

ANTES DE VIRGILIO FANELLI: EL TRONO PRIMITIVO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO DE TOLEDO¹

THE ORIGINAL THRONE OF THE VIRGIN OF THE TABERNACLE OF TOLEDO

Resumen

Desde 1674, la Virgen del Sagrario de Toledo se asienta en un magnífico trono de plata realizado por el genovés Virgilio Fanelli, una obra referente en la orfebrería hispana del Seiscientos que desde los albores del siglo XX ha acaparado el protagonismo de múltiples publicaciones. No sucede así con el trono precedente, siendo el propósito del presente trabajo subsanar esta realidad y determinar sus fases constructivas, la autoría, así como su aspecto definitivo.

Palabras clave

Toledo, Trono, Virgen del Sagrario, Virgilio Fanelli.

Laura Illescas Díaz

Universidad Isabel I. Burgos, España.

Laura Illescas Díaz, docente de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Isabel I y coordinadora de la especialidad de Geografía e Historia en el Máster de Formación de Profesorado. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca con premio extraordinario. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de la orfebrería y las arquitecturas efímeras durante la Edad Moderna.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/IV/2022
Fecha de revisión: 11/V/2022
Fecha de aceptación: 15/VI/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

Since 1674, the Virgen del Sagrario de Toledo sits on the magnificent silver throne made by Virgilio Fanelli, a benchmark of Hispanic goldsmithing of the 16th century who, since the dawn of the 20th century, has monopolized the prominence of multiple publications. This is not the case with the throne that preceded it, so the purpose of this work is to correct this reality. For this, it has been possible to determine the construction phases, the authorship, as well as the final appearance of the two thrones prior to the one executed by Fanelli.

Keywords

Throne, Toledo, Virgen del Sagrario, Virgilio Fanelli.

ORCID: 0000-0002-8081-2935

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0003>

ANTES DE VIRGILIO FANELLI: EL TRONO PRIMITIVO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO DE TOLEDO

1. INTRODUCCIÓN

En 1674 el platero italiano Virgilio Fanelli hizo entrega del trono en plata destinado al ornato de la Virgen del Sagrario de Toledo. Dicha obra es un referente en la orfebrería hispana del Seiscientos y como tal ha protagonizado un elevado número de publicaciones. Basta recordar quién fue su principal impulsor, el arzobispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, los artistas que participaron en su diseño, Pedro de la Torre, Sebastián de Herrera Barnuevo o Francisco Bautista, entre otros, o el afán del cabildo por dejar su hechura en manos del “mejor artista que conoce aquel país”, el citado Fanelli. Confluyen, pues, un cúmulo de condicionantes por lo que esta obra ha venido captando la atención desde los albores del siglo XX². Ahora bien ¿sería posible extrapolar tal realidad al trono primitivo, es decir, aquel que precedió al ejecutado por el platero italiano? Al parecer no. Aquellos trabajos que lo mencionan se basan, sin excepción, en los datos recogidos por Pedro de Herrera en su *Descripción*³ y por Francisco Pérez Sedano en sus *Notas*⁴. El hecho de que estos no hayan sido cotejados con otros documentos ha generado ciertas incongruen-



Fig. 1. Pedro de Herrera. Portada de la Descripción. Grabado. 1677. Casa de Luis Sánchez. Madrid. España. © Fondo Antigua de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

cias que se han ido reiterando en publicaciones más recientes y que en este trabajo se intentarán solventar. Para conseguirlo, se torna obligatorio la exposición de un breve estado de la cuestión: que el trono primitivo fue ejecutado por Andrés de Salinas y su hijo Vicente, que ya sirvió como asiento en los festejos organizados con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario en 1616 y que su imagen quedó perpetuada en el grabado de la *Descripción*. Esta secuencia de hechos será matizada o corregida a partir del hallazgo de testimonios inéditos gracias a los cuales se podrán fijar con mayor criterio las fases constructivas, la autoría, así como el aspecto definitivo.

2. EL TRONO PRIMITIVO

Este arduo recorrido se inicia con el análisis del fragmento donde se describe por primera vez la pieza aquí protagonista:

Sobre la parte superior [del carro procesional] se asentava vn circulo, formado de ocho cabeças de serafines, que yuan encadenandose con las halas, en que descubrió el arte lo misterioso del ultimo secreto suyo [...]. Sobre el cerco de serafines de los dos lados se leuantaya (en claro) vn arco de trono, obrado por el exterior de rayos, estrellas, y espejos pequeños. Arrimavanse al trono, desde el nacimiento de los dos pilares del, dos ángeles de mas de vara en alto: las manos puestas, mirando a fuera, como los cherubines del Sancta Sanctorum: Et facies eorum erant versus ad exteriorem domum. Por dentro adornauan el hueco otros seis menores, con instrumentos de musica: por remate en la claua, el Padre Eterno. Todo el arco, guarniciones, y figuras, eran de plata blanca, bruñida, y de talla entera; ornamento riquisimo, de mucho decoro, y artificio⁵.

Este testimonio se complementa con la reproducción esquemática del dicho trono dispuesta en la portada. Su estructura está integrada por un arco recorrido en el extradós por una crestería donde se combinan estrellas con un motivo que, pese a su compleja visualización, parece estar compuesto por



Fig. 2. Pedro de Herrera. Detalle de la portada de la *Descripción*. Grabado. 1617. Casa de Luis Sánchez. Madrid. España. © Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

ces afrontadas con un pezón sobresaliente en el centro. Por su parte, el intradós queda ocupado por cuatro ángeles músicos ataviados por una sencilla túnica de media manga y ceñida a la cintura. Aquéllos más próximos a la clave portan entre sus manos un *cornetto*⁶, aerófono de madera compuesto por un cuerpo ligeramente curvo, sin pabellón y con remate en virola; por su parte, los situados en la zona inferior portan una pandereta. Ya en la base, flanqueando a la Virgen del Sagrario, se disponen dos ángeles orantes arrodillados de mayor tamaño cuyo principal cometido es ocultar los pilares donde se asentaba el arco.

Por su parte, la peana presenta forma de cuenco con superficie articulada en paños marcados por costillas con voluta en la cima, ubicándose dos cabezas de angelitos en los espacios más próximos al eje central. Continúa con un cuerpo en saledizo que aumenta en anchura a medida que asciende, actuando como soporte de la

pareja de ángeles orantes y del pedestal donde se asentaba la talla mariana. La sencillez de su hechura hizo a este modelo de peana muy popular en la geografía española y provocó el incremento de su demanda en los albores del nuevo siglo, como prueban aquéllas correspondientes a la Virgen de Atocha (Madrid) y a la Virgen de la Esperanza, venerada esta última en la iglesia toledana de San Cipriano⁷.

Ahora bien ¿quién fue el autor de este trono? Para dar con la respuesta se expondrán las noticias publicadas hasta el momento, comenzando por aquellas recogidas por Sixto Ramón Parro:

Este trono antiguo era de plata en blanco pero bruñida, de talla entera y de esquisita labor. Consistía en una peana rodeada por un círculo de ocho cabezas de serafines que se unían por las alas; sobre ella se levantaba un arco, a cuyo primer tercio arribaban dos ángeles, uno á cada lado, que daban su frente al exterior, de cuerpo entero y cerca de una vara de altura, arrodillados y con las manos juntas al pecho en actitud de orar á la Virgen aunque la volvieran la espalda; el resto del arco estaba compuesto de rayos, estrellas y espejo, rematando en un Padre Eterno sobre la clave del semicírculo; y por el interior del mismo estaban repartidos otros seis ángeles más pequeños, pendientes como volando, con instrumentos músicos para festejar á la Madre de Dios. Todavía se puede formar idea de este trono y de como estaba colocada en él la imagen de Nuestra Señora, por la lámina que trae Pedro de Herrera en la portada de su obra descriptiva de esta capilla; y por una pintura al óleo que hay con su marco á los pies de la iglesia capilla del hospital del Rey, en que se ven además entreabiertas las cortinas que sin duda estaban colocadas también en el nicho de Nuestra Señora⁸.

De acuerdo con lo expuesto, antes del trono ejecutado por Virgilio Fanelli existía otro cuya imagen se perpetuó en la citada *Descripción* de Pedro de Herrera y en un lienzo conservado en la iglesia del Hospital del Rey, sobre el cual volveremos, si bien no se alude a la autoría. Esta

circunstancia cambia cuando en 1915 Pérez Sedano señala a los maestros plateros Andrés de Salinas y su hijo Vicente como artífices del trono antiguo: “en cuatro de mayo de 1627 se libraron á Vicente Salinas, platero, que fué nombrado á 20 de julio de 1626 por jubilación de su padre Andrés de Salinas, lo restante de 277490 maravedíes, importe del trono de Nuestra Señora”⁹, noticia reiterada por Rafael Ramírez de Arellano en su *Estudio*¹⁰. Esta atribución será puesta en duda un siglo más tarde, cuando en el año 2006 Amelia López-Yarto publica que la plata recibida en 1626 por los plateros Salinas, padre e hijo, posiblemente fuera destinada al trono de la Virgen del Sagrario puesto que, en palabras de la historiadora, “en estos momentos se estaba haciendo”¹¹. Ahora bien ¿cómo es posible que Andrés de Salinas estuviera trabajando en 1626 en la hechura de un nuevo trono si pocos años antes había concluido ya otro, es decir, el que procesionó en 1616 y cuya reproducción se plasmó en la *Descripción*? Descartada la posibilidad de que hiciera dos tronos en un periodo de tiempo tan breve y para el mismo cliente, se ha de recurrir a los libramientos recogidos en los libros de Obra y Fábrica para arrojar cierta luz sobre esta cuestión.

En el año de la inauguración de la capilla del Sagrario, 1616, Andrés de Salinas quedó encargado de realizar 10 serafines y guarnecer las gradas para el trono, recibiendo el 16 de agosto la cantidad de 5850 reales para comprar la plata necesaria, además de 500 reales por la mano de obra¹². Los pagos continuaron en los meses siguientes; el 16 de septiembre se le pagaron 500 reales y el 26 de dicho mes 650 reales más, en esta última ocasión para adquirir plata y poder “cubrir los ángeles grandes que hacen para el trono y para otras cosas que se podrán ofrecer en las gradas”¹³.

Así pues, en los meses previos a la inauguración de la capilla del Sagrario, el cometido de Andrés de Salinas se basó en hacer las cabezas

de serafines, guarnecer las gradas y recubrir de plata los ángeles ubicados en los flancos. Ahora bien, ¿en quién recayó el cometido de hacer el trono? Como se ha señalado líneas atrás, Pérez Sedano en sus *Datos* delega tal responsabilidad al mismo maestro, es decir, a Andrés de Salinas, si bien hasta el momento no existe ningún testimonio documental, como un libramiento o un contrato de obra, donde se confirme. Bajo nuestro criterio la secuencia de hechos hubo de ser diversa a la planteada por este religioso: el trono, de autor desconocido, hubo de ser ejecutado en el ocaso del siglo XVI o en los primeros años del XVII; con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario, el arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas (1646-1718) quiso abordar la hechura de otro nuevo en aras de favorecer el ornato de la patrona de Toledo, si bien no dispuso del tiempo necesario y el cometido del maestro platero se limitó a adecentar el ya existente. En aras de ofrecer mayor solidez a esta hipótesis se incluye una carta inédita donde el citado arzobispo expone:

Ilustres y muy caros y amados hermanos nuestros siendo imposible estar acabado el trono para la traslación de la imagen me parece que no se trate aora de hacerle hasta q. placiendo a Dios yo me vea con ustedes cuya devocion me ha edificado y consolidado mucho¹⁴.

Las palabras del primado no dejan lugar a dudas. Debido a la imposibilidad de concluir la hechura de un nuevo trono antes de la inauguración de la capilla del Sagrario, estimó oportuno aplazar el encargo y abordar esta cuestión en una futura reunión con el cabildo. Ahora bien, ¿llegó a realizarse el encargo de un nuevo trono antes del ejecutado por Virgilio Fanelli? Al parecer no, veamos en los próximos apartados cómo debieron sucederse los hechos.

3. CAMBIOS POSTERIORES

Varios años después de la traslación de la Virgen del Sagrario a su capilla actual, los encar-

gos concernientes al adecentamiento del trono continuaron, si bien, en ninguno de los registros conservados en el Archivo Capitular de Toledo se alude a la hechura de otro nuevo, al menos en los revisados hasta el momento. Así, el 24 de julio de 1623 se pagó a Andrés de Salinas 1000 reales de plata para hacer cuatro alas nuevas destinadas a los ángeles situados en los flancos del trono¹⁵. En aquellos se hizo cargo de la administración del arzobispado toledano el cardenal Antonio Zapata¹⁶ y focalizó su atención en dicha pieza solicitando para ello la intervención nuevamente de Andrés de Salinas para su adecentamiento. Para nuestra fortuna, se conserva un breve memorial de las tareas llevadas a cabo en agosto de 1626¹⁷:

- Blanqueamiento de los cuatro ángeles del arco: 32 reales.
- Soldadura de las alas de un serafín: 3 reales.
- Aderezar y blanquear el arco, el cual “tenía arrancado y quebrado cinco pedazos”: 33 reales.
- Blanquear y arenar los ocho serafines ubicados alrededor del trono: 32 reales.
- Blanquear y arenar los ángeles grandes situados en los flancos “que son importunos de limpiar por estar sobre madera que se gasta mucho tiempo”: 40 reales.
- Hechura de cuatro alas para los dos ángeles grandes, encargadas por Carlos Venero y Leiva. Su peso alcanzó 19 marcos, 1 onza y 1 ochava, ascendiendo su coste total a 1245 reales. Por la mano de obra cobró 850 reales.

Así, el 28 de septiembre de 1626 Gaspar Dávila, en calidad de receptor general de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo, mandó pagar a Andrés de Salinas 3140 reales de vellón para comprar 2000 reales de plata y poder continuar con el aderezo “que se ha de hacer en el trono de Nuestra Señora del Sagrario por mandato del ilustrísimo cardenal Antonio Zapata”¹⁸.



Fig. 3. Anónimo. Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primera mitad del siglo XVII. Museo de Santa Cruz, Toledo, España. © Fondo del Museo de Santa Cruz, Toledo.

4. EL ESTUDIO DEL TRONO A TRAVÉS DE LOS LIENZOS

Además del grabado, se ha localizado un conjunto de lienzos protagonizados por la Virgen del Sagrario que jugarán un papel clave para entender la evolución del trono primitivo:

- Vera efigie de la Virgen del Sagrario: conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo.
- Vera efigie de la Virgen del Sagrario: de acuerdo con la información recogida en el recurso virtual *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, este lienzo pertenece a la casa de subastas *La Suite*¹⁹.

- *Retrato de la Virgen del Sagrario con niños*: se custodia en la iglesia toledana de San Ildefonso y, del mismo modo que los anteriores, prosigue con el esquema compositivo de los “trampantojos a lo divino”²⁰.
- *Virgen del Sagrario con sus comitentes*: hoy es conocido gracias a una fotografía publicada por Ramón Molina y Nieto en su *Crónica*²¹. Se trata de una reiteración de los anteriores donde se muestra a la patrona toledana lujosamente ataviada y con las manos en oración, aunque en esta ocasión queda flanqueada por dos jóvenes, posiblemente los encargados de financiar la hechura de la obra.



Fig. 4. Anónimo. Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primera mitad del siglo XVIII. Casa de Subastas La Suite, Barcelona, España. © Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art.



Fig. 5. Anónimo. *Vera efigie de la Virgen del Sagrario*. Óleo sobre tela. Primer cuarto del siglo XVII. Iglesia de San Ildefonso, Toledo. España. Fotografía: Autora.

Estos testimonios gráficos, sumados a los datos del Archivo Capitular, se convertirán en la herramienta clave para determinar el aspecto de cada una de las partes del trono primitivo, así como las posibles alteraciones de las que fue protagonista en las primeras décadas del siglo XVII.

4.1. El arco

Un primer análisis comparativo de este conjunto de lienzos revela alteraciones en el arco que han de ser tenidas en cuenta. Así, el motivo ornamental compuesto por ces afrontadas con un pezón sobresaliente en el centro presente en la crestería que observamos en el grabado de la *Descripción* de Pedro de Herrera parece mantenerse en el ejemplar propiedad de la casa de subastas *La Suite*, donde las ces se mues-

tran flanqueando una suerte de píxide rematado por una estrella (Fig.4). Este motivo decorativo persiste casi inalterable en el lienzo del Museo de Santa Cruz, donde se aprecian ces afrontadas y rematas por un pezón coronado por una estrella; estas, a su vez, son combinadas por ces unidas como se puede observar en la figura 3.

La tónica se rompe con el retrato de la iglesia de San Ildefonso, donde el arco se integra por un cuerpo moldurado recorrido en el extradós por una rica crestería a base de espejos circulares sobre los que se posan cuerpos decrecientes moldurados que finalmente son rematados por una pequeña esfera; estos, a su vez, son flanqueados por figuras fantásticas de rasgos antropomórficos y alas de fino plumaje extendidas hacia atrás; el tercer y último elemento integrante de dicha crestería es una columna con una suerte de capitel jónico rematado a su vez por una estrella de siete siete puntas tal y como se aprecia en la figura 7. Siguiendo el esquema iconográfico tradicional, la clave del arco queda reservada a Dios Padre, quien con gesto calmado y solemne fija su mirada en la *Regina Coeli*, mientras bendice con su mano derecha y porta el globo terráqueo en la izquierda, simbolizando así su soberanía sobre la faz terrestre. Por su parte, el intradós queda ocupado por dos parejas de ángeles; aquellos situados en la parte superior hacen sonar *il cornetto* mientras que los restantes portan entre sus manos una pandereta con doble hilera de sonajas. Su tamaño es menor respecto a los del grabado, eliminando de este modo la sensación de abigarramiento.

¿La diferencia entre la reproducción del arco en el este lienzo con respecto a la existente en los demás se debe a una licencia de su autor? Podría ser. Del mismo modo que sustituyó la peana en plata por un grupo de niños coronados de flores, como veremos, cabe la posibilidad de que procediese del mismo modo en la parte superior y que optase por eliminar la sencilla secuencia de ces contrapuestas por la combinación de espejos



Fig. 6. Anónimo. Detalle del arco de la Vera efigie de la Virgen del Sagrario. Óleo sobre tela. Primer cuarto del siglo XVII. Iglesia de San Ildefonso. Toledo. España. Fotografía: Autora.

y seres fantásticos. No obstante, la minuciosidad que manifiesta en la reproducción de dichos elementos decorativos conduce a pensar que estuviese abordando una copia exacta de la pieza original. Ante semejante circunstancia se abre una nueva incógnita ¿Existieron dos cresterías? Es posible; recordemos como en 1626 se hicieron varios pagos a Andrés de Salinas por “aderezar” y blanquear el arco; pese a no incluirse más concreciones en el libramiento, existe la posibilidad de que dichas tareas de aderezo estuviesen destinadas a la elaboración de una nueva crestería y que ésta fuese la que hoy contemplamos en el lienzo custodiado en la iglesia de San Ildefonso. Sin embargo, los datos manejados hasta el momento no son determinantes para confirmar esta segunda hipótesis, habiendo de esperar a que futuras investigaciones puedan resolverla.

4.2. Las gradas

En varios libramientos recogidos en los libros de Obra y Fábrica se hace referencia a la guarnición de unas gradas por parte de Andrés de Salinas, las cuales aparecen representadas en varios de los lienzos mencionados, como veremos. Se trata de una estructura integrada por un primer cuerpo de planta hexagonal y otro, de

menor tamaño, con forma circular. Los frentes de ambos son decorados con franjas molduradas cuyo interior se ocupa por ces contrapuestas, siguiendo la estructura de la crestería del arco. Su existencia se confirma desde al menos 1616, pues en dicho año, concretamente el 16 de agosto, se fecha un pago de 5850 reales a Andrés de Salinas para su guarnición²². Hoy es posible contemplarlas en el lienzo propiedad de la casa de subastas *La Suite*, en el del Hospital del Rey y en el del museo de Santa Cruz, si bien en este último el cuerpo superior parece tener una planta hexagonal en vez de circular como en los anteriores, tratándose probablemente de una licencia del autor.

4.3. La peana

Hasta el momento, las intervenciones en el trono primitivo que se han venido mencionado quedaban destinadas al arco, a las gradas y al corpus angelical, pero sabemos que hubieron de existir otras destinadas a la peana o eso al menos se deduce tras abordar la comparación entre las representadas en los testimonios citados. Así, aquella de la *Descripción* se repite nuevamente en el lienzo de la iglesia toledana de San Ildefonso, si bien, en este caso, la peana se muestra como una estructura irreal a base de niños coronados por flores y ataviados con indumentaria sacerdotal, alba blanca y estola roja. En los intervalos existentes entre cada uno se asoman querubines cuyas alas alternan los colores rojo y verde. Tanto estos últimos, como el grupo de niños, dejan oculta la peana propiamente dicha, es decir, la estructura en plata donde se habría de apoyar la imagen de María, siendo inviable su análisis. Pese a ello, la disposición de los elementos descritos dibuja el perfil de media luna que remite al de la peana del grabado, confirmándose de este modo su conocimiento por parte del pintor.

Ahora bien, la peana presente en estas dos piezas se distancia de aquella del lienzo de la casa de subastas, donde se aprecia cómo las formas



Fig. 7. Anónimo. *Virgen del Sagrario y comitentes*. Segundo cuarto del siglo XVII. Paradero desconocido. Fotografía realizada por la autora de la ilustración incluida en el libro de Ramón Molina y Nieto (*Toledo y su reina*, 1996).

sencillas se han transformado en una estructura hexagonal apoyada sobre una suerte de toroide seccionado en seis paños. Esta versión de la peana se incluye también en *La Virgen del Sagrario con sus comitentes* donde, pese a la escasa visibilidad, se aprecia la misma estructura. Para darle mayor empaque, en este caso se muestra sustentada en un pedestal integrado por una base cuadrada de escasa altura sobre la que se apoya un cuerpo de frentes cóncavos rematados por doble moldura; le sigue una suerte de fuente con planta hexagonal que se ensancha gradualmente en altura, con los paños marcados y rematada por un estrecho friso moldurado.

En aras de profundizar en esta cuestión se ha realizado un rastreo en los libros de Obra y Fábrica del Archivo Capitular de Toledo, aunque hasta el momento no se ha localizado ningún libramiento donde se aluda de manera explícita a la ejecución de una peana, tan sólo se recogen pagos efectuados a Andrés de Salinas y posteriormente a su hijo por los “aderezos” del trono²³. Ante esta realidad resultaría demasiado atrevido confirmar la existencia de dos peanas por lo que nos inclinamos a pensar que la primitiva, cuyo autor desconocemos, fuese protagonista de alguna que otra intervención realizada por los citados maestros plateros a petición del cabildo y de los respectivos arzobispos, pudiéndose justificar de este modo las diferencias entre aquella reproducida en el grabado de la *Descripción* y la del resto de lienzos.

5. CONCLUSIONES

En sintonía con el propósito principal de este trabajo se ha desviado la atención del trono ejecutado por Virgilio Fanelli para focalizarla en su predecesor, hasta el momento carente de cualquier tipo de protagonismo. Así, gracias a la revisión de los fondos del Archivo Capitular de Toledo y el análisis de testimonios gráficos se han podido matizar ciertas cuestiones concernientes a la autoría, cronología o alteraciones sufridas durante la primera mitad del siglo XVII. Resulta evidente que aún quedan incógnitas por resolver y que habrá que esperar a futuras investigaciones para confirmar o desmentir las hipótesis aquí propuestas, si bien, los resultados presentados han logrado rescatar del olvido a esta pieza, además de suponer un paso adelante en su conocimiento y, por ende, en el de la orfebrería toledana del Seiscientos.

NOTAS

¹Esta 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/19/180501/000311. IP principal: Palma Martínez-Burgos García. UCLM.

²Para el estudio del trono de la Virgen del Sagrario véanse, entre otros, los siguientes trabajos. NICOLAU CASTRO, Juan. “La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 83 (1996), págs. 271-286. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Las Artes Decorativas en España”. En: *Summa Artis*. Vol. 45, Tomo 2. Madrid: Espasa Calpe, 2000, págs. 511-661. DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José. “Origen y presencia de la columna salomónica en el retablo barroco toledano”. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (Toledo) 49 (2004), págs. 143-190. PÉREZ FRANDE, Margarita. “Platería”. En: GONZÁLEZ RUIZ, Ramón. (Coord.). *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia*. Burgos: Promerical, 2010, págs. 362-381. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Alonso Cano en Madrid”. En: CRUZ CABRERA, José Policarpo (Coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad de Granada, 2014, págs. 191-222. GARCÍA ZAPATA, Ignacio José. “Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli”. *Toletana: cuestiones de Teología e historia* (Toledo), 29 (2013), págs. 273-307; ILLESCAS DÍAZ, Laura. “Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), Vol. 93, 372, (2020), págs. 347-358. Al margen de los trabajos citados, el trono de la Virgen de la Sagrario ha sido objeto de estudio en la tesis de la autora, dirigida por D. Manuel Pérez Hernández (Universidad de Salamanca) y D.ª Palma Martínez-Burgos (Universidad de Castilla-La Mancha). Véase en ILLESCAS DÍAZ, Laura. *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2021.

³HERRERA, Pedro de. *Descripción de la Capilla de Na. Sa. del Sagrario, que erigió en la Sta. Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobpo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller Mayor de Castilla, Inquisidor General, y del Consejo de Estado del Rey D. Filipe Tercero N.S. Y relación de la antigüedad de la Santa Imagen con las fiestas de su traslación. Al Excelentísimo Señor D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Grande antiguo de Castilla, Duq. de Lerma y Cea, marqués de Denia y Villamiçar, Conde de Ampudia, Capitán general de la gente de guerra de España, Comendador Mayor de Casta, Sumiller de Corps, Cauallero Maior de su Magestad y de su Consejo de Estado, Ayo y Mayordomo del Príncipe Nuestro Señor. Por el Licdo Pedro de Herrera*. Madrid: en Casa de Luis Sánchez, 1617, fol. 82 v.

⁴PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo- obrero Don Francisco Pérez Sedano*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914, pág. 100.

⁵HERRERA, Pedro de. *Descripción de la Capilla de...* Op. cit., fol. 82 v. La minuciosidad y detalle con la que Pedro de Herrera describe el antiguo trono de la Virgen del Sagrario contrasta con las escasas líneas dedicadas en la relación erróneamente atribuida a Eugenio de Narbona: “Deste carro el cuerpo primero, y parte inferior yua cubierto de brocado blanco, guarnecido de fluecos y alamares de oro: y el segundo y superior que se formaua de vnas gradas en forma ochauadas, era de plata, sobre que se sentaua vn trono de Angeles, y Serafines, todo de plata”. Véase en NARBONA, Eugenio. (1616), fol. 6 r. *Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la traslación de la sacrosanta imagen de nuestra señora del Sagrario*, (1616).

⁶El castellano su denominación sería “corneta” si bien suele emplearse el de origen italiano y evitar de este modo la confusión con el instrumento de viento de metal derivado de la trompeta de postas.

⁷En el caso de la Virgen de la Esperanza, se trata de la peana primitiva, es decir, la ejecutada por Ignacio de Pereña. Actualmente, la talla mariana se asienta sobre una peana realizada por Virgilio Fanelli en torno a 1668. ILLESCAS DÍAZ, Laura. “Redescubriendo el patrimonio sacro toledano: nuevos datos del trono antiguo de la Virgen de la Esperanza”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 34 (2022), págs. 69-88.

⁸En este fragmento, se alude a la conservación de un lienzo en el Hospital del Rey donde se contemplaba el trono primitivo, tratándose muy probablemente de aquél con los dos comitentes, hoy en paradero desconocido. Véase en RAMÓN PARRO, Sixto. *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Severiano López Fando, 1857, pág. 450. También existe otro lienzo, fechado en la primera mitad del siglo XVII, conservado hoy en el Museo de Santa Cruz (Toledo). Recogemos aquí número de inventario, por si fuera de interés para el lector: DO2017/12/19.

⁹Para esta fecha sabemos que Vicente de Salinas ocupaba el cargo de platero oficial en la catedral de Toledo, el mismo que había ocupado su padre, quien se hallaba ya jubilado. Véase en PÉREZ SEDANO, Francisco. *Datos documentales inéditos...* Op. cit., pág. 100.

¹⁰RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael. *Estudio sobre la historia...* Op.cit., pág. 87.

¹¹LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. “El esplendor de la liturgia eucarística. El monumento y el arca del Jueves Santo en la Catedral de Toledo”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2006*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, pág. 395.

¹²ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1615 / Gastos 1616, fol. 120.

¹³ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1615 / Gastos 1616, fol. 122 v.

¹⁴Como señalamos en el cuerpo de texto, la carta debió ser enviada por el prelado en los primeros días de mayo puesto que, según las Actas Capitulares, fue leída por el cabildo el día 10 de ese mismo mes. Véase en ACT. Actas Capitulares, Vol. 27, fol. 125 r.

¹⁵ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1622 / Gastos 1623, fol. 123.

¹⁶Antonio Zapata y Cisneros (1550-1635) se hizo cargo de la administración del arzobispado de Toledo debido a la minoría de edad de Fernando de Austria (1609-1641), quien fue nombrado arzobispo primado en el año 1620. REYES BLANC, Luis. *El cardenal infante. Biografía en siete retratos*. Madrid: Endymion, D.L. 2012.

¹⁷ACT. Fondo Obra y Fábrica. Caja “Libramientos”, año 1620-1630, s/f.

¹⁸ACT. Fondo Obra y Fábrica. Caja “Libramientos”, año 1620-1630, s/f.

¹⁹Disponible en <https://colonialart.org/artworks/5940b> [Fecha de acceso: 8/04/2022].

²⁰Ese término fue utilizado por Alfonso Emilio Pérez Sánchez en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. “Trampantojos a lo divino”. En: *Lecturas de Historia del Arte, III*. Vitoria: Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992, págs. 139-155.

²¹En el libro de Molina y Nieto este lienzo es identificado como *Virgen del Sagrario en el siglo XVII*, un título demasiado genérico que no precisa la temática al completo. Véase en MOLINA Y NIETO, Ramón. *Toledo y su reina: crónica de la Coronación de la Virgen del Sagrario*. Toledo: Diputación de Toledo, 1996, pág. 30.

²²ACT. Obra y Fábrica. Frutos 1615 / Gastos 1616, fol. 122.

²³Los pagos por los aderezos al trono continúan hasta 1649, año en que el arzobispo Baltasar de Moscoso y Sandoval promueve la construcción de un nuevo trono.