los profetas,

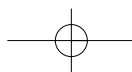


al otro lado de las ventanas, dos pequeñas figuras agazapadas, superpuestas a la decoración de caracteres arábigos que contornean los vanos⁹, colaboran igualmente con trompetas o cuernos al mismo fin.

Inmediatamente debajo, a ambos lados de la ventana central y acoplándose de una forma algo forzada, vemos, sobre un fondo de árboles y ramas, doce figuras vestidas con túnicas de distintos colores, sentadas en tronos de alto respaldo y que parecen dialogar y volverse unas hacia otras [fig. 29]. Pueden estar simbolizando a los doce Apóstoles. Mayor dificultad para su interpretación presenta el grupo inmediatamente inferior, también integrado por doce personajes sentados, pese a que los cuatro centrales prácticamente han desaparecido al abrirse el vano de entrada a una capilla en época moderna. Van todos vestidos con un manto blanco idéntico y esconden las manos dentro de él. Desde un punto de vista teológico cabe pensar que estas doce figuras estén representando a los doce profetas menores, estableciéndose así una correspondencia entre ellos y los doce apóstoles, semejante a la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, uniéndose de esta manera el credo profético con el símbolo de los Apóstoles¹⁰; y, desde la óptica iconográfica, mientras los profetas mayores suelen aparecer de forma aislada —aquí también lo están—, los menores, generalmente, aparecen en grupo. Sin embargo, no deja de extrañarnos la acción de esconder la manos en el manto e, incluso, el hecho de que lleven las cabezas tonsuradas. Acaso, ¿están simbolizando a los elegidos, vestidos de blanco, citados en el Apocalipsis? De ser así, constituiría una clara metáfora de la Jerusalén mesiánica. En cualquiera de los supuestos, su actitud es observante, de espera, mostrándose como testigos de un acontecimiento, ¿cuál? Esta es la pregunta que debemos formularnos ante el conjunto que acabamos de describir.

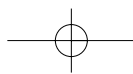
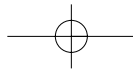
Resumiendo, las dos extrañas figuras de la parte superior anuncian con sus trompetas algo, ante lo cual dan testimonio con su presencia los dos grupos inferiores; mientras, por encima Isaías, el primero en la lista de los cuatro profetas mayores, que anuncia la llegada del Mesías, pero, también, el Juicio Final, y Jeremías que profetizó la caída de los templos de Jerusalén, pero, igualmente, es profeta

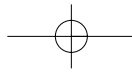
[FIG. 29] (páginas siguientes) En el registro superior, los doce Apóstoles, y en el inferior, otros doce personajes (los profetas menores o figuras simbólicas de los elegidos mencionados en el Apocalipsis), en el muro occidental de la nave central











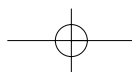
de la Pasión. Todo ello puede dar a entender que estamos ante un posible «tribunal celestial», lo que justificaría el fondo de árboles (acaso el Paraíso), en relación o no con un Juicio Final, nada extraño en esta ubicación.

En el muro de los pies de la nave del evangelio encontramos una extraña representación, aparentemente apocalíptica, materializada en un gran dragón que recibe en sus fauces el golpe de un objeto dirigido por una figura colocada encima de él, que hoy aparece truncada por una ventana [fig. 30]. Por debajo, la silueta inacabada de un ángel. Debe tratarse de *La lucha del arcángel San Miguel con el dragón*, representando la batalla en el cielo —numerosos círculos estrellados aparecen en el fondo de la composición—.

En el lienzo norte de la misma nave se distinguen varias pinturas, muchas de ellas incompletas. De izquierda a derecha, en el tímpano de la puerta cegada, contemplamos dos ángeles turiferarios [fig. 31]. En el intradós del arco aún es visible una decoración de roleos y palmetas. Por encima y a la derecha de la puerta se

[FIG. 30] (página izquierda) *La lucha del arcángel San Miguel con el dragón* en el muro de los pies de la nave del evangelio

[FIG. 31] Ángeles turiferarios en el tímpano de la puerta cegada de la nave del evangelio



adivinan unas figuras de las que sólo son perceptibles los pies y las túnicas, por lo que resulta imposible su interpretación. Inmediatamente al lado, están las huellas de un retablo, ahora inexistente, pero que estuvo colocado aquí, formando parte de un altar dedicado a la Encarnación, como veremos después. Por último, una gigantesca figura de San Cristóbal se sitúa al lado de la puerta [fig. 32]. Llevando al Niño sobre el hombro, atraviesa el río y camina hacia la izquierda, apoyado en un palo rematado por una copa de árbol. Esta imagen, de colosal tamaño, se representaba con frecuencia en época moderna en el interior de los templos. Acerca de esta figura había dos creencias muy extendidas entre la población. Por un lado, se decía que todo aquel que al entrar en la iglesia rezase una oración ante el santo, ese día no moriría, de ahí su proximidad a la puerta. Y, por otro, se creía que, por lo monumental de su tamaño, se colocaba en aquellas partes del templo cuyas estructuras hubiesen sufrido algún tipo de resentimiento. Acaso, y moviéndonos de nuevo en el campo de las lucubraciones, este lienzo de la iglesia, delante del cual hubo un pórtico, se vio sometido a algún problema estructural, más si tenemos en cuenta la remodelación de la zona más occidental, cegándose la puerta allí ubicada, en un momento difícil de precisar.

[FIG. 32] *San Cristóbal* en el lienzo norte de la nave del evangelio



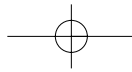
La puerta que ahora da acceso al templo, así como el muro de su entorno, conservan también decoración pictórica. Sobre aquélla un pantocrátor inacabado, sentado en un trono, dentro de un círculo, que no mandorla, se hace rodear por el tetramorfos, del que sólo aparecen las figuras de San Juan, abajo a la izquierda, y San Lucas, a la derecha [fig. 33]. En el tímpano de la propia puerta se dibujan ángeles, conservando la rosca del arco, como en el caso



[FIG. 33] *Pantocrátor* inacabado sobre la puerta que ahora da acceso al templo

precedente, círculos con flores en su interior. Algo más allá, aún son visibles algunos trazos de pinturas hoy indescifrables.

Encima del vano que da paso al ábside norte, se representó una nueva escena que, quizá, pueda interpretarse como un Santo Entierro [fig. 34]. En primer término aparece, muy desdibujado, un ataúd y varios ángeles alrededor, mientras a la izquierda se vislumbra una puerta, acaso del sepulcro. A la derecha de este vano, que está rodeado por una cinta pintada que se anuda en la clave, decoración completamente distinta a la del arco opuesto, se aprecia una figura con nimbo y amplia túnica que posiblemente estuviera acompañada por otra.



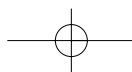
[FIG. 34] *El Santo Entierro* sobre el vano que da paso al ábside norte

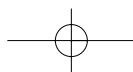
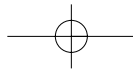
Por último, no deben olvidarse los ocho ángeles pintados en los derrames de las cuatro ventanas del ábside central [fig. 35]. Sobre un fondo ocre rojizo, se presentan vestidos de blanco, con las alas extendidas hacia arriba, como intentando remontar el vuelo. Su trazo resuelto y firme trae a la memoria numerosas representaciones miniadas.

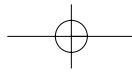
Descritas las escenas y llegados a este punto, nos resta analizar el estilo y la filiación artística de las distintas composiciones, así como su posible significado iconográfico. En primer lugar, conviene tener en cuenta que, al margen de las pinturas que enmarcan las estructuras arquitectónicas, de clara inspiración islámica, como señalamos más arriba y que, en nuestra opinión, deben verse de forma aislada, en el resto es posible detectar al menos dos escuelas o talleres, si no tres.

Por un lado, deben destacarse las figuras del intradós de los arcos, muy «bizantinas», por la concepción frontal, la rigidez e, incluso, por el propio tratamiento ornamental de las vestimentas, rico dentro de una esquematización repetitiva. Se relacionan claramente con las de los Santos Confesores, que fueron pintados en la parte inferior del muro oriental de la nave de la epístola. Es evidente, de otra parte, el parentesco con algunas que se conservan en el Cristo de la Luz¹¹.

[FIG. 35] Figura de un ángel en el derrame de una de las cuatro ventanas del ábside central







A un distinto modo de hacer responden las escenas que recubren gran parte de los muros, como las composiciones de los Evangelistas de la misma nave de la epístola, *La Resurrección de los muertos*, muy movida y más suelta en su ejecución y, acaso, las escenas perdidas de la nave opuesta, entre las que se vislumbra el sepulcro rodeado de ángeles, sobre el arco de acceso al ábside norte.

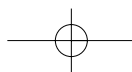
La nave central, a nuestro entender, presenta el programa más claro y cerrado de todo el conjunto. La misma o las mismas manos debieron realizar las pinturas del lienzo occidental y los profetas, insertos en las enjutas de los arcos de los intercolumnios. Trazos distintos, más ampulosos, e incluso sin terminar, comparten la escena del dragón del muro occidental de la nave del evangelio y el Pantocrátor sobre la puerta de acceso al templo.

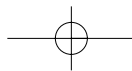
En definitiva, nos encontramos ante un programa incompleto, pero en el que domina por un lado la exaltación de santos, padres y fundadores, acaso interpretables como basamento de la Iglesia, y, por otro, un complejo repertorio de escenas relacionadas con la muerte y resurrección, el Juicio Final y el Paraíso que pueden estar intentando transmitir un mensaje último de salvación.

Respecto a la cronología, claramente inserta en período románico, al menos en lo que a las escenas figuradas se refiere, debe centrarse en el siglo XIII y a lo largo de toda su primera mitad, yendo más allá de la fecha de consagración por el arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada en 1221¹². Se detectan claras coincidencias con el modo de hacer del llamado «maestro de Toledo» que trabajó en el Cristo de la Luz, como ya hemos reiterado, y no están lejanas de otros ejemplos románicos como San Baudelio de Berlanga (Soria) o la iglesia de San Martín Obispo de Valdilecha (Madrid), también mencionados. Pero, no debemos olvidar la clara influencia de la miniatura, desde la carolingia hasta las producciones hispánicas, sobre todo castellanas, fundamentalmente altomedievales.

• • •

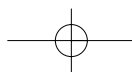
Con la decoración de los muros puede darse por concluida la iglesia medieval y, en este sentido, es muy sugerente el hecho de que las inscripciones funerarias que han podido ser constatadas en su interior lleven fechas de la segunda mitad del siglo XIII. Parece que, a partir de 1245, data de la más antigua, el templo ya estaba dispuesto

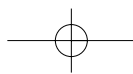
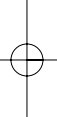
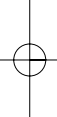
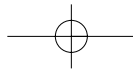


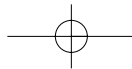


para recibir sucesivas inhumaciones¹³, convirtiendo su subsuelo, con el tiempo, en un gran cementerio, como puede comprobarse en el plano de San Román del siglo XVI, conservado en el Archivo de Santa Leocadia, y que reproducimos aquí [véase fig. 46]. Quizá el enterramiento de época medieval más significativo sea el de Esteban Illán, localizado en la segunda capilla del lado de la epístola, a la que se accede hoy por un arco rebajado de factura moderna [fig. 36]. En su interior se ven dos nichos formados por arcos de ladrillo, en uno de los cuales, el más oriental, se conservan restos de un altar de fábrica con pinturas. Bajo él, y sobre cipos árabes, pudo estar el sepulcro del famoso alcalde, fallecido en noviembre de 1208, pero

[FIG. 36] Posible enterramiento medieval de Esteban Illán en la segunda capilla del lado de la epístola





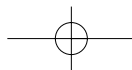


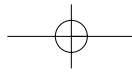
cuyos restos no se han encontrado¹⁴. Desconocemos el momento en que se llevó a cabo el enterramiento y poco puede decirse acerca de la fecha de la capilla, pero es lógico pensar, aunque los testimonios materiales no nos ayuden a ello, que estamos ante una obra de época medieval, acaso del mismo siglo XIII.

Otra capilla interesante es la primera de esta misma nave de la epístola. A ella se accede hoy por un doble vano, el más occidental de herradura y el oriental polilobulado [fig. 37]. Posiblemente este último fuera la única entrada originaria. Es un doble arco, en cuyo intradós aún se aprecian yeserías policromadas con mocárabes, que denuncian una cronología algo más avanzada, dentro ya del siglo XIV [fig. 38]. El hecho de que sea una entrada más elaborada que el resto y la propia decoración de mocárabes parece estarnos hablando de un nuevo ámbito

[FIG. 37] (página izquierda) Acceso por doble vano a la capilla primera de la nave de la epístola

[FIG. 38] Detalle de las yeserías policromadas y de los mocárabes en el intradós del doble arco polilobulado de la primera capilla de la nave de la epístola

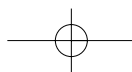


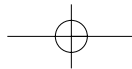


funerario¹⁵. El espacio muestra una estructura desigual, distribuido en dos tramos. El más oriental, al que se abre la puerta polilobulada, va cubierto con madera, mientras el contiguo presenta una bóveda de arista, fruto seguramente de alguna remodelación¹⁶.

En el ábside lateral de la epístola, según relata J. Amador de los Ríos¹⁷, había tres losas sepulcrales que presentaban escudos de Santiago, flores de lis y vides. Una de ellas debió pertenecer a don Gonzalo Illán, nieto de don Esteban, y las otras dos a un caballero llamado López Hernández de Madrid, fallecido a fines del siglo XIV, y a su hijo Nuño Álvarez, muerto ya en 1503. En el muro sur, a ras del suelo, sigue diciendo Amador de los Ríos, hay una losa con una figura femenina tallada, que identifica con doña Leonor Fernández, esposa y madre de los anteriores¹⁸.

El siglo XV no debió ser especialmente brillante para San Román. Es en esta centuria cuando se reducen o se eliminan algunas de sus dependencias e, incluso, cuando la iglesia se convierte en lugar de paso hacia el nuevo convento de San Pedro Mártir, de patronazgo real, que poco a poco, desde 1407, se fue instalando en su costado meridional. En efecto, el papa Benedicto XIII, mediante bula de 10 de marzo de 1408, autoriza y reconoce el traslado ya efectuado de la orden a las casas de San Román. Un año después, el mismo papa permite «tomar un trozo de la parroquia» a los recién llegados, quienes, incluso, solicitan al arzobispado de Toledo la cesión total de la colateral iglesia, bajo argumento de hacerse cargo del culto de la misma. Esta petición provocó no pocas reacciones, entre ellas la de los propios feligreses de San Román, y, como medida salomónica, la prelatura toledana permitió a aquéllos sólo la adquisición y por compra de un «lienzo» del claustro, al que ya nos hemos referido más arriba, porque se hallaba cerca de sus casas y facilitaba el traslado del vecindario, sin que éste tuviera que atravesar su iglesia. El resultado final fue que el propio templo de San Román, como dijimos, se vio en la obligación, desde 1427, de permitir el paso durante el día por el interior de sus naves, claustro y casa del cura¹⁹. Acaso, esta última circunstancia tenga alguna relación con la extraña existencia de dos puertas en la nave del evangelio.



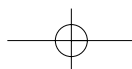
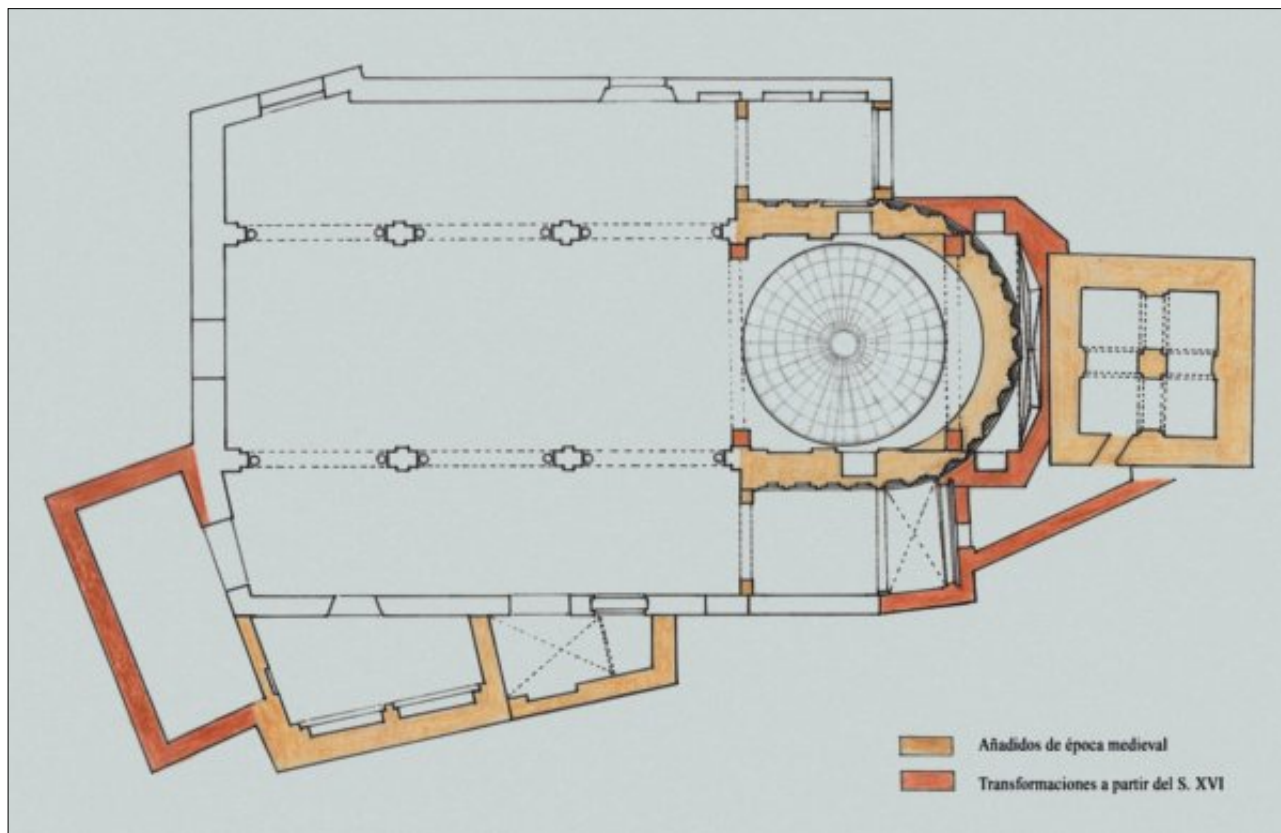


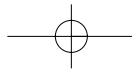
El templo en el siglo XVI

En esta centuria se van a llevar a cabo una serie de transformaciones en la estructura del edificio, entre las que destaca la ampliación de la capilla mayor y la instalación de la gran cúpula del presbiterio [fig. 39]; también se va a proceder al ornato del mismo con retablos, altares, etc. Pero, vayamos por partes.

Si al templo medieval estaba asociado el linaje de los Illán, en la época renacentista va a ser otro ilustre apellido el que se va a convertir en protagonista y promotor de las obras. Nos referimos a la familia Niño. En efecto, don Hernando Niño ordena en el codicilo de su testamento (1502) la fundación de una capellanía, a la que dotó con 85.000 maravedíes, en la capilla del coro mayor de la iglesia²⁰. No obstante, sería su hija, María Niño de Rivera, la que tomase posesión

[FIG. 39] Planta del templo con las transformaciones del siglo XVI (reinterpretada por Concepción Abad Castro según el plano publicado en *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, 1991, p. 235)



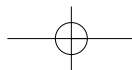


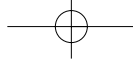
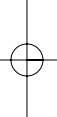
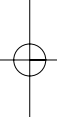
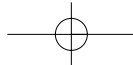
efectiva del patronato en 1515 y quien convertiría la capilla principal en un ámbito funerario de su propiedad, promoviendo la remodelación de la misma. Sin embargo, ésta no se llevaría a cabo hasta mediados de siglo.

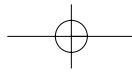
Todo este proceso está certificado a través de sucesivos documentos, que han conducido a atribuir la espléndida cúpula del presbiterio, obra emblemática del Renacimiento en Toledo, al afamado maestro Alonso de Covarrubias²¹. Los sucesivos escritos aportan datos de interés acerca de la reconstrucción de la capilla, como es el proyecto de la nueva cabecera. Sin embargo, en nuestra opinión, se detectan ciertas contradicciones e, incluso, creemos que en los documentos referidos, que examinaremos a continuación, no están explícitamente contempladas las formalidades de la cúpula.

El 9 de diciembre de 1552 se fecha un contrato de obras para reconstruir la capilla principal, firmado por doña María y Pedro de Velasco ante el escribano Juan Sánchez de Canales²². Pedro de Velasco (1515-1559) era, por entonces, un artífice acreditado en Toledo y había trabajado en otras obras con Alonso de Covarrubias. Fue maestro de cantería desde 1541 y en sus realizaciones se detecta un lenguaje preferentemente gótico, con el uso constante de bóvedas de crucería, con terceletes, ligazones y combados, como vemos en la nave principal de la parroquia de Yepes o, incluso, en la capilla de Reyes Nuevos de la catedral primada, en la que también colaboró. Es un artista, no obstante, que parece trabajar siempre a las órdenes de otro o ejecutando proyectos ajenos a su propia mano, y en San Román ocurre también esta circunstancia. En efecto, en ese documento de 1552 consta la aceptación por parte de Pedro de Velasco de las trazas y condiciones de Covarrubias, que debieron efectuarse con antelación. El proyecto en sí nos habla de la construcción de una cabecera ochavada, que debe acoplarse a un retablo de esta forma, que ya está realizado, y se describen detalladamente las características de la nueva capilla que debe hacerse. La obra comenzaría con el derribo de la antigua, especificándose que era semicircular y con arcos, y la construcción de otra que había de enrasar con la torre. Es decir, se plantea no sólo una remodelación, sino también una ampliación en profundidad. Todos los detalles

[FIG. 40] Vista de la nave central hacia el presbiterio con las modificaciones realizadas en el siglo XVI



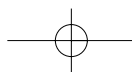




especificados dibujan una estructura dividida en dos tramos, el ochavado cubierto con crucería —al parecer más elaborada que la que finalmente se construyó, pues debía hacerse con combados, claves y listones, así como con un total de ocho repisas en las que descansarían los nervios— y un tramo cubierto con bóveda de cañón, que se habría de levantar con arcos de medio punto, sobre pilastras a la romana decoradas con «sus artesones y flomentos» Esta nueva estructura se acoplaría al presbiterio existente, es decir, al tramo recto del ábside medieval, pues lo que se derriba es sólo el hemiciclo [fig. 41]. Se afirma, incluso, que la proporción de los arcos de la capilla antigua es correcta y, por tanto, se respeta en la traza. Igualmente, deben abrirse dos ventanas en el presbiterio nuevo, a una altura determinada que permita la iluminación por encima de los tejados de las capillas laterales. Este es un dato interesante, pues nos dibuja la profundidad que, por entonces, presentaban los ábsides menores. Por último, en el documento también se habla, entre otros datos puntuales, de la colocación de epígrafes en determinados lugares de la capilla.

El siguiente documento conocido está fechado el 3 de enero de 1553. Se trata de la licencia otorgada por el cardenal Juan Martínez de Silíceo, arzobispo de Toledo, para las obras. La licencia se expresa en los siguientes términos:

Nos el arçobispo de Toledo [...] por quanto por parte de la señora doña maria niño de rrivera nos ha sido hecha relacion que ella quiere hedificar a su costa la Capilla mayor de la parroçhial de san Roman desta çibdad donde tiene su enterramiento, en la qual obra tiene de gastar mucha suma de mrs. asi en labrar la dha capilla principal de cruçeria y canteria desde donde comiença el arco perpiaño de la dha capilla fasta topar con la pared de la torre de la dha iglesia conforme a la traça y condiciones que para ello estan fechas por alonso de cobarruvias maestro de ntras obras e la traça rubricada de nra mano y las dhas condiciones firmadas del dho cobarruvias han si mismo que ha de abaxar la bobeda quanto convenga y tornarla a fazer de nuevo porque la dha bobeda es de su enterramiento y tambien ha de fazer el Retablo conforme a la dha obra y la rexa principal, altar, gradas y suelos y puertas de sacristía y torre de canteria fasta dexar todo lo suso dho acabado y llaves en mano, y las bedrieras en lo alto de las



ventanas, y nos fue pedido y suplicado mandasemos dar nra licencia para se fazer las dhas obras y nos acetando lo suso dho e obra de que Dios Nro Señor sera servido y la dha Iglesia e parrochia notablemente *mejorada* en su ornato y decoro, tuvimoslo por bien e por la presente damos licencia para que las dhas obras se fagan conforme a la dha traça y condiciones. Hecha en Toledo a tres dias del mes de henero de mil e quinientos e çinquenta y tres años²³.

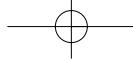
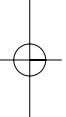
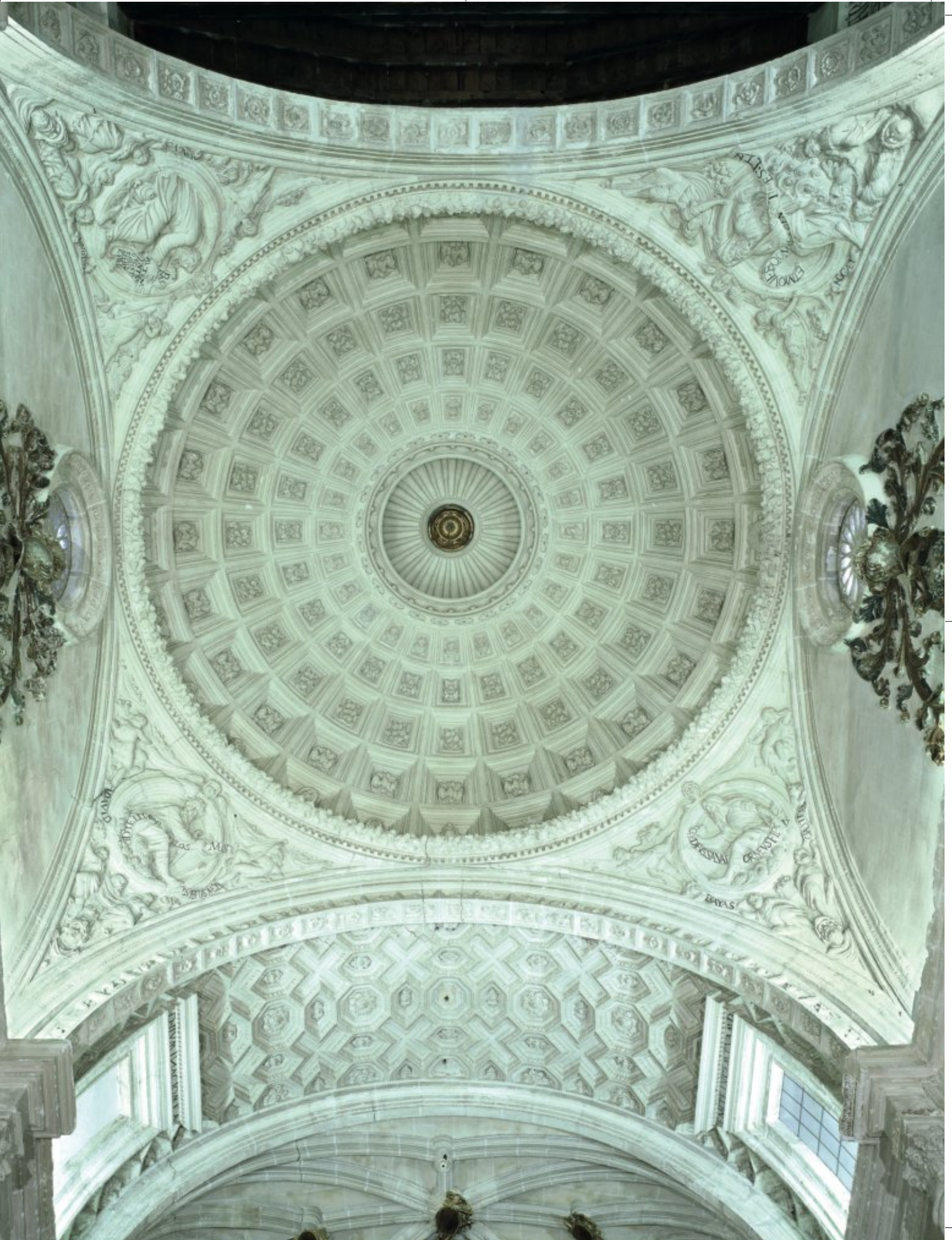
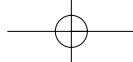
De este nuevo documento se extraen varias conclusiones. Por un lado, constatamos que la obra, en efecto, aún no se había realizado. Por otro, parece que se recurre a la primera traza, es decir, a la de Covarrubias —aquí no se menciona a Pedro de Velasco que, en todo caso sería el ejecutor de la misma—. Se habla de edificar la capilla de crucería desde donde comienza el arco perpiaño (es decir, desde donde arrancarían el hemiciclo antiguo), hasta topar con la torre, lo que supone, como ya señalábamos, la ampliación en profundidad, para crear en forma y espacio un ámbito acorde con la finalidad funeraria que se pretende. Se hace expresa mención a la bóveda del enterramiento, identificable con la cripta, que debía haberse realizado tiempo atrás, pues en el documento se dice «donde tiene su enterramiento». También se especifica que Covarrubias debe hacer el retablo, cuando en el documento de 1552, se afirma que ya estaba hecho. Esta es una referencia algo incomprensible. Acaso el retablo del que se habla en el primer documento estuviera acoplado a la cabecera antigua de perfil semicircular, a la que se adapta bien la estructura ochavada del mismo, y ahora se pretende prescindir de él, para realizar uno nuevo. Pero son éstas meras conjeturas. Por último, se vuelve a insistir en la reja del altar, suelos y puertas, una a cada lado del presbiterio para dar paso a la sacristía y a la torre, en todo caso a través de las capillas laterales.

Todavía contamos con otro testimonio escrito, inmediato a este último. Está fechado el día 15 del mismo mes y año, y contiene las escrituras redactadas entre doña María y el párroco, beneficiados, mayordomo y parroquianos de San Román que consintieron la obra pues «les consta que es en evidente utilidad y provecho de la santa iglesia y en mucho ornato de ella y la tiene por obra del servicio de Dios, aumento del culto divino y provecho de todos los parroquianos»²⁴.

Pero, si revisamos los datos expresados hasta aquí, comprobamos que no se ha hecho ninguna mención directa a la gran cúpula que se instalaría finalmente en el presbiterio. Sin embargo, en una de las basas de las pilastras está tallada la fecha de 1554, que debemos suponer que señala el final de la obra. Parece evidente que, en pleno proceso de reconstrucción, iniciado en 1553, y, aunque desconozcamos el documento que lo confirme y las causas que lo motivaron, se procedió a erigir la gran cúpula que se convertiría paradójicamente en el punto focal de la capilla, relegando a un segundo plano el resto de las estructuras, sin que ello suponga despojarlas del valor arquitectónico que, evidentemente, poseen. Este «cambio» introducido obligó a retocar algunos detalles del proyecto inicial, como la necesidad de retrasar hacia el testero de la capilla el tramo de bóveda de cañón, previsto para arrancar justo al final del presbiterio antiguo, pues, de lo contrario, la base de la cúpula no podía ser completamente circular²⁵.

Se trata posiblemente de una de las obras más espléndidas del Renacimiento toledano [fig. 41]. La cúpula, sin tambor y sin linterna, se apoya sobre cuatro pechinas decoradas con tondos, sostenidos por *putti*, en cuyo interior aparecen sendos personajes bíblicos —David, Isaías, Abacuc y Agar—, identificados por inscripciones [fig. 42]. La cornisa que da paso a la media naranja está formada por dos molduras, una de dentellones y otra con una abultada guirnalda. La calotta de la cúpula se ornamenta con casetones concéntricos que convergen en una venera en la clave. El anillo inferior muestra bustos de hombres y mujeres alternados; los tres siguientes llevan rosetas cuadradas y el superior una elegante serie de querubines. Se asienta sobre cuatro grandes arcos adornados con cabezas de ángeles en los frentes y florones en el intradós el oriental y el occidental, mientras los laterales llevan molduras sencillas. Estos últimos cobijan óculos, decorados con lambrequines dorados, que proporcionan una perfecta iluminación lateral a la cúpula, resaltando sus formas [fig. 43]. En el arco toral, en su frente, una cabeza de león sostiene mediante una argolla una cartela donde figura la siguiente inscripción: «SAPIENTIA EDIFICAVIT SIBI DOMU». Los cuatro arcos reposan sobre sendos pilares decorados con grutescos y telamones en la parte inferior y

[FIG. 41] Vista de la gran cúpula, obra de Alonso de Covarrubias, y de la bóveda de cañón del presbiterio



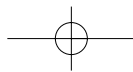
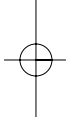
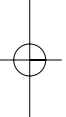
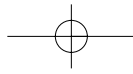


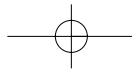
[FIG. 42] Detalle de una de las pechinas de la cúpula

transformados en altura en hermas, que sostienen sobre sus cabezas capiteles corintios. Los dos del arco toral sostienen escudos identificados con los apellidos de la familia que detentaba el patronazgo.

El tramo siguiente a la cúpula se cubre con la bóveda de cañón mencionada, bajo la cual discurre una línea de imposta que se prolonga por la cabecera ochavada. En la parte inferior se abren dos ventanas adinteladas, una a cada lado, configuradas por molduras sencillas y entablamento, que se contemplaban en el proyecto de 1552, como ya vimos. A partir de ellas se desarrolla una decoración artesonada, a partir de cruces combinadas con hexágonos simples y alargados,

[FIG. 43] Cúpula, tramo siguiente cubierto con bóveda de cañón y ochavo del presbiterio





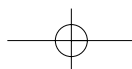
motivo tomado del Libro IV de Serlio²⁶. En la zona inferior, tal como estaba previsto, fueron abiertas dos puertas, una a cada lado, que debían dar paso a la sacristía y a la torre. Hoy las vemos cegadas, y puede apreciarse perfectamente que por debajo de un vano de piedra, en forma adintelada se dibujan arcos semicirculares de ladrillo, dando la sensación de que ambos se superponen.

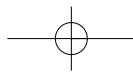
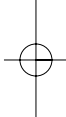
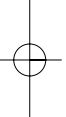
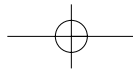
Finalmente, el ochavo se cubre con una bóveda de crucería, cuyos nervios descansan en ménsulas, mientras la línea de imposta que venía desde el tramo anterior queda interrumpida por el retablo [fig. 44].

Respecto a él, no poseemos documentación conocida que nos informe acerca de su autoría. Se ha venido atribuyendo a Diego Velasco de Ávila, sin especificarse si se trataba del padre o del hijo, pues hubo dos artistas con el mismo nombre, trabajando en fechas parcialmente coincidentes²⁷. Si realmente la atribución es correcta, debe tratarse del padre, Diego Velasco de Ávila el Viejo (a. 1514-c. 1574), pues, teniendo en cuenta las fechas de realización del retablo (en torno a 1552, como hemos visto), Diego Velasco de Ávila el Mozo, su hijo, debía ser muy joven (a. 1538-1592). En cualquier caso, no debemos obviar que nos movemos dentro de la escuela de Berruguete.

Está realizado en madera policromada y estofada y consta de cuatro cuerpos en cinco calles y ático. La iconografía principal presenta un ciclo cristológico, rematado en la parte superior por el Padre Eterno. En la predela vemos cuatro medallones pintados, con las figuras de los Evangelistas. En las calles laterales, donde la arquitectura muestra los tres órdenes, dórico, jónico y corintio, contemplamos, en el cuerpo inferior, a los posibles donantes del templo, arrodillados y acompañados por San Jerónimo y San Juan Bautista. Se trata de dos figuras, una masculina y otra femenina, que, probablemente, debemos identificar con don Hernando Niño y doña María Niño, patronos de la capilla. El segundo cuerpo está ocupado por *La Anunciación* y *El Nacimiento de Cristo*, mientras en el tercero se nos muestran dos escenas pasionales, *Cristo atado a la columna* y *El Descendimiento*. Estas dos calles se rematan en la parte superior con sendos escudos de la familia. En las intermedias se colocaron ocho figuras insertas en hornacinas, en tanto que,

[FIG. 44] Retablo de madera policromada y estofada en el presbiterio, hacia 1552



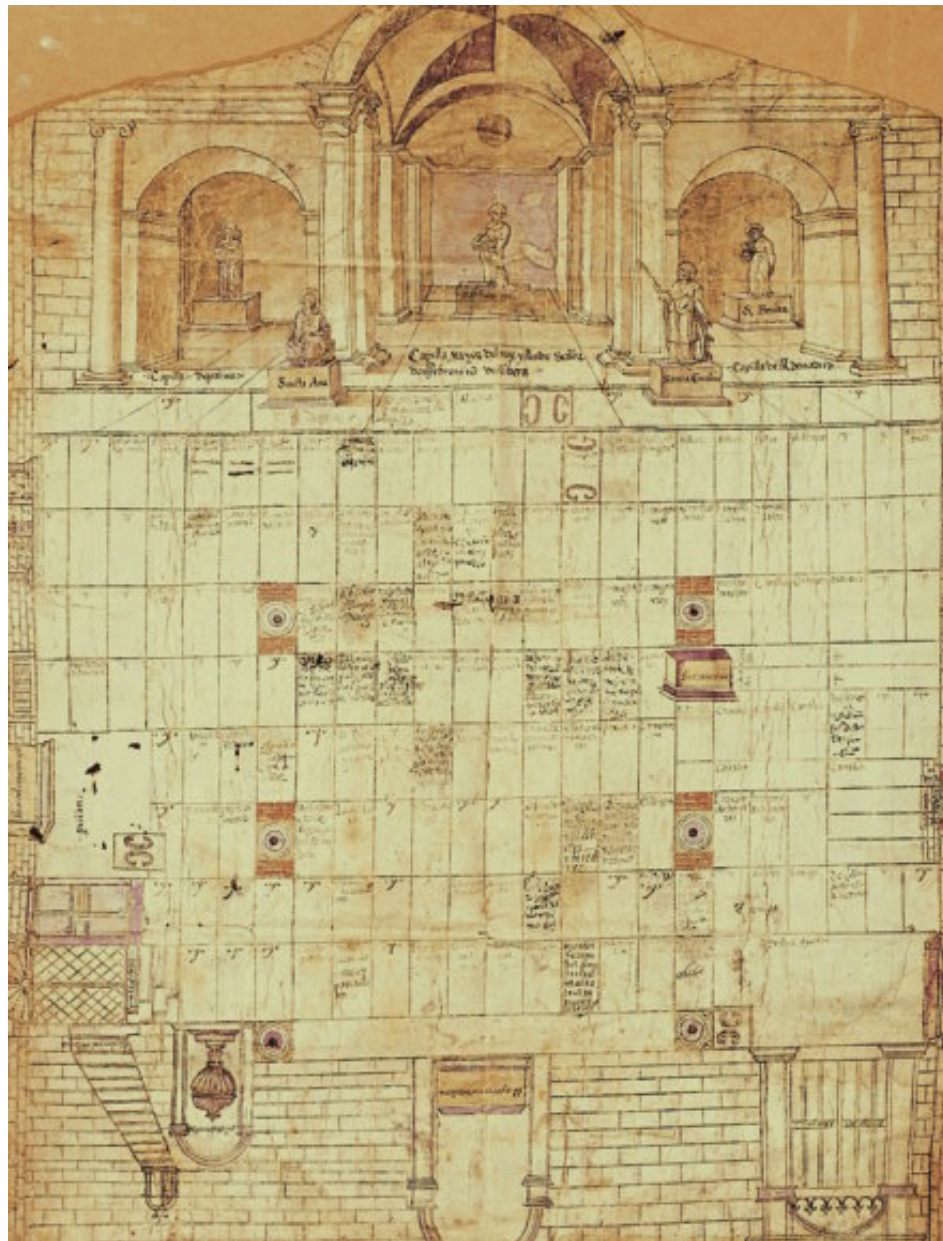


en la central, claramente reestructurada, hoy podemos contemplar una gran imagen de San Román, en el interior de un arco trilobulado que ni estética ni estructuralmente armoniza con el resto; por encima, el grupo de San Joaquín y Santa Ana, en una ubicación algo extraña respecto a la lectura del programa, y, coronando la calle, el Calvario²⁸. Finalmente, en los laterales, claramente forzados para poder acoplar el retablo al testero de la capilla, rompiendo incluso la moldura, se dibujan otras seis figuras de santos y profetas.

En este mismo siglo XVI debió construirse la capilla situada a los pies de la nave de la epístola, como parece testimoniar el artesonado de madera, con restos de policromía, y los escasos fragmentos de la inscripción que discurre por debajo de él, en uno de los cuales aún puede leerse: «A : VIRGE : SANTA : MARIA : SEACABO» [fig. 45]. Esta estancia, de disposición algo irregular, en tiempos estuvo cerrada con una reja, tal como podemos comprobar en el plano de la iglesia ya citado, que se conserva en el archivo de Santa Leocadia, en la cual figura el nombre de Alonso del Arroyo.

[FIG. 45] Artesonado de madera de la capilla del siglo XVI situada a los pies de la nave de la epístola



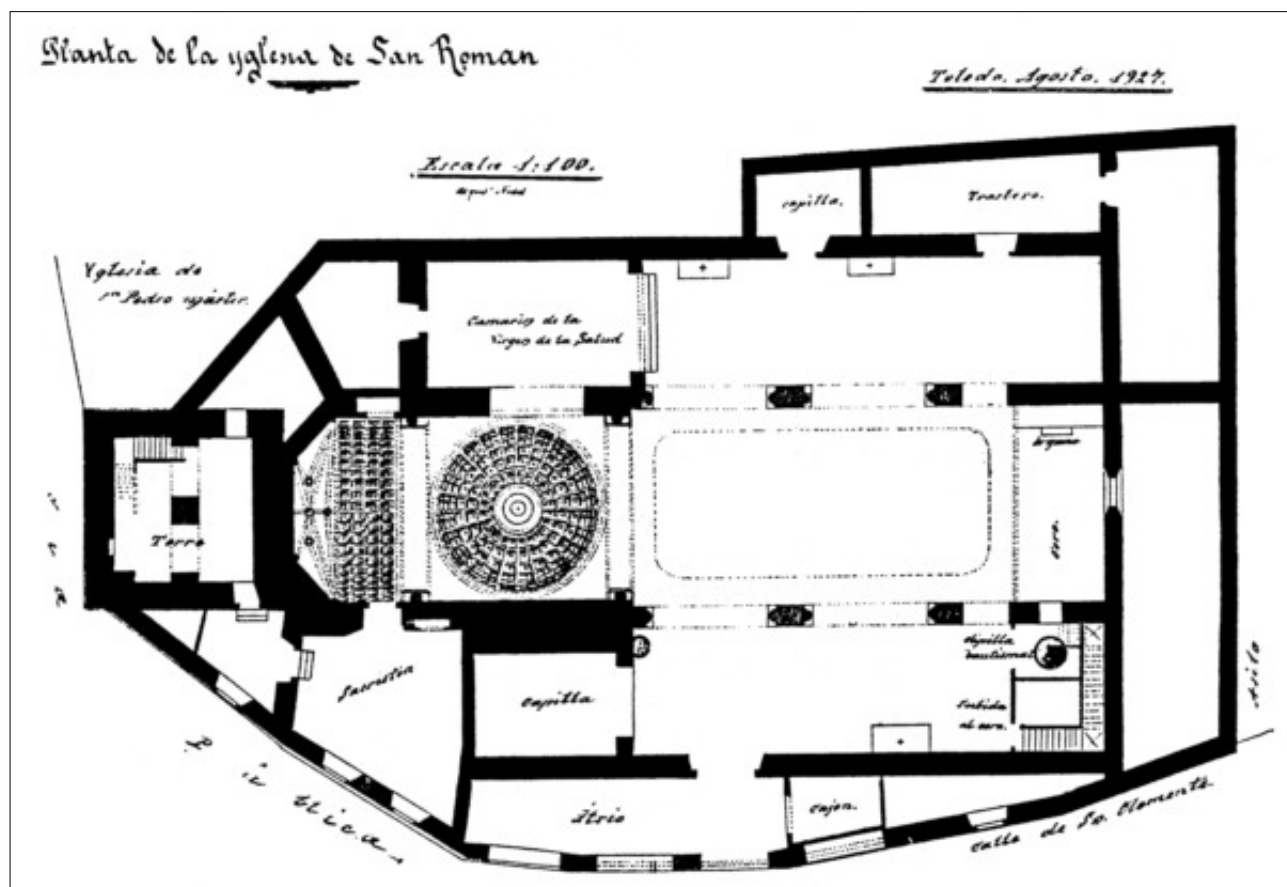


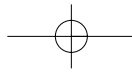
[FIG. 46] Plano de la iglesia de finales del siglo XVI, conservado en el archivo de Santa Leocadia, Toledo

Igualmente, sirviéndonos de este dibujo en perspectiva abatida, que debió realizarse a finales del siglo, es posible hablar de otros ámbitos y altares que entonces completaban la fisonomía del templo y que, en su mayor parte, hoy han desaparecido [fig. 46]. Es el caso de la capilla situada a los pies de la nave central, de carácter funerario, perteneciente a un mayordomo de Toledo, de la que actualmente

queda el arco cegado. Otro ejemplo es el altar de la Encarnación, ubicado en la nave del evangelio, junto a la puerta de entrada al templo hoy inutilizada. Este altar perteneció a la familia Piñán²⁹. En el documento publicado por J. Porres Martín-Cleto se dice textualmente: «Está entre las dos puertas de la dicha iglesia, en que hay un retablo embebido en la pared [al que nos hemos referido en el capítulo de la decoración pictórica] y un arco con ciertas molduras de yeso y un altar»³⁰. El ábside septentrional, junto a la capilla mayor, pertenecía a los Palma. Sabemos que fue fundada por don Pedro de Palma el 14 de septiembre de 1583, mediante una manda testamentaria, y que poco después, en 1595, estaba caída³¹. Finalmente, también puede hablarse de distintos altares distribuidos por las naves, como los de Santa Ana y Santa Catalina, delante de la capilla principal, o el de San Ildefonso, junto a uno de los pilares de la nave de la epístola.

[FIG. 47] Plano de 1927 publicado por García Rey





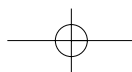
Capítulo aparte merecen el claustro y la tribuna que también existían en el siglo XVI. Respecto al primero, ya hemos referido su presencia desde antiguo y vimos cómo, a comienzos del siglo XV, uno de sus lienzos pasó a formar parte del convento de San Pedro Mártir, lo que constituyó sólo un primer paso. La parroquia lo perdería completamente en 1576, después de un pleito ocasionado por el derrumbe de una capilla que lindaba con él, a causa de las obras que se hacían en el convento vecino. Puede decirse que en 1607 San Román contaba exclusivamente con la iglesia³², constreñida entre San Pedro Mártir y el convento de San Clemente al otro lado, que se iría ampliando a lo largo de todo el siglo XVI, acercándose al templo por la parte norte, y quedando entre ambos una estrechísima calle.

En cuanto a la tribuna, donde estuvo instalado el órgano, se accedía a ella por una escalera situada a los pies de la nave del evangelio, en cuyo hueco estuvo durante bastante tiempo la pila del bautismo que después se trasladó al ábside meridional. Abarcaba sólo la mitad del tramo más occidental de la nave mayor y debemos suponer que se trataba de una estructura sencilla, apoyada probablemente en columnas o pies derechos. Según vemos en el plano de 1927 publicado por García Rey, en esa fecha todavía se conservaba [fig. 47].

Noticias del templo a partir del siglo XVII

En esta centuria se documentan algunas obras en la iglesia, algunas de ellas ocasionadas, al parecer, por los daños sufridos al caer un rayo en 1657. Así, nos consta que el cantero Juan de la Fuente limpió todas las columnas y capiteles y Juan de Ervias abrió una ventana en la tribuna (que rompió parcialmente uno de los vanos medievales). También a finales de siglo, el pórtico antiguo, situado en el lado norte del templo, debió sufrir importantes desperfectos, pues tuvo que ser apuntalado en 1694 y rehecho por completo poco después³³. Igualmente, tenemos constancia de una capilla, llamada entonces de los Gentiles³⁴, en la que se hicieron obras de importancia en 1695 y donde pudo estar una Concepción del Greco, uno de los lienzos que, al parecer, formaba parte del rico tesoro artístico del templo.

Y hablando de este tesoro, merece la pena dejar constancia de un retablo de pintura, fechado en el siglo XVI, que estuvo colocado en el ábside meridional.



De él se hacen eco varios autores, como S. R. Parro, que lo define como obra de sumo interés³⁵, o J. Amador de los Ríos, quien, según él mismo escribe, instó a la comisión provincial para que las tablas que lo componían fueran trasladadas al «Museo», con el fin de garantizar su conservación³⁶. Se trataba de un retablo compuesto por nueve tablas, donde estaba representado un ciclo cristológico —Anunciación, Nacimiento, Adoración, Huida a Egipto, Santa Cena y Descendimiento—, dos santas de cuerpo entero y un San Miguel, realizados todos ellos con gran perfección de traza y colorido. Además de este retablo, distribuidos por distintos lugares de las naves existieron otros de diversas épocas, como el dedicado a San José, en la cabecera del evangelio, que ostentaba esta advocación; el de San Rafael, que estuvo primero junto a la escalera de la tribuna y después pasaría a la capilla mayor al lado del evangelio, o el que había debajo de la tribuna, frente al altar mayor, con mesa de fábrica y frontal de piedra, con un lienzo del *Descendimiento* y una Virgen de vestir, amén de otras tantas esculturas, como la del propio San Román, colocada sobre la puerta de entrada, que doró Juan Ignacio de Montoya en 1705, o pinturas aisladas que completaban el panorama devocional de la iglesia.

En el mismo sentido, debemos tener en cuenta algunas otras piezas que también integraban el ornato y el ajuar litúrgico del templo. Es el caso, por citar sólo algunas, de una custodia grande de plata blanca que se registra en un inventario de 1593; un cáliz dorado y con esmaltes; otro de plata con su patena; una cruz procesional aderezada en 1614 y rehecha en 1657; un relicario que contenía la lengua de San Román y que se sacaba en las procesiones o la lámpara que pendía del techo de la capilla mayor, colocada allí, según su propia inscripción, en 1674. En ella figuraban las armas de los condes de Villaumbrosa, patronos por herencia entonces de la capilla³⁷.

Para contemplar cómo era el aspecto del templo, antes de ser despojado de los altares y ornatos, algunos de los cuales hemos referido, es de especial interés la estampa de Jenaro Pérez Villaamil, que reproducimos aquí [fig. 48]. Es evidente que se trata de un grabado donde cabe contar con la imaginación del autor, sin embargo, si lo observamos detenidamente, veremos con qué fidelidad se han reproducido algunos detalles, lo que nos hace pensar que puede utilizarse como un documento gráfico de gran validez. En la capilla principal dibuja con precisión



[FIG. 48] Jenaro Pérez Villaamil, *Parroquia de San Román en Toledo*, 1842

todos los elementos, la cúpula, la bóveda de cañón, la de crucería y el retablo, así como las hornacinas que, efectivamente, existieron a ambos lados del presbiterio, con imágenes de la Virgen. Con igual esmero recoge las arquerías de separación de las naves o el púlpito, que también está documentado en ese lugar. Y, precisamente por ese detallismo fiel, nos extraña la presencia en el grabado de dos elementos. Por un lado, la apariencia del ábside de la epístola, que nada tiene que ver con lo que vemos hoy, ni con las características que le suponemos en siglos precedentes. En realidad recuerda un mihrab, tal como aparece en la imagen y nada tiene que ver con el ábside opuesto. Y, por otro, desconciertan las pinturas que ocupan el lugar de la galería de vanos, por encima de las arquerías. En cualquier caso, constituye un buen testimonio para imaginar cómo era el interior del templo por entonces, antes de ser despojado de sus ornatos y ajuares litúrgicos, al suprimirse como parroquia en 1842, y pasar su feligresía y gran parte de este tesoro artístico a Santa Leocadia. Este fue el comienzo de su declive,



[FIG. 49] Aspecto de la iglesia antes de la restauración

hasta convertirse en un templo desnudo, no exento, por otra parte, de gran valor artístico y testimonio vivo de la convivencia y superposición cultural, que caracterizan y han caracterizado a la sociedad toledana. De esta manera, concluimos como empezábamos este recorrido histórico de la iglesia de San Román.

• • •

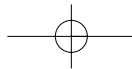
Para finalizar, no debemos olvidar que desde el año 1968, el edificio fue convertido en Museo de los Concilios y de la Cultura visigoda. Reúne numerosas piezas, relieves, cimacios, capiteles, inscripciones, etc., de aquella etapa, entre las que destacan los ajuares encontrados en Carpio de Tajo, o las reproducciones de las coronas votivas del tesoro de Guarrazar.

- 1 Así lo consideran, entre otros, J. Amador de los Ríos, *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos* (1845), reed. Barcelona, 1976, pp. 260-261, quien, admitiendo que fue levantado antes o después de 1085 en virtud de las capitulaciones impuestas por Alfonso VI, no duda en afirmar que San Román «puede clasificarse entre los monumentos del primer período de la arquitectura árabe en España»; J. M. Quadrado y V. de la Fuente, *Toledo y Ciudad Real* (1853 y actualizada en 1885), Barcelona, 1978, pp. 270-271, se expresan del siguiente modo: «Los alunados arcos que dividen sus tres naves, descansando sobre toscos capiteles bizantinos empotrados en los pilares, revelan en su traza antigua la fusión de la arquitectura musulmana con la cristiana», partiendo de la base, en su opinión, de que el edificio islámico fue levantado ya bajo dominio cristiano; más firme se muestra S. R. Parro, *Toledo en la mano*, (1.ª ed. Toledo, 1857) 2 vols. [Toledo], Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1978, vol. II, p. 229, al señalar que «ya existía en tiempo de los moros como mezquita suya». Dentro ya del siglo XX, y por hacer una pequeña secuencia historiográfica, R. Ramírez de Arellano, *Las parroquias de Toledo (nuevos datos referentes a estos templos sacados de sus archivos)*, Toledo, 1921, p. 235, haciéndose eco de las palabras de R. Parro y del vizconde de Palazuelos, estima igualmente que la iglesia debió ser mezquita antes de la Reconquista. Así lo atestiguan, dice, sus arcos de herradura, la cisterna que hay entre esta iglesia y la de San Pedro Mártir y más que nada, añade, las pinturas murales de que debe estar cubierta toda la nave central, probablemente de la segunda mitad del siglo décimo; ya más recientemente, T. Pérez Higuera, en el capítulo dedicado a San Román, dentro de la obra *Arquitecturas de Toledo*, 2 vols., Toledo, 1991, p. 233, plantea las dos posibilidades —iglesia visigoda y mezquita—, sin decantarse claramente por ninguna, y recoge las interpretaciones de M. Gómez Moreno, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916, y de L. Torres Balbás, «Por el Toledo mudéjar», *Al-Andalus* (1958), p. 433.
- 2 Dos de ellas nos han llegado transcritas, entre otros, por Francisco Santiago Palomares y publicadas por varios autores. La primera estuvo colocada, al parecer, sobre la llamada puerta de la Cruz y rezaba lo siguiente: «LA ORACIÓN Y LA PAZ SOBRE NUESTRO SEÑOR EL PROFETA MAHOMA; TODOS LOS FIELES CUANDO SE FUERAN A ACOSTAR A LA CAMA, MENTANDO AL ALFAQUÍ MORABITO ABDALA Y ENCOMENDÁNDOSE A ÉL, EN NINGUNA BATALLA ENTRARÁN QUE NO SALGAN CON VICTORIA, Y EN CUALQUIERA BATALLA CON CRISTIANOS AL QUE UNTARE SU LANZA CON SANGRE DE CRISTIANOS Y MURIESE AQUEL DÍA IRÁ VIVO Y SANO, ABIERTOS LOS OJOS AL PARAÍSO Y QUEDARÁN SUS SUCESORES HASTA LA CUARTA GENERACIÓN PERDONADOS». Otra, escrita también en caracteres árabigos, decía: «DIOS ES GRANDE: LA ORACIÓN Y LA PAZ SOBRE EL MENSAJERO DE DIOS; ESTA PIEDRA ES TRAÍDA DE LA CASA DE MECA, TOCADA

- EN EL ARCA QUE ESTÁ COLGADA EN EL ZANCARRÓN; TODOS LOS QUE PUSIEREN LAS RODILLAS EN ELLA PARA HACER LA ZALA Y ADORAREN EN ELLA O BESAREN EN ELLA, NI CEGARÁN NI SE TULLIRÁN, E IRÁN AL PARAÍSO ABIERTOS LOS OJOS: FUE PRESENTADA AL REY JACOB EN TESTIMONIO DE QUE NO HAY MÁS QUE UN DIOS». Esta última, tallada en una lápida funeraria, ha sido asociada por numerosos historiadores con el enterramiento de un personaje musulmán, llamado Golondrino, argumentándose así, como ya dijimos, que el edificio tuvo que ser mezquita, pues, de lo contrario, no habría sido posible esta inhumación. Sin embargo, R. Ramírez de Arellano señaló ya en 1921 que se trataba de Pedro Fernández Golondrino, para cuya sepultura se reutilizó la lápida que contenía la inscripción (*op. cit.*, p. 235). J. M. Quadrado identifica a Abdalá, mencionado en la primera, y a Jacob, en la segunda, con sendos personajes de época almorávide, lo que situaría las inscripciones en fecha posterior a la capitulación de Toledo en manos de Alfonso VI (1085), es decir, en período cristiano (J. M. Quadrado y V. de la Fuente, *op. cit.*, p. 270), hecho que confirma igualmente S. R. Parro, para quien «parece fuera de toda duda que San Román fue mezquita en tiempo de la dominación mahometana y que continuó siéndolo todavía después de la reconquista, en virtud de las capitulaciones bajo las que se entregó la ciudad a Alfonso VI» (*op. cit.*, p. 230).
- 3 C. Abad Castro, *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, 2 vols., Toledo, 1991, vol. I, pp. 141 y ss.
- 4 A. González Palencia, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1930, doc. 1.012, vol. preliminar, p. 196.
- 5 Véase a este respecto el artículo de J. Porres Martín-Cleto, «La calle de Esteban Illán», *Toletum*, 5 (1972), pp. 63 y ss.
- 6 ¿Esta circunstancia nos permitiría pensar en una cabecera previa a la «mudéjar» compuesta ya por tres capillas? De ser así, confirmaríamos ese edificio de época visigoda sobre lo que hemos elucubrado más arriba.
- 7 Es conveniente tener en cuenta que, desde la instalación del convento de San Pedro Mártir a comienzos del siglo XV, junto a San Román, la torre fue utilizada también por los dominicos, poniendo campanas en ella en 1407, acto simbólico que daría comienzo a su lenta, pero efectiva, ocupación de distintos ámbitos de la parroquia.
- 8 Ya en 1921, R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 235, hablaba de la existencia de pinturas, entonces sólo visibles detrás del órgano. Ocho años después, Francisco de San Román, Pedro Román, Enrique Vera e Ismael del Pan emitían un informe haciendo hincapié en la importancia de las mismas e instando a su descubrimiento. Cuando J. Camón Aznar, realizó el primer estudio exhaustivo que se ha publicado («Pinturas murales de San Román de Toledo», *Archivo Español de Arte* (1942), pp. 50 y ss.), ya estaban prácticamente todas al descubierto, aunque no se había procedido a su restauración. Camón

- señalaba la autoría de dos escuelas, una cristiana y otra árabe, distinguiendo en la primera dos modos de hacer. Uno, más arcaico, rígido y con predominio de la frontalidad, de clara filiación italiano-bizantina, según sus palabras, que se detecta en la decoración de los intradoses y enjutas de los arcos, y otro, materializado en las escenas de los muros. M. Revuelta, en su estudio del *Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda*, Madrid, 1973, pp. 33-34, define el conjunto como de origen románico y tradición árabe. Habla también de dos maestros, uno que relaciona con el que decoró el Cristo de la Luz, calificado como «maestro mudéjar» y otro cristiano continuador de una escuela poco conocida. Más recientemente, T. Pérez Higuera, *op. cit.*, p. 237, habla de una influencia bizantina en las escenas figuradas y de arcaísmo en los temas decorativos de origen islámico, que se inspiran, según su opinión, en fórmulas de los siglos X y XI, concluyendo, a este respecto, que el arte mudéjar toledano hunde sus raíces precisamente en esas centurias.
- 9 Este es un claro ejemplo de esa superposición de pinturas a la que nos referíamos al comienzo.
 - 10 M. Revuelta, *op. cit.*, p. 41, estima que pudiera tratarse de los doce ancianos de las tribus de Israel.
 - 11 Tengamos en cuenta que varios autores han señalado la posibilidad de que el mismo maestro trabajara en los dos edificios. También se ha puesto en relación la escena del Edén con las pinturas de San Baudelio de Berlanga.
 - 12 Ya se ha señalado que, en todo caso, son posteriores a 1174, fecha de canonización de San Bernardo que, como hemos visto, aparece representado. Nos llama la atención un comentario de J. Camón Aznar, *op. cit.*, p. 58, en cuanto a la fecha límite de ejecución de las pinturas. Dice textualmente: «Una lápida de 1262 señala, por su colocación, la imposibilidad de una decoración de esta iglesia con posterioridad a esta fecha. Si conociéramos la colocación de otra lápida, fechada en 1227 y transcrita en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, podríamos fechar este imponente conjunto de figuras con seguridad en 1221».
 - 13 A mediados del siglo XIX, según constatamos a través de la obra de J. M. Quadrado y V. de la Fuente, *op. cit.*, pp. 271-272, por ejemplo, se conservaban numerosas inscripciones en latín distribuidas por distintos lugares del templo. La más antigua de las citadas pertenecía a un personaje llamado Didacus, fallecido en 1250; al que siguieron Rodericus, hijo de Didacus y de Elcadia, en 1262; Michael Illán, en 1268; Fernán González en 1271; doña Lupa en 1273; Díaz González en 1276; Ruy Díaz, hijo de Díaz González en 1281; Alfonsus Roderici en 1282, entre otros. S. R. Parro, *op. cit.*, p. 235, reproduce otra que estaba, según sus palabras, en la nave lateral de la epístola, y su fecha era 1245. Según afirma J. Porres Martín-Cleto, *op. cit.*, p. 74, en las restauraciones efectuadas en el templo en los años 1940-1941, se cambiaron de sitio casi todas las lápidas sepulcrales de la iglesia.
 - 14 A comienzos del siglo XVII, concretamente en 1636, la capilla se conocía como de Esteban Illán, según el documento publicado por J. Porres Martín-Cleto, *op. cit.*, pp. 83-85, y, por entonces, al parecer, no tenía dueño y nadie respondía de los gastos, por lo que el mayordomo de San Román solicita que esta y otras capillas, como la de los Piñán, de época moderna, reviertan a la fábrica de la iglesia. El autor del trabajo asocia la capilla con la de la Asunción, añadiendo que se encontraba en aquel momento en ruinas. Sin embargo, en el documento citado que él mismo publica se dice textualmente: «frontero de éste [se refiere al altar de la capilla de los Piñán, situada en la nave del evangelio] en la otra nave colateral hay otra capilla en la misma forma y par del altar tres losas grandes de sepultura que corren hacia la nave principal de la iglesia y tiene por título don Esteban Illán, y la una y la otra capilla se intitulan de la Encarnación [...] y a espaldas de la dicha capilla de don Esteban Illán está otra con reja de hierro [ilegible] y un altar con retablo de Nuestra Señora de la Asunción y la bóveda de la dicha capilla estaba al parecer muy [ilegible] y muy mojada de las aguas que sobrevinieron el mes pasado, señal que el techo está hundido y la bóveda de entierro está llena de agua como si fuera un pozo o aljibe, de que viene muy gran daño a los cimientos de la iglesia. En esta capilla tiene una capellanía don Gonzalo de Herrera, presbítero, vecino de esta ciudad». Es decir, que la de la Asunción parece ser una tercera capilla y puede identificarse con la primera de la nave de la epístola y, en cualquier caso, tenga esa u otra advocación, lo cierto es que, por entonces estaba en estado ruinoso.
 - 15 Remitimos a la nota anterior.
 - 16 Es interesante contrastar el plano actual de la iglesia con el que publicó en 1927 V. García Rey, «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias. Datos inéditos de su vida y obras», *Arquitectura*, año IX, 103 (1927), pp. 375-379 [véanse figs. 39 y 47]. En relación con las capillas que acabamos de describir, al margen de otros detalles que después señalaremos, vemos que en ese plano la segunda entrada, en arco de herradura, de la capilla más oriental no existe, al tiempo que el espacio interno de la misma es más reducido, formando prácticamente un cuadrado. Mientras tanto, la capilla situada más a occidente es, por el contrario, bastante más amplia y se comunica interiormente con la contigua. Incluso la que se sitúa a los pies de la nave de la epístola, no se abre a la nave, como ahora. Es evidente, pues, que todo este ámbito ha sido reestructurado con posterioridad a 1927.
 - 17 J. Amador de los Ríos, *op. cit.*, p. 264.
 - 18 Al menos dos de ellas se han conservado, aunque cambiadas de emplazamiento. Por otra parte, si revisamos el plano del siglo XVI, ya citado varias veces, comprobamos que, precisamente, en la capilla de la epístola, presidida entonces por una imagen de San Benito, figura la leyenda «Alº de Madrid», indicándonos el mismo linaje.

- Se trata de Alonso de Madrid y Herrera, personaje que vivió en la segunda mitad del siglo XVI y cuyas fundaciones benéficas quedaron reflejadas en otra lápida de 1581.
- 19 Estas y otras noticias que referiremos más abajo han sido tomadas de Luis Lorente Toledo, *San Pedro Mártir el Real, conventual y universitario*, Ciudad Real, 2002, pp. 36 y ss.
- 20 En el *Libro (1^o) de Memorias y Capellanías fundadas en la Iglesia Parroquial de San Román* (Archivo Diocesano) figura que había fundadas tres capellanías, una por don Rodrigo Niño, en nombre y con poder de don Hernando Niño, su padre, otra por doña María Niño y la tercera por don Pedro Niño (V. García Rey, *op. cit.*, 1927, p. 380, nota 1).
- 21 Esta atribución parte del amplio trabajo de V. García Rey, *op. cit.*, 1927, pp. 378-379, quien, en el capítulo dedicado a San Román, señala a Alonso de Covarrubias como autor de las obras. Anteriormente, los distintos historiadores se habían limitado a calificar estilísticamente la cúpula, diciendo de ella que era una obra plateresca. Incluso R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 236, seis años antes de que V. García Rey comenzara a dar a conocer las múltiples noticias de la vida y obra del maestro, afirmaba que los artistas que hicieron capilla y retablo no eran conocidos. Pero, a partir de aquella atribución, la cúpula de San Román pasó a formar parte de la nómina de obras del gran artista en Toledo. F. Marías, «Arquitectura y ciudad: Toledo en la época del Greco», en *El Toledo del Greco* [cat. exp., Toledo, 1982], [Madrid], Ministerio de Cultura [1982], p. 37, califica al artista como el introductor del Renacimiento en Toledo y señala que en la capilla de San Román, dentro de un idioma «a la antigua», desarrolla una variante ornamental que, sin embargo, después abandonaría en otras obras.
- 22 El documento se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo (A.H.P.To.), prot. n.º 1.481, fol. 1015. Ha sido publicado parcialmente por F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 3 vols., Madrid, 1986, vol. III, pp. 26-29, si bien en su tesis doctoral, fruto de la cual es este trabajo citado, el texto del contrato se recogió íntegramente. Agradecemos al profesor Marías el interés en dialogar y contrastar opiniones conmigo acerca de este documento y de la transformación de la cabecera de San Román.
- 23 Documento publicado por V. García Rey, «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias. Datos inéditos de su vida y obras», *Arquitectura*, año X, 105 (1928), doc. n.º 15, pp. 298-299.
- 24 *Idem*, *op. cit.*, 1927, p. 379; cit. F. Marías, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 27 y en nota. A.H.P.To., prot. n.º 1.482, fol. 182, 1553, escribano público Juan Sánchez de Canales.
- 25 N. Sánchez, *Alonso de Covarrubias y el Toledo renacentista*, Madrid (Cuadernos de Arte Español, n.º 14), 1991, p. 20, señala que la cúpula «hubo de acomodarse a la antigua cabecera ochavada, lo que obligó a cubrir este espacio con bóveda de crucería; entre ellas y la cúpula sobre pechinas de la capilla [...] volteó una bóveda de cañón». Esta interpretación es la misma que F. Marías planteó en *La arquitectura...*, *op. cit.*, vol. I, p. 265, cuando afirmaba que «Covarrubias debía mantener la vieja cabecera ochavada y este es el único punto que, por ser pie forzado, desfigura la quizá más bella obra del arquitecto. [...] De no haber tenido esta pega, tendríamos con seguridad una magnífica bóveda de horno y un ábside semicircular». En nuestra opinión, no es que existiera desde antiguo una cabecera poligonal, sino que se traza ahora, precisamente por la finalidad funeraria con que se proyecta y, eso sí, Covarrubias debe adaptar su gran obra a ella, con las consecuencias que hemos señalado y las repercusiones que los dos autores citados apuntan.
- 26 Según señala F. Marías, *La arquitectura...*, *op. cit.*, vol. I, p. 265, este motivo pudo ser un homenaje por parte del artista al boloñés en el mismo año en que se publicaba en Toledo su primera edición castellana.
- 27 J. Amador de los Ríos, *op. cit.*, p. 263, que situaba el retablo a comienzos del siglo XVI, declaraba ignorar el nombre de su autor; S. R. Parro, *op. cit.*, p. 233, no se pronunció acerca de la autoría, pero señaló una cronología más amplia, «dentro de la primera mitad del siglo XVI», haciendo hincapié en su contemporaneidad respecto a la capilla; fue M. Gómez Moreno, *La arquitectura del Renacimiento en España*, Florencia-Barcelona, 1931, p. 67, quien propuso el nombre de Velasco como autor del retablo; poco después, esta atribución sería discutida por G. Weise, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. IV, *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarok in Toledo und dem übrigen Neukastilien*, Tubinga, 1939, pp. 27, 30-31, quien fechó el retablo hacia 1554 y propuso su adscripción a un artista inmediato al círculo de Berruguete. En torno a estas dos posturas ha girado toda la historiografía posterior. En la exposición *El Toledo del Greco*, celebrada en el Hospital de Tavera/Iglesia de San Pedro Mártir, en 1982, se pudo contemplar una figura de San Lucas, procedente del retablo, atribuida a Diego Velasco de Ávila. En el capítulo del catálogo de dicha exposición «La escultura toledana en la época del Greco», realizado por M. M. Estella, p. 99, en la ficha de esta figura, puede verse una síntesis historiográfica del artista y del retablo.
- 28 A mediados del siglo XIX, delante del retablo debía existir un monumento o catafalco que ocultaba parte del mismo. De él dan testimonio J. Amador de los Ríos, *op. cit.*, p. 263, que lo define como «un almatoste de mal género y peor ejecución», y S. R. Parro, *op. cit.*, p. 233, que habla de «tabernáculo». Por otra parte, si observamos el grabado de Jenaro Pérez Villaamil [fig. 48], podemos comprobar que entonces existía una estructura escalonada, que llegaba hasta el segundo cuerpo, es decir, ocultando la predela y el primero. Curiosamente, en el centro, por debajo de la escena de



San Joaquín y Santa Ana, no está el arco trilobulado, ni el remate del mismo y tampoco la figura de San Román que hoy vemos, sino que se aprecia una pequeña imagen, posiblemente del mismo santo, perfectamente inserta en la estructura del retablo. De acuerdo con ello, la reforma debió efectuarse con posterioridad a este testimonio gráfico.

29 Fundada por Juan Vázquez Piñán y el bachiller Hernando de Piñán (R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 236).

30 J. Porres Martín-Cleto, *op. cit.*, p. 83.

31 R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 236.

32 L. Lorente Toledo, *op. cit.*, p. 60.

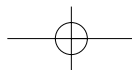
33 R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 243. El pórtico sería cerrado en el siglo XVIII y así se conservaría, al menos, hasta 1927, pues en el plano de García Rey, que ya hemos mencionado, figura de esta manera. Desconocemos el momento exacto de su desaparición.

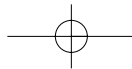
34 *Ibidem*, p. 237. Esta capilla debía estar situada en la nave de la epístola y acaso pueda identificarse con la más oriental.

35 S. R. Parro, *op. cit.*, p. 234.

36 J. Amador de los Ríos, *op. cit.*, p. 264.

37 R. Ramírez de Arellano, *op. cit.*, pp. 236 y ss. A esta obra remitimos con el fin de constatar el contenido de los sucesivos inventarios que refiere.



**CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA VOLUMEN X**

El texto del presente Cuaderno ha sido redactado por Concepción Abad Castro, doctora en Historia del Arte y profesora titular del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, quien ha centrado sus investigaciones en el campo de la época medieval, sobre la que ha publicado la mayoría de sus trabajos, entre los que cabe destacar *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, fruto de su tesis doctoral.

La iluminación exterior e interior de la iglesia de San Román o Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda ha sido posible gracias al patrocinio de Iberdrola, quien, a través de sus servicios técnicos y bajo la dirección de don Víctor Barbero Cámara, llevó a cabo los trabajos de renovación e iluminación.

Edición
Fundación Cultura y Deporte
Castilla-La Mancha
Iberdrola

Producción
Ediciones El Viso

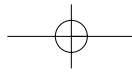
Diseño
Subiela
Fotocomposición y fotomecánica
Lucam

Impresión
Brizzolis

Encuadernación
Encuadernación Ramos

Fotografías
Jaume Blassi, Barcelona
Antonio Pareja, Toledo (p. 61)
Archivo Municipal, Toledo (p. 65)
Institut Amatller d'Art Hispanic
(Arxiu Mas), Barcelona (p. 66)

© Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha
© Iberdrola
ISBN: 84-933107-6-X
D. L.: M-53708-2004



**CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA**

I

LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

II

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA

III

LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID

IV

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

V

LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO

VI

EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO

VII

EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

VIII

EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

IX

EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

X

LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO

