

Redescubriendo el patrimonio sacro toledano: nuevos datos del trono primitivo de la Virgen de la Esperanza

Rediscovering toledo's sacred heritage: new data on the throne of the Virgen de la Esperanza

LAURA ILLESCAS DÍAZ

Universidad Isabel I. España
ORCID: 0000-0002-8081-2935
laura.illescas@ui1.es

Resumen:

Tras la celebración del Concilio de Trento y el consiguiente incremento de la devoción y culto a la Virgen se disparó la demanda de piezas ejecutadas en plata destinadas a su mayor ornato y magnificencia, siendo ejemplo de ello la que hoy es protagonista del presente estudio, el trono de la Virgen de la Esperanza, ejecutado en las primeras décadas del siglo XVII por Alonso Sánchez e Ignacio de Pereña. Gracias a la documentación inédita localizada en el Archivo Diocesano de Toledo, además de otros testimonios gráficos, ha sido posible sacar a la luz datos fundamentales para su estudio como son la autoría, la cronología, el proceso ejecutivo e incluso su aspecto primigenio, contribuyendo de este modo a este “redescubrimiento” del patrimonio sacro toledano.

Palabras clave:

Trono; Virgen de la Esperanza; orfebrería; Toledo; siglo XVII.

Abstract:

After the celebration of the Council of Trent and the consequent increase in devotion and worship to the Virgin, the demand for pieces in silver at which end is its greater ornament and magnificence, an example of which is the one that today is the protagonist of this study, the throne of Virgen de la Esperanza, executed in the first decades of the seventeenth century by Alonso Sánchez and Ignacio de Pereña. Thanks to the unpublished documentation located in the Diocesan Archive of Toledo, in addition to other graphic testimonies, it has been possible to bring to light fundamental data for its study such as authorship, chronology, executive process and even its original appearance, contributing to this way to this “rediscovery” of Toledo's sacred heritage.

Keywords:

Throne; Virgen de la Esperanza; goldsmith; Toledo; 17th century.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 7 de marzo de 2022.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Illescas Díaz, Laura (2022): “Redescubriendo el patrimonio sacro toledano: nuevos datos del trono primitivo de la Virgen de la Esperanza”. En: *Laboratorio de Arte*, 34, pp. 67-86.

© 2022 Laura Illescas Díaz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción¹

El trono primitivo de la Virgen de la Esperanza, venerada en la iglesia toledana de San Cipriano, fue realizado por los maestros plateros Alonso Sánchez e Ignacio de Pereña en los albores del siglo XVII con el propósito de incrementar su ornato y magnificencia. Desafortunadamente, tan sólo el arco ha llegado hasta nuestros días, pues la peana fue sustituida por otra ejecutada por Virgilio Fanelli en torno a 1668, como se verá más adelante (fig. 1). Sin embargo, existe la posibilidad de contemplar su aspecto primigenio gracias a la conservación de un lienzo dispuesto en el presbiterio de la citada iglesia, fechado en torno a 1660 y con autoría desconocida (fig. 2). El hecho de no presentar alteraciones posteriores sumado a la precisión y minuciosidad en la reproducción lo convierten en una fuente clave para el objetivo aquí propuesto². Así pues, el recorrido se iniciará con unas pinceladas sobre el papel desempeñado por la talla mariana en la religiosidad popular toledana y su repercusión en el plano artístico para, a continuación, dejar paso al estudio del proceso ejecutivo del trono, así como de aquellos aspectos formales e iconográficos, logrando un conocimiento íntegro del mismo.

La Virgen de la Esperanza: su culto a través de los siglos

Conocida popularmente con el sobrenombre de “la morenita de San Cebrián”, la imagen destinada a posarse sobre la pieza que nos ocupa es una escultura realizada en madera de modesto tamaño, en torno a los 50 centímetros. Representa a María entronizada con el Niño en su regazo según las características estilísticas del Románico, similar por tanto a la Virgen del Sagrario (Toledo), y a otros muchos ejemplos presentes en nuestra geografía como la Virgen de Valvanera (La Rioja), la Virgen de la Soterraña (Ávila), la Virgen del Castañar (Béjar, Salamanca) o la Virgen de Montserrat (Barcelona)³. En origen, el Niño se situaba sentado en una de sus piernas, si bien el gusto por el uso de indumentarias reales obligó su traslado al costado

1. Esta investigación forma parte del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. *Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII)*, SBPLY/000311/180501/19. IP principal: Palma Martínez-Burgos García. UCLM.

2. Tras la comparación entre el arco original y su reproducción en el lienzo apenas detectamos licencias por parte del autor por lo que consideramos a este último una fuente fidedigna, de primera calidad, para el estudio del trono primitivo.

3. Desconocemos si en un primer momento era “morenita” y pertenecería a las llamadas Vírgenes Negra. Para ahondar en el estudio de esta cuestión, véanse entre otros trabajos: Cassagnes-Brouquet, 1990. González Serra, 2017: 45-60. Martínez Pinna, 2018: 34-41.



Figura 1. Alonso Sánchez, *arco de plata*, 1618-1619, altar mayor de la iglesia de San Cipriano de Toledo.

izquierdo con el fin de impedir que éste permaneciese oculto⁴. En el 2007 sufría un lamentable estado de conservación debido a la oxidación de los repintes, la pérdida del estuco o la mutilación de ciertas partes, como la corona o la mano izquierda, por lo que se dictaminó su traslado al Centro de Conservación y Restauración de Castilla-La Mancha; allí fue intervenida por Luis Miguel Muñoz Fragua, responsable de

4. Ávila Vivar, 2017: 40.



Figura 2. Anónimo, *Vera efigie de la Virgen de la Esperanza con Gregorio de Quesada y su esposa*, c. 1660, presbiterio de la iglesia de San Cipriano de Toledo.

frenar el proceso de deterioro, reparar los daños existentes y devolverle un aspecto de acuerdo con la dignidad merecida⁵.

5. Agradezco al restaurador-conservador Mario Ávila el haberme facilitado el informe de restauración de la talla románica.

Su culto se remonta al siglo XIII. Según los testimonios, en aquel momento Toledo fue asolada por la peste, sufriendo efectos en el plano económico y demográfico. A fin de paliar tal situación, la Virgen de la Esperanza procesionó por sus calles y, en atención a los ruegos de los fieles, detuvo a su paso la propagación de la terrible epidemia. La trascendencia de este milagro es recordada en uno de los lienzos situados en el presbiterio de la parroquia de San Cipriano cuya inscripción informa sobre el desastre⁶. A partir de ese momento “la morenita de San Cebrián” comenzó a ganarse el corazón de los toledanos y se convirtió en una de las imágenes marianas con mayor popularidad en la ciudad, de hecho, fue considerada “hermana” de la Virgen del Sagrario, forjándose un vínculo especial entre ambas devociones⁷.

En cuanto a su advocación, resulta interesante señalar cómo fue alterada en el transcurso del tiempo. En un primer momento esta talla se denominó “Virgen del Destierro”, en alusión al “Milagro de la peste”, pues su cometido consistía en proteger a la población y ahuyentar, “desterrar”, los males y tormentos que acechaban su quietud⁸. Sin embargo, hacia la mitad del XVI este acontecimiento del medievo debió quedar relegado a un segundo plano y comenzó a imponerse la designación actual, Virgen de la Esperanza⁹, probablemente a causa de la popularidad alcanzada por esta advocación en la ciudad, donde ya existía otra pareja de ejemplos que recibían culto en los templos dedicados a San Lucas y a los Santos Justo y Pastor.

6. EN EL AÑO QUE PADECIO ESPAÑA GRANDE PESTILENCIA EN ESPECIAL ESTA CIUDAD AGRABANDOSE EN ESTA Y OTRAS PARROQUIAS Y PARA APLICAR A NUESTRO SEÑOR LLEBARON ESTA SANTA IMAGEN EN PROCESION A LAS CARCELES DE NUESTRA PATRONA S. LEOCADIA Y POR LAS CALLES QUE PASABA SANABAN LOS HERIDOS I ESTA PARROQUIA QUEDO CON ENTERA SALUD Y LO MISMO CERRO EN LA DE S. ANDRES [...] I EN RECONOCIMIENTO PROMETIERON DE EN CADA UN AÑO HACER PROCESIONES AGRADECIENDO A TAN SINGULAR... TERCER DIA DE PASCUAL DE ESPIRITU SANTO.

7. “[...] se cree sea una versión como la que se comenta de ser hermana de nuestra Patrona la Virgen del Sagrario, por tener el rostro tan moreno, y por eso mismo se dice que posee, entre los buenos mantos que tiene, uno bordado con perlas y joyas de oro que el Cabildo Primado la donó á esta Señora”. A ello se alude en el lienzo situado en la puerta de acceso a la sacristía, *Abrazo de la Virgen a su imagen de la capilla del Sagrario* datado en la primera mitad del siglo XVII. Actualmente “este hermanamiento” sigue vigente. En la procesión anual celebrada el segundo martes de Pentecostés, la talla de San Cipriano se dirige a la Catedral Primada para ser recibida por el cabildo y dirigirse a continuación a la capilla del Sagrario; allí tiene lugar una ofrenda floral y el respectivo canto de la Salve. Véase Ramírez y Benito, 1894: 102.

8. Pese a que en este caso el término destierro hace referencia al hecho de “apartar” y “expulsar” la peste de la ciudad, por lo general aludía al pasaje evangélico de la Huida a Egipto.

9. La ausencia de estudios que aborden esta cuestión impide fijar una fecha para el cambio de advocación, si bien en los documentos generados a partir de la segunda mitad del XVII ya se alternan las denominaciones Nuestra Señora de San Cebrián y Nuestra Señora de la Esperanza.

Concluiremos este breve recorrido mencionando algunas de las intervenciones divinas que protagonizó, basadas principalmente en la curación de alguna enfermedad como ciegos que recuperaban su visión, tullidos que volvían a caminar..., o en la salvación de morir ahogado, bien en las aguas del Tajo o en las de algún pozo. Su conocimiento es posible gracias al libro manuscrito conservado en el Archivo Parroquial de San Cipriano. Según Mario Ávila, aquéllas anteriores a 1634 fueron recogidas por el sacerdote Melchor Martínez de Zárate, mientras, las acaecidas entre 1640 y 1650 corresponderían a otro diferente cuyo nombre desconocemos¹⁰. Por su peso en la devoción de los fieles destacó el citado *Milagro de la peste* junto con *El Milagro de Juan Alejo*, *El milagro de la lámpara de aceite* y *El milagro del niño de Ajofrín*, todos reproducidos con extrema fidelidad en lienzos datados en la segunda mitad del XVII, actualmente ubicados en el presbiterio de la iglesia. Lejos de ser una cuestión baladí, la “acumulación” de milagros aumentó la popularidad de la Virgen de la Esperanza y esto, a su vez, se dejó sentir en el plano artístico mediante la promoción de numerosas empresas financiadas en su honor, siendo prueba de ello la pieza que aquí nos ocupa.

Un nuevo espacio para el futuro trono: la remodelación del templo de San Cipriano

El templo de San Cipriano es, junto a los de Santa Eulalia, San Lucas o Santa María Magdalena, uno de los más antiguos que acoge hoy el casco histórico. Los orígenes de su fundación se insertan en pleno proceso de la Reconquista¹¹. En origen fue un modesto edificio mudéjar con una sola nave del que apenas quedan testimonios, tan sólo el patio y una torre de planta cuadrada, con escasa altura y decorada por motivos propios de dicho estilo.

Su proceso de transformación se inició en el siglo XVII con la entrada en escena de Carlos Venero y Leiva, canónigo de la Catedral Primada y Capellán de la Capilla de Reyes Viejos desde 1603 y 1607 respectivamente. Al parecer, este religioso sufrió una grave enfermedad cuya recuperación atribuyó a la piadosa intervención de la Virgen de la Esperanza y, siguiendo la costumbre del momento, quiso mostrarle su agradecimiento con la remodelación del templo donde se le rendía culto. Así, tras conseguir la correspondiente licencia del Consejo de la Gobernación¹², comenzaron

10. Ávila Vivar, 2017: 50.

11. La primera noticia concerniente a la iglesia de San Cipriano data de 1125, año en que aparece citada en uno de los textos recuperados y transcritos por Ángel González en su trabajo *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, lo que explicaría la elección del santo africano como su patrón. Véase en Ávila Vivar, 2017: 23.

12. Gutiérrez, 1983: 63-138.

las obras bajo las trazas del afamado arquitecto toledano Juan Bautista Monegro, si bien su materialización recayó en manos del alarife Juan de Orduña. Pese a la falta de documentación del proceso ejecutivo, éste hubo de ser concluido con anterioridad al 25 de enero de 1612, pues para esa fecha se firmó una nueva escritura donde se informa que dicho religioso ya había “rehedificado la yglesia parrochial de San Cipriano”¹³.

Tras la intervención se eliminaron los rasgos mudéjares y se dotó al edificio de mayor amplitud, luminosidad y ostentación. A ello se sumó la hechura de “ornamentos y plata necesarios [...] por estar muy falta y pobre dellos”¹⁴. De acuerdo con el memorial fechado el 25 de enero de 1612, Carlos de Venero y Leiva también costeó las piezas en plata requeridas para una correcta celebración de la liturgia, incluyéndose entre ellas “un caliz con su patena todo dorado [...], unas vinajeras con su platillo todo dorado que pesan cinco marco y una onzas y tres ochavas, una palmatoria de plata [...], dos candeleros de plata blanca para bujías que pesan un marco y tres onzas y tres ochavas, una campanillas de plata blanca que pesa siete onzas y siete ochavas [...]”¹⁵. Sin duda, fue su principal muestra de patrocinio artístico en la ciudad del Tajo y prueba de ello es la cifra que alcanzó su coste, 4.000 ducados, es decir, 44.000 reales¹⁶.

Culminadas las obras, el interior del templo ya sí mostraba una estética en sintonía con la magnificencia requerida por tan venerada imagen, si bien, aún quedaba pendiente resolver una cuestión, el trono. Lejos de ser una pieza baladí, esta era responsable de ofrecerle asiento y contribuir a su mayor ornato, por lo que su presencia se tornaba indispensable. Como se verá en el siguiente apartado, probablemente existiese un trono anterior al que hoy nos ocupa del que no se ha localizado ninguna descripción; sin embargo, el afán de renovación impulsado por Carlos Venero y Leiva con el que se abogaba por la implantación de las nuevas corrientes artísticas motivó

13. García Rey apunta que las obras se llevaron a cabo entre 1612 y 1613, fechas en que al menos la parte concerniente a la arquitectura había concluido puesto que en la escritura de enero de 1612 ante el Consejo de Gobernación se recoge “...nos fue fecha relacion que como nos constava Vos había reedificado la Yglesia parrochial de San Cipriano de esta ciudad adornandola con altares retablos y capillas colaterales sacristia bovedas y portadas y blanqueado...”. Fragmento tomado de Ávila Vivar, 2017: 54. García Rey, 1934: 202.

14. Archivo Histórico Provincial de Toledo (en adelante AHPT). Protocolo nº 16730, fol. 1155 r.

15. AHPT. Protocolo nº 16730, fol. 1155 r.

16. La dotación del ajuar litúrgico por Carlos de Venero y Leiva a la iglesia de San Cipriano fue objeto de estudio con anterioridad por la autora, los resultados fueron expuestos en la ponencia: *El mecenazgo artístico de los canónigos primados: Carlos Venero y Leiva y la Iglesia toledana de San Cipriano*. Dicha ponencia formó parte del congreso internacional “En el paraíso de los altares. Trayectoria, privilegio e idiosincrasia de las élites eclesiásticas en el Antiguo Régimen (ss. XVI-XVIII)”, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid. El programa se muestra en <http://modernistas.es/congreso-marzo-2>

la hechura y financiación de uno nuevo, costado en esta ocasión por el Consejo de Gobernación del Arzobispado de Toledo y la Cofradía de Nuestra Señora de San Cipriano.

El proceso ejecutivo: Alonso Sánchez, Juan de Pedraza e Ignacio de Pereña

Las primeras noticias sobre la hechura del trono proceden del *Libro de Registro* conservado en el Archivo Capitular, donde se anotaban aquellas obras propuestas por el Consejo de Gobernación para el exorno de los templos dependientes del arzobispado. Según Manuel Gutiérrez, el 3 de febrero de 1617 se encargó a Alonso Sánchez y Juan de Pedraza un arco de plata “para la cofradía de Nuestra Señora de San Zipriano de Toledo” cuyo precio no había de exceder los diez ducados y medio por cada marco de plata labrado, es decir, 115,5 reales, incluyéndose también la mano de obra¹⁷. Al parecer su cumplimiento no fue inmediato, pues el 3 de enero del año siguiente se reiteró por segunda ocasión tal propósito: “Nos el Cardenal Arçobispo de Toledo por la presente encargarnos a Alonso Sanchez y Joan de Pedraza plateros vecinos de esta ciudad la obra de un arco de plata que se a de haçer para la ymagen de nra señora que esta en la yglesia parroquial de San Çebrian para que la hagais como sea en mas utilidad y provecho de la dha yglesia y confadria (sic) haciendo contrato y condiciones con el cura y maiordomo en que se declare que la dha obra no a de çeder de toda costa de diez ducados y medio cada marco y de alli avajo a tasacion para que si exçediere... dha yglesia y cofadria (sic) no sea obligada a pagar el tal gasto y la tassacion de la dha obra se a de haçer ante la persona que para ello nombraren los del nuestro consejo [...]”¹⁸.

El contenido, hasta el momento inédito, expone cómo el arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas adjudicó a Alonso Sánchez y Juan de Pedraza la hechura de un arco de plata, si bien “el contrato y condiciones” sería firmado posteriormente entre dichos plateros, el párroco de San Cipriano y los mayordomos¹⁹. Una vez concluido, éste no habría de exceder los 275 reales de vellón cada marco o, en caso contrario, los comitentes quedarían exentos de pagar la demasía; además, sería tasado por la persona elegida por el dicho Consejo de Gobernación.

El 15 de enero se firmó una nueva escritura donde Alonso Sánchez aparece como único responsable de hacer frente al encargo, aunque contaría con la ayuda de Juan

17. Se trata de una mera transcripción y no aborda su estudio. Gutiérrez, 1982: 343.

18. Archivo Diocesano de Toledo (En adelante ADT). Caja: Cofradías y Hermandades, Leg. To 18 (Exp. 31-60), leg. 40.

19. Ya especificamos líneas atrás que, al inicio del siglo XVII, la imagen de María aún no se hallaba bajo la advocación de la Esperanza, se denominaba simplemente Virgen de San Cipriano.

de Pedraza²⁰; para ello se le entregaría la plata de otro arco más antiguo a razón de 65 reales el marco, concediéndosele hasta “primeros de maio” de 1619 para entregar el nuevo, es decir, dispondría en torno a un año y medio. Iría armado sobre dos almas de hierro y madera cuyo coste no habría de superar los 220 reales, cantidad a sufragar probablemente por la cofradía. No se incluye referencia alguna sobre su programa decorativo, integrado por un cuarteto de ángeles en el intradós y Dios Padre en la clave, como veremos, aunque sí se concretó la presencia de piedras y óvalos, costeados por la cofradía, así como de engastes y jaspeados, estos últimos por cuenta del platero. Ya concluida, la pieza no debía de pesar más de 47 marcos y “si pesare más no habría de reparar en ello”, aunque sólo se le pagaría el coste del material y no de la hechura. A fin de sufragar parte de los gastos, Alonso Sánchez recibiría en el transcurso de 1618 la cantidad de 3.055 reales de vellón a razón de 65 reales el marco de plata.

Agotado el plazo estipulado, el 13 de mayo de 1619 Sebastián Calderón, contraste de la ciudad, procedió al peso de 20 piezas correspondientes a la mitad del arco²¹, alcanzando la cifra de 27 marcos 7 onzas y 4 ochavas²². El hecho de no aludir al resto hace suponer que tan sólo éstas se hallaban plenamente acabadas y que, por tanto, Alonso Sánchez se hallaba inmerso en tal labor. El 18 de septiembre de ese mismo año declaró haber recibido de los mayordomos Sebastián de Ocaña y Juan Ruiz 2.140 reales que le debían de los 6.470 reales que montó la plata y la hechura, por consiguiente, la entrega hubo de efectuarse en el trascurso de agosto o en los primeros días del mes siguiente. Su peso alcanzó finalmente 55 marcos y medio, excediéndose tan sólo 8 marcos y medio de los acordado inicialmente. Por su parte, el artífice hizo “gracia y limosna” de 156 reales a la cofradía cerrando con ello el proceso ejecutivo²³.

Tiempo más tarde, este diseño fue alterado con la suma de dos nuevos ángeles a los cuatros dispuestos en el intradós y hasta el momento se desconoce su datación y

20. El primero en dar noticia de este encargo fue Juan Nicolau en su trabajo sobre escultura italiana en la ciudad del Tajo, limitándose a transcribir el contenido “el día 15 de enero de 1618, al platero Alonso Sánchez se comprometía a realizar un arco para la imagen de 47 marcos de plata, a razón de 65 rs. el marco”, y omitiendo cualquier análisis del proceso constructivo. Posiblemente se trate de la misma escritura que estamos manejando, conservada anteriormente en el Archivo Parroquial de San Cipriano. Nicolau Castro, 1992: 65. Respecto a la referencia a la mencionada escritura, véase en ADT. Caja: Cofradías y Hermandades, Leg. To 18 (Exp. 31-60), leg. 40.

21. De acuerdo con la documentación manejada por el investigador Juan José Llena, el platero toledano Sebastián Calderón ocupó el cargo desde 1603 hasta 1621. Véase en Llena da Barreira, 2018: 152

22. ADT. Caja: Cofradías y Hermandades, Leg. To 18 (Exp. 31-60), leg. 40.

23. En este legajo se recoge que “Alonso Sánchez [...] confesso haver refecibido [...] dos mil y quarenta reales con los quales y con mil ciento y cinquenta y seis reales que hace gracia y limosna de ellos a la diha cofradía”, es decir que el platero donó 1156 reales. No obstante, en otra de las escrituras, se especifica cómo la donación consistió en 156 reales, cantidad que resulta más verosímil, razón por la que consideramos que la anterior, es decir los 1156 reales, se trataría de un error del escribano. Véase en ADT. Caja: Cofradías y Hermandades, Leg. To 18 (Exp. 31-60), leg. 40.

autoría, por lo que recurrimos a los inventarios y fuentes gráficas a fin de arrojar algo de luz sobre esta cuestión. El 13 de enero de 1650 se hizo un traspaso a los nuevos mayordomos de los bienes de la Virgen de la Esperanza entre los que se incluía “un arco de plata con su peana y cuatro ángeles de plata y una paloma, figura del Espíritu Santo, todo en una funda de cordellate blanca y una cadenita y un candado con que se cierra”²⁴, descripción suficiente para confirmar la ausencia de intervenciones en la primera mitad del XVII. Su aspecto siguió intacto en la siguiente década, siendo prueba de ello el citado lienzo, donde aún se aprecia el cuarteto angelical (fig. 1). No sucede así en el inventario fechado en la segunda mitad del XVIII, donde se recoge²⁵: “un trono completo con el Espiritu Santo ocho serafines, el padre Eterno con seis ángeles un capitel y una media luna, todo de plata con una peana chapada de bronce y sobrepuestos en plata y cuatro ángeles de lo mismo en las esquinas e cuyo trono se halla colocada la ymagen de Nuestra Señora de la Esperanza”²⁶. Para esa fecha el arco de Alonso Sánchez ya había sido alterado con el incremento de dos nuevas esculturas, confirmándolo a su vez el grabado ejecutado por Juan Antonio Salvador Carmona en las postrimerías del XVIII (fig. 3), donde nuevamente se aprecia seis ángeles en el intradós²⁷.

Con base a estos testimonios, suponemos que en las últimas décadas del XVII o en la primera mitad del siglo posterior se recurrió a un platero para la hechura de dos nuevos ángeles cuyo aspecto habría de ser una copia al de los ya existentes, evitando así quebrantar la armonía estética del conjunto²⁸. En dicho periodo tan sólo se tiene constancia de dos intervenciones en los años 1715 y 1738²⁹ que, como veremos más adelante, estuvieron destinadas al arreglo y limpieza del trono y no a la añadidura de nuevas piezas, habiendo de esperar a que futuros hallazgos permitan dar con una respuesta más concisa.

Por su parte, la peana se contrató el 23 de octubre de 1618, es decir poco más tarde que el arco. De acuerdo con la escritura conservada en el Archivo Diocesano de Toledo, también inédita, dicho día el maestro Ignacio de Pereña quedó obligado

24. Ramírez de Arellano, 1921: 69.

25. El hecho de no incluir la fecha en que fue elaborado hizo que Cristian Bermejo, técnico del Archivo Diocesano de Toledo, determinase una cronología aproximada en función de su tipografía, los sellos y la clase de papel usado, aprovechando esta nota para agradecerle una vez su ayuda desinteresada.

26. ADT. Reparación de templos, TO.11, exp. 15.

27. Agradezco a Andrés González, presidente de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza el haberme facilitado la visualización de este grabado, así como la posibilidad de acceder al nicho y contemplar dicha el trono con mayor proximidad.

28. El hecho de que el diseño de los ángeles reproducidos en el lienzo sea el mismo que el actual nos hace descartar la posibilidad de que al platero, cuyo nombre desconocemos, le fueran encargados seis figuras, y no cuatro, y que éstas tuvieran un diseño diverso al concebido inicialmente por Alonso Sánchez.

29. ADT. Reparación de templos, TO.11, exp. 15.

a la hechura de “un trono de plata para la ymagen de nuestra señora de la dha parrochial de san cebrian del modelo y traça que queda firmado del otorgante y de mi el escribano que a de ser la dha obra ochavada y a de pesar veynte marcos de plata y por cada marco de plata y echura de toda costa se le a de dar por el dho señor cura al dho ynacio de pereña doçe ducados y de mas dello se le a de dar la urna echa de madera y labrada en toda perfeccion a costa del dho señor cura de manera que se pueda asentar la plata”³⁰.

Así pues, el cometido del platero consistió en copiar en láminas de plata el diseño propuesto, cuyo autor desconocemos, y recubrir con ellas el alma de madera que le había de proporcionar el párroco Melchor Martínez de Zárate³¹. Ya concluida, la pieza no habría de pesar más de 20 marcos de plata y ser entregada “en toda perfeccion” al final de abril del año siguiente, es decir en 1619, o de lo contrario quedaría obligado a concluirla a su costa. Para ello el cura le proporcionaría ciertos pagos adelantados en la siguiente forma: 500 reales para el final de mayo de 1619; un segundo pago de 400 reales a finales de julio y lo restante para octubre³². Se estipuló el pago de 12 ducados, es decir 132 reales por cada marco labrado, alcanzando los 2.640 reales, y a esta cantidad se le habría de sumar 67 reales por el coste de la “plata estampada”. En total, el maestro platero había de recibir por su labor 2.707 reales.

La peana finalmente alcanzó 20 marcos y 7 ochavas. En la escritura del 10 de junio del siguiente año Ignacio de Pereña declaró haber recibido del citado párroco 2.850 reales a causa de los costes de “la plata y echura de la dicha peana” por lo que se declaró deudor de 143 reales a la fábrica de San Cipriano. Cinco días más tarde se firmó una nueva escritura; el maestro platero recibió 97 reales que, sumados a los 143, alcanzaron los 240 reales, cantidad que le fue concedida como gratificación, no sólo por ajustarse y cumplir los plazos estipulados, sino por el agrado y satisfacción de los comitentes respecto al resultado final. Así, el maestro cobró un total de 2.947 reales, dándose por “contento y pagado satisfecho” y obligándose a no exigir tasación “ni otra cosa alguna en razón de la dicha echura de la dicha peana”.

Estudio formal e iconográfico

Como se adelantó líneas atrás, la posibilidad de contemplar la versión original del trono tras su conclusión nos la ofrece el retrato sobre lienzo de “la morenita de San Cebrián” (fig. 1). Este se ciñe al esquema compositivo de los “trampantojos a

30. ADT. Reparación de templos, TO.11, exp. 15

31. Este párroco fue citado líneas atrás por ser el autor del libro manuscrito dedicado a los milagros de la Virgen de la Esperanza.

32. Pese a no señalarlo de forma explícita, la evada cantidad hace suponer que incluyera los costes derivados del material y la mano de obra.

lo divino”³³. Así, sobre un fondo oscuro se muestra la talla mariana ataviada por una lujosa indumentaria compuesta por pectoral, saya y manto, confeccionada en tejido blanco con brocados en oro y rematada por una puntilla de filigrana dorada. Del mismo modo que la patrona toledana, su cabello se oculta tras una toca de seda blanca que deja al descubierto el ovalo de su rostro, enmarcado a su vez por perlas diminutas. Porta un collar de perlas con triple vuelta, un cabujón verde y la cruz de Jerusalén, esta última en alusión a las Santas Cruzadas. Asimismo, su condición regia queda patente con la presencia de la corona imperial y el cetro, ambos en oro. Por su parte, el Niño resulta una copia en menor tamaño de lo descrito, tanto en el tipo de tejido como en la silueta cónica que éste dibuja.

La talla se asienta sobre la pieza que aquí nos ocupa y esta, a su vez, sobre una mesa de altar oculta tras un rico tejido similar al ya descrito, blanco y con brocados en oro, cubierto en la franja superior por un mantel blanco con puntillas de perfil ondeado sobre fondo rojo. Ciñéndose a los rasgos propios de este género pictórico, los flancos superiores se enmarcan por rígidos cortinajes de tonalidad carmesí recorridos por puntillas, delimitando así el espacio sagrado y confiriendo a la escena esa atmósfera teatral tan propia del gusto barroco.

La intimidad del conjunto queda rota por la presencia de una pareja adulta en posición orante cuyos rasgos responden a meros arquetipos, pues quedan lejos de reproducir sus verdaderas características físicas, y menos aún psicológicas. Han sido identificados con Gregorio de Quesada y su esposa, por Nicolau Castro en 1995³⁴ y tiempo más tarde por Paula Revenga³⁵.

La escasa destreza de su desconocido autor, quien no logró desligarse de la bidimensionalidad y recreó un espacio con iluminación plana y carente de profundidad, elimina ese halo de vida presente en otras obras de este mismo género realizadas por artistas de primera fila como fueron Alonso Cano, Francisco Rizi o Juan Carreño de Miranda. No obstante, reprodujo con singular acierto los bienes del ajuar, es decir, el brillo nacarado de las perlas, el fulgor de la pedrería o los laboriosos detalles del brocado y la filigrana del manto, donde cada pincelada parece evocar al preciosismo que caracterizó la producción artística de aquellos pintores bajo el reinado de Felipe II, especialmente de Alonso Sánchez Coello³⁶. Gracias a este *modus operandi*, hoy es posible contemplar una reproducción fidedigna del trono aquí protagonista³⁷.

33. Para ahondar en el estudio de esta cuestión, entre otros, los siguientes trabajos: Pérez Sánchez, 1992: 139-155; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2001: 24-33.

34. Nicolau Castro, 1992: 65.

35. Revenga Domínguez, 1997: 35.

36. De ello deja constancia Mario Ávila también en su trabajo. Véase en Ávila Vivar, 2017: 99.

37. Tras la comparación entre el arco original y su reproducción en el lienzo apenas detectamos licencias por parte del autor por lo que consideramos a este último una fuente fidedigna, de primera calidad, para el estudio del trono primitivo.

Así, el arco presenta una estructura moldurada con decoración a base esmaltes engastados de perfil rectangular y ovalado, flanqueados estos últimos por pequeños aletones en plata; el espacio entre ambos queda ocupado por un paño de plata sobredorada con roleos vegetales realizados mediante la técnica del picado de lustre, simulando a los brocados de los tejidos. En el extradós se despliega una crestería de silueta triangular inspirada en la del trono primitivo de la Virgen del Sagrario, integrada por aletones decrecientes y rematada en pináculo; ésta se combina con un trío de rayos ceñido a la secuencia recto-flameado-recto, imitando así a las soluciones propuestas para las custodias de sol que se venían ejecutando en Madrid y Toledo desde finales del XVI. De ello son ejemplo la custodia portátil de Andrés de Salinas, conservada en el monasterio de Santa María del Parral, la de asiento de la parroquia toledana de Santiago del Arrabal, realizada por Juan de San Martín³⁸, o la presente en el relicario de Santa Rosalía (1557/1661), del reputado Juan Rodríguez de Babia³⁹.

Alonso Sánchez recurrió nuevamente a estos modelos para la concepción del remate superior, compuesto por un toro cúbico y un sol del que emergen rayos rectos y flameados, estos últimos de mayor tamaño. La circunferencia propiamente dicha se decora con esmaltes ovalados, alternados en esta ocasión con diminutas cabezas de angelitos; mientras, el espacio central queda ocupado por roleos de carácter fitomórfico ejecutados nuevamente con la técnica del picado de lustre. En su interior se dispone Dios Padre de acuerdo con las pautas iconográficas tradicionales, es decir, con rasgos maduros, barba poblada y ataviado con una modesta túnica ceñida a la cintura por una suerte de paño. Alza su mano derecha en señal de bendición y sostiene con la izquierda el globo terráqueo, rematado este último por una cruz en alusión a su soberanía en la Tierra. La delicada factura del conjunto revela una ardua labor de cincelado por parte del maestro platero, quien supo sortear los obstáculos del reducido espacio y reproducir con detalle la pesadez en los pliegues de la indumentaria, la flacidez de los pómulos o las incipientes arrugas que surcan su frente, logrando un resultado de gran veracidad y belleza.

En el mismo eje, pero ya en el intradós, desciende en posición frontal al fiel-espectador la paloma del Espíritu Santo, flanqueada por un grupo de seis ángeles músicos de fina complexión, cabellera ondulada y rasgos juveniles; portan una suerte de casaca con mangas plegadas y un faldón de gran vuelo extendido hacia la parte trasera. Su postura se torna forzada, con un brazo en jarra y una de las piernas adelantadas, simulando el acto de caminar. Pese al empleo de este tipo de recursos destinados a generar cierta

38. Para un estudio más exhaustivo de estas dos últimas custodias véase Cruz Valdovinos, 2003: 273-285.

39. Pérez Grande, 2004: 142.

sensación de dinamismo y naturalidad, Alonso Sánchez no logró alcanzar su objetivo y concibió figuras escultóricas rígidas y acartonadas.

Todos ellos portan un instrumento cuya torpe factura y los daños sufridos impiden su identificación con plena exactitud, incluso tras haber consultado a expertos en organología como Miguel del Barco Díaz⁴⁰ y Juan Pablo Barreno⁴¹. Iniciando el recorrido en sentido de las agujas del reloj se contempla:

- Corneta directa⁴²: de cuerpo más o menos recto, sin pabellón y con remate en virola.
- Especie de trompa primitiva.
- Corneta directa.
- Aerófono: sólo se ha conservado la boquilla en forma de copa y parte de su cuerpo, suficiente para incluirlo en la familia del metal, aunque no para identificarlo.
- Corneta directa.
- Añafil: formado por un tubo recto de metal y notable longitud que en su parte final se ensancha y remata en un pabellón acampanado similar al de la trompeta, si bien parece fue víctima de un desprendimiento y al soldarlo se ubicó hacia la mitad del cuerpo principal, alterando de este modo su correcta estructura. Su origen época medieval torna extraña su inclusión en el intradós, pues en el momento que nos ocupa estaba prácticamente en desuso⁴³.

Concluido el análisis del arco, tan sólo queda abordar las diferencias detectadas entre éste y su reproducción en el lienzo, siendo la más evidente la reducción del número de ángeles, de seis a cuatro, y su correspondiente gama instrumental, pues en esta ocasión todos portan cornetas. Ante el silencio de los archivos sobre esta cuestión, sólo nos quedó la opción de estudiar las esculturas en plata y establecer, en la medida de lo posible, cuándo y porqué se produjeron tales alteraciones, aunque con

40. Barco Díaz, 2010: 243-254; Barco Díaz, 2014: 209-221; Barco Díaz, 2017: 63-73.

41. Aprovecho la oportunidad para agradecer una vez más a Miguel del Barco Díaz y Juan Pablo Barreno su ayuda desinteresada en el análisis e identificación de los instrumentos presentes en el trono. Tanto su trayectoria profesional como sus aportaciones en el ámbito musical es posible conocerlas en sus respectivas páginas webs: http://www.barrenoinstrumentos.com/instrumentos_viento-madera.html (Juan Pablo Barreno) y <https://www.migueldelbarcodiaz.com/> (Miguel del Barco Díaz).

Música y luthier de instrumentos tradicionales del folklore castellano. Actualmente su campo de estudio se centra en los estudios de doble caña en la Península en base a los testimonios conservados en los archivos de la Catedral de Salamanca, Palacio de San Ildefonso (Segovia), Palacio Real de Madrid, Monasterio de El Escorial y Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, entre otros.

42. Juan Pablo Barreno descarta la posibilidad de identificar a este instrumento con una dulzaina, pues presenta un alto número de licencias respecto a un modelo original.

43. Este instrumento medieval se colará en algunas manifestaciones plásticas hasta entrado el siglo XIX como pone de manifiesto la obra Antonio González Ruiz, *Alegoría de la Fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1746), donde el ángel situado en la zona superior porta un añafil del que cuelga un banderín con rostro de Fernando VI.

igual resultado. Todos los ángeles presentan un modelo idéntico, es decir, se reitera el tratamiento de los pliegues, los rasgos fisionómicos y la calidad en el acabado, siendo inviable determinar cuáles proceden de la mano de Alonso Sánchez y cuáles del segundo maestro, aún desconocido. Por consiguiente, tan sólo podemos reconocer y admirar la labor de este último, capaz de confundir siglos más tarde al juicio de expertos en la materia. La última diferencia entre la obra en plata y su reproducción se detecta en la configuración de Dios Padre, ya que en el lienzo se muestra sin el globo terráqueo y portando un nimbo triangular, atributo este último que aparece nuevamente en el grabado dieciochesco de Juan Antonio Salvador Carmona (Figura 3). ¿Se trata de una licencia respecto al original? El hecho de que su presencia coincida en ambos testimonios parece apuntar lo contrario, es decir, que el nimbo formara parte del conjunto original, fijándose su pérdida a partir del siglo XIX.

Por su parte, el estudio de la peana se abordará a partir del único testimonio gráfico disponible, el lienzo (fig. 1). Ésta se integra por un basamento y cuerpo de perímetro octogonal que se estrecha en altura hasta culminar en una plataforma donde se asienta la taza, con forma semiesférica, aunque con los paños marcados en correspondencia con los vértices inferiores. Se remata por un zócalo decorado a base de franjas en cuyos vértices se apoyan jarrones de plata sobredorada, quedando el centro ocupado por una media luna con los cuernos hacia arriba, atributo reutilizado posteriormente en la peana ejecutada por Virgilio Fanelli. Los citados paños presentan el perfil de un luneto invertido cuyo interior queda destinado a cobijar un séquito angelical; su hechura hubo de realizarse mediante la técnica del repujado o del cincelado, pues de acuerdo con las cláusulas del contrato y con el propio lienzo sabemos que fueron empleadas planchas de plata donde no tendría cabida la inclusión de esculturas con acusada volumetría realizadas mediante fundición.

Así, en el paño central se dispone un friso de ángeles músicos rodeados de nubes a modo de rompimiento de gloria, aunque carente del dinamismo y de los juegos de perspectiva que se darán más avanzado el siglo XVII, especialmente en el ámbito pictórico. Son figuras estilizadas, de rostro juvenil y cabellera corta y rizada; visten *alla maniera antica*, con túnicas largas, de media manga y ceñidas a la altura de la cadera. Entre ellas, llama la atención la presencia de un ángel con rasgos femeninos en el ángulo izquierdo, reconocible por sus delicadas facciones, el cabello recogido y una túnica ajustada que dibuja el característico perfil de una mujer. Pese a su rareza, lo cierto es que en Toledo existe una obra coetánea cuyo programa iconográfico también incluye ángeles con rasgos similares, *La Gloria*, ejecutada por Juan Bautista Maíno entre los años 1624-1627 en el sotocoro de la iglesia conventual de San Pedro Mártir⁴⁴; en este caso, se visten con lujosas indumentarias que son enriquecidas a su

44. Martínez-Burgos García, 2009: 15.

vez por joyería, alejándose por tanto de la sencillez patente en la obra de Ignacio de Pereña. Al contrario de lo que sucedía con el séquito angelical del arco, aquí se aprecia un afán por dotar a las figuras de cierta naturalidad en sus actitudes y expresiones.

Siguiendo la misma tónica, éstos también portan un instrumento cuya falta de nitidez en su reproducción genera dudas en cuanto a su identificación, aunque abordada de izquierda a derecha parecen corresponderse con:

- Corneta.
- Arpa, con su característica estructura triangular integrada por la caja de resonancia, la columna y el clavijero.
- Guitarra: con su cuerpo en forma de ocho, el mástil alargado y un clavijero ligeramente inclinado hacia atrás⁴⁵.
- Corneta.
- Órgano portativo o portátil, de reducidas dimensiones y con ordenación de los tubos por tesituras.

Este séquito celestial continúa en los paños laterales con idénticas características, es decir, dispuestos entre nubes, ataviados con sencillas túnicas y tañendo instrumentos. No sin cierta dificultad se identifica una corneta y guitarra en el paño derecho y un laúd en el izquierdo, inconfundible este último por su caja de resonancia abultada en forma de media pera, mástil y clavijero en ángulo hacia atrás.

La evolución del trono en los siglos posteriores

El trono perdió su concepción primigenia cuando la peana de Ignacio de Pereña fue reemplazada por otra en torno a 1668⁴⁶. Gracias a los registros conservados en el Archivo Diocesano se sabe que esta nueva fue financiada por Juan Calderón de la Barca, alcalde y regidor de Toledo, quien gracias a su privilegiada posición pudo acudir para su hechura al platero con mayor prestigio residente en la ciudad, Virgilio Fanelli (c. 1610-1678)⁴⁷. Para su diseño, este maestro platero de origen italiano tomó

45. La imposibilidad de contabilizar el número de cuerdas en aquella reproducida en la peana dificulta saber con certeza si se trata de una guitarra o una vihuela; finalmente nos decantamos por identificarla con la esta primera de cinco órdenes en base a dos cuestiones: su tamaño, parece ligeramente superior respecto al que poseería la vihuela, y su popularidad en España durante la época que nos ocupa. Molina, 2011: 91-97.

46. Ávila Vivar, 2012: 141-152.

47. El estudio de la etapa española de Virgilio Fanelli ha sido abordado por la autora en su tesis *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*, defendida en la Universidad de Salamanca el 16 de marzo de 2021. Su dirección ha corrido a cargo de D. Manuel Pérez Hernández (USAL) y D^a Palma Martínez-Burgos (UCLM). La consulta del resumen es posible

de referencia la del trono de la Virgen del Sagrario, dando como resultado una versión mucho más simplificada y austera de la misma⁴⁸.

Las últimas noticias localizadas derivan, en su mayoría, de limpiezas o restauraciones. Se conocen tres fechadas en la primera mitad del XVIII, dos de ellas ya publicadas por Rafael Ramírez de Arellano. La primera, en 1715, consistió en añadir “unas aplicaciones en bronce” y una “sobrepeana o chapín”, destinada a incrementar la altura de la talla mariana y concederle un mayor empaque, costando un total de 1.139 reales; para ello se empleó una “fuente blanca, un guantero y cuatro alhajas de oro, todas piezas donadas por la viuda de Simón Ávila a la Virgen”⁴⁹. El cometido recayó en manos del platero Antonio Rodríguez⁵⁰, cuya marca se aprecia con total nitidez en la chapa de plata correspondiente al frontal derecho: A. RO^Z.

Años después, concretamente en 1738, el buen estado de las arcas del templo permitió la compra de una cruz, un copete y varios adarques, así como “unos arreglos” en el trono. Y pese a la falta de concreción, estos debieron consistir en el habitual blanqueado, la sujeción de tornillos o reparación de piezas rotas, en definitiva, tareas de mantenimiento que recayeron en el platero toledano Juan Ruiz, quien cobró la cantidad de 2.520 reales⁵¹. La última intervención hubo de darse en torno a la mitad del XVIII⁵², cuando el presbítero Tomas Hernández Sierra solicitó permiso para fundir una cadena “vieja e inservible” y realizar “cuatro ramilletes de flores para cuando la Virgen fuese sacada en procesión, por ser los que al presente tiene de ojadelata e indecentes para su adorno”⁵³, desconociéndose hoy en día tanto su autor como su coste.

Con tales datos ponemos punto final al presente artículo con el que se perseguía abordar un estudio íntegro del trono de la Virgen de la Esperanza mediante el manejo de documentación inédita, contribuyendo de este modo, como ya adelantaba

en el siguiente enlace: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/145783/Laura%20Illescas%20%28v.r%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

48. Se torna importante recordar que, en este momento, Virgilio Fanelli se hallaba inmerso en la ejecución en plata del trono de la Virgen del Sagrario, cuyo diseño recayó sobre Pedro de la Torre y Francisco Bautista. De la abundante bibliografía concerniente a la citada pieza, se destaca: Nicolau Castro, 1996, pp. 271-286; García Zapata, 2013: 273-307; Illescas Díaz, 2020: 347-358.

49. Ramírez de Arellano, 1921: 72.

50. Desafortunadamente no hemos localizado ningún dato referente a este platero, ni siquiera aparece mencionado en los trabajos de Rafael Ramírez de Arellano.

51. En cuanto a su autor decir que fue discípulo de Juan de Cabanillas y aprobó su examen para integrar en la Cofradía de San Eloy en 1707. Desarrolló su carrera profesional en Toledo y prueba de ellos son sus labores para las parroquias de San Román, Santo Tomás y por supuesto, San Cipriano.

52. En su trabajo Juan Nicolau tampoco especifica la fecha, tan sólo recoge que “debe coincidir con la mitad del siglo XVIII”. Véase en Nicolau Castro, 1992: 63.

53. Esta escritura se custodiaba en el Archivo Parroquial de San Cipriano, aunque no se especifican más detalles respecto a su ubicación. Véase en Nicolau Castro, 1992: 63.

el propio título, a ese “redescubrimiento” del patrimonio sacro de Toledo y su consiguiente revalorización.

Bibliografía

- Ávila Vivar, Mario (2012): “Virgilio Fanelli, artífice del trono de la Virgen de la Esperanza de la Iglesia de San Cipriano de Toledo”. En: *Anales Toledanos*, 45, pp. 141-152.
- Ávila Vivar, Mario (2017): *La iglesia de San Cipriano de Toledo. Los fondos artísticos*. Toledo: Mario Ávila.
- Barco Díaz, Miguel del (2010): “La recreación histórica como medio para la divulgación de la historia”. En: Iñesta Mena, Félix (coord.): *La divulgación de la Historia y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, pp. 243-254.
- Barco Díaz, Miguel Ángel (2014): “La música en la España de Zurbarán”. En: Lorenzana de la Puente, Felipe/Segovia Sopo, Rogelio (coords.): *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán, 1598-1664, 350 aniversario de su muerte*. Badajoz: Asociación Cultural Lucerna, pp. 209-221.
- Barco Díaz, Miguel del (2017): “La música en tiempos de Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la música instrumental”. En: Lorenzana de la Puente, Felipe/ Mateos Ascacibar, Francisco J. (coords): *La España del Quijote, IV Centenario Cervantes*, Llerena: Sociedad Extremeña de la Historia, pp. 63-73.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (2003): “Las custodias toledanas”. En: *Corpus. Historia de una presencia*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, pp. 273-285.
- García Rey, Verardo (1934): “Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto”. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, p. 202.
- García Zapata, Ignacio José (2013): “Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli”. En: *Toletana: cuestiones de Teología e historia*, 29, pp. 273-307.
- Gutiérrez García-Brazales, Manuel (1982): *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo: Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo.
- Gutiérrez García-Brazales, Manuel (1983): “Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo”. En: *Anales toledanos*, 16, pp. 63-138.
- Illescas Díaz, Laura (2020): “Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos”. En: *Archivo Español de Arte*, Vol. 93, Núm. 372, pp. 347-358.
- Llena de Barreira, Juan José (2018): “Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contraste de los siglos XVI y XVIII”. En: Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *Scripta Artium in Honorem. Prof. José Manuel Cruz*

- Valdovinos*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 148-162.
- Martínez-Burgos, Palma (2019): “Ficha técnica de *La Gloria*”. En: Almarcha Núñez-Herrador, María Esther (coord.): *Patrimonio Cultural en la Universidad de Castilla-La Mancha*. Toledo: Servicio de Publicaciones de Castilla-La Mancha, p. 15.
- Molina Argente, Javier (2011): “La guitarra en el Barroco”. En: *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 9, pp. 91-97.
- Nicolau Castro, Juan (1992): “Esculturas de oro, bronce y plata, italianas y españolas en los siglos XVII y XVIII existentes en Toledo”. En: *Archivo Español de Arte*, 257, pp. 53-72.
- Nicolau Castro, Juan (1996): “La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo”. En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83, pp. 271-286.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1992): “Trampantojos a lo divino”. En: *Lecturas de Historia del Arte*, 3, pp. 139-155.
- Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, Rafael (1921): *Las parroquias de Toledo: nuevos datos referentes a estos templos sacados de sus archivos*. Toledo: Instituto Provincial Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Ramírez y Benito, Felipe (1894): *El tesoro de Toledo: descripción de la Iglesia Primada de las Españas, parroquias, conventos, ermitas y de cuanto en la actualidad existe de más nombradía en esta monumental é imperial ciudad*. Toledo: Imprenta de Felipe Ramírez.
- Reventa Domínguez, Paula (1997): *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo*. Toledo: concejalía de cultura, D.L.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (2001): “Trampantojos a lo divino: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”. En: *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 24-33.