

**LAS OCHO ESTATUAS DE REYES VISIGODOS Y CASTELLANOS
ENVIADAS A TOLEDO DESDE EL PALACIO REAL DE MADRID (1787):
ICONOGRAFÍA, FUENTES LITERARIAS Y FOTOGRAFÍA HISTÓRICA**

Adolfo de Mingo Lorente
(Universidad de Castilla-La Mancha)
Adolfo.deMingo@uclm.es

RESUMEN

La literatura y la fotografía histórica son magníficos recursos para conocer el conjunto de estatuas de reyes que, procedentes del Palacio Real, hoy es posible contemplar en diversos emplazamientos de Madrid y otras ciudades españolas. Ocho de estas piezas fueron trasladadas a Toledo en 1787. Este trabajo propone realizar una lectura de las mismas a partir del programa iconográfico del padre Sarmiento, los testimonios de antiguos viajeros —desde Hans Christian Andersen a Benito Pérez Galdós— e imágenes históricas que permiten documentar su estado de conservación.

PALABRAS CLAVE: Escultura urbana; Reyes visigodos; Reyes castellanos; Palacio Real de Madrid; Ilustración española; Toledo.

**THE EIGHT STATUES OF VISIGOTHIC AND CASTILIAN KINGS
SENT TO TOLEDO FROM THE PALACIO REAL OF MADRID (1787):
ICONOGRAPHY, LITERARY SOURCES AND HISTORICAL
PHOTOGRAPHY**

ABSTRACT

Literature and historical photography are magnificent resources to learn about the statues of kings that, coming from the Palacio Real, can be contemplated in various sites in Madrid and other Spanish cities. Eight of these sculptures were sent to Toledo in 1787. This paper proposes to make an interpretation of them from the iconographic program of Father Sarmiento, the testimonies of ancient travelers —from Hans Christian Andersen to Benito Pérez Galdós— and historical images which allow documenting their state of preservation.

KEY WORDS: Urban sculpture; Visigothic kings; Castilian kings; Palacio Real of Madrid; Spanish Enlightenment; Toledo.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1917, la *Guía de Hoteles de España* recomendaba visitar, entre las «estatuas de importancia» que había en Toledo, «varias de los Reyes Godos, diseminadas por la ciudad»¹. La sugerencia, aunque exagerada, permite fijar la mirada sobre las ocho esculturas —hoy tan solo seis, desde la destrucción de dos de ellas tras la voladura del Alcázar en 1936— que, procedentes del coronamiento del Palacio Real de Madrid, fueron a parar a Toledo en el verano de 1787 por iniciativa del abate Antonio Ponz, con el apoyo del cardenal Lorenzana. Estatuas que el propio Carlos III «no consideraba de un mérito correspondiente al expresado gasto»² —el de su conducción desde la Villa y Corte hasta la antigua Ciudad Imperial— y que desde su llegada a esta, hace ya casi dos siglos y medio, apenas han contado con el interés de los estudiosos locales³ ni con la atención, ni siquiera a veces el respeto, de sus propios vecinos.

Este trabajo pretende subrayar la importancia de estas piezas —que se cuentan entre los más tempranos ejemplos de estatuaría urbana de Toledo— y documentar lo más representativo de algunas de ellas, por mucho que parte de su simbolismo haya desaparecido después de los cambios de localización a los que han estado sometidas por el desarrollo urbano de la ciudad a lo largo de casi todo el siglo XX. Ejemplo evidente es la representación del visigodo Wamba, estatua que al haber permanecido hasta la segunda mitad de esta centuria a escasa distancia de la Estación de Ferrocarril era el primer monumento con el cual se encontraban los viajeros —entre ellos, Benito Pérez Galdós, que testimonió su mal estado de conservación— y también el último que los despedía. Años más tarde, cuando después de la Guerra Civil se produzca la ampliación del Toledo contemporáneo a través de la avenida de la Reconquista, el arquitecto Eduardo Lagarde trasladará a uno de los extremos de esta larga vía la estatua de Alfonso VI, resignificando ideológicamente —a comienzos de la dictadura franquista, cuando tan presente estaba la antigua idea de *cruzada*— al monarca que casi nueve siglos atrás había *reconquistado* la ciudad.

Este pequeño conjunto de estatuas barrocas permite, por otra parte, ampliar el catálogo de escultura dieciochesca en Toledo, sumando a las aportaciones del toledano Mariano Salvatierra y el surtirolés José Antonio Vinacer —ambos bien estudiados por el historiador del arte Juan Nicolau Castro⁴— la aportación de escultores de la corte, entre ellos Alejandro Carnicero y el italiano Pedro Martinengo, responsables, respectivamente, de las representaciones de Wamba y Sisenando. Por desgracia, los

¹ *Guía de Hoteles de España* (Sevilla: Tipografía de Manuel Carmona, 1917), 882.

² Manuel Gutiérrez García-Brazales, “Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de reyes”, *Toletum* 19 (1986): 213-227.

³ Más allá de las ocho estatuas en su conjunto, sí que han manifestado interés por las mismas, a nivel individual, los principales estudiosos de sus artífices, como Virginia Albarrán Martín, *El escultor Alejandro Carnicero, entre Valladolid y La Corte (1693-1756)* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2012), y Bárbara García Menéndez, *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)* (tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2009).

⁴ Juan Nicolau Castro, *Escultura toledana del siglo XVIII* (Toledo: Diputación Provincial e IPIET, 1991). Más recientemente, Jesús Ángel Sánchez Rivera, “Artífices de la reforma exterior del monasterio toledano de Santa Fe a finales del siglo XVIII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)* 29-30 (2017-2018): 191-208.

bien conocidos problemas de identificación de estas figuras impiden afirmar categóricamente que el resto de sus artífices fueran precisamente los escultores a los que se asignaron los encargos, según consta en la documentación conservada en el Archivo General de Palacio.

2. LAS OCHO ESTATUAS TRASLADADAS A TOLEDO EN 1787

La creación del programa escultórico del nuevo Real Palacio de Madrid y su dispersión han sido objeto de estudio desde hace más de un siglo, cuando Elías Tormo planteó varias de sus claves —la autoría intelectual del benedictino Martín Sarmiento, la dificultosa creación del casi centenar de estatuas de reyes hispánicos y su retirada de los remates superiores del edificio poco después de su colocación— dentro de su análisis de la representación iconográfica de la monarquía en España⁵. Posteriormente, se han ocupado de esta cuestión, a caballo entre la investigación archivística y la historia del arte, autores como Eudasio Varón⁶, Francisco J. Sánchez Cantón⁷ y Conrado Morterero⁸. Durante el último medio siglo, tras el punto de inflexión que supuso la tesis doctoral sobre el Palacio Real de Francisco Javier de la Plaza Santiago⁹, han aparecido otras investigaciones tan notables como las de María Luisa Tárraga¹⁰, Sara Muniain¹¹ y Joaquín Álvarez y Concha Herrero¹². Nosotros mismos, junto a Jorge García Briceño, le dedicamos una primera aproximación en clave iconográfica hace alrededor de veinte años¹³.

Por falta del espacio necesario para realizar un estado de la cuestión más pormenorizado, pasaremos directamente a examinar cuáles fueron las ocho primeras esculturas apartadas del conjunto originario, las cuales se trasladaron hasta la ciudad de Toledo desde los sótanos del Palacio Real —en donde habían permanecido desde el año 1760— durante el verano de 1787. Antonio Ponz fue el responsable de aquella decisión, manifestada ya en su *Viage de España* en 1776, cuatro años después de dedicar

⁵ Elías Tormo y Monzó, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España* (Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1917), 189-204.

⁶ Eudasio Varón Vallejo, “Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de la balaustrada exterior”, *Archivos, Bibliotecas y Museos* 52 (1931): 101-119.

⁷ Fray Martín Sarmiento, “Sistema de los adornos de escultura del nuevo Real Palacio de Madrid (1743-1747)”, en *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, ed. Francisco Javier Sánchez Cantón (Compostela: Colección de Bibliófilos Gallegos III, 1956), 149-252.

⁸ Conrado Morterero Simón, “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios* 31 (1972): 57-68.

⁹ Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975).

¹⁰ María Luisa Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1992).

¹¹ Sara Muniain Ederra, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000).

¹² Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, *Martín Sarmiento. Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid* (Madrid: SEEC, 2002).

¹³ Adolfo de Mingo Lorente y Jorge García Briceño, “Exaltación de la iconografía local en la segunda mitad del siglo XVIII. La ciudad de Toledo”, *Anales de Historia del Arte* 13 (2003): 211-234.

a Toledo el primer volumen de su magna obra: «Es de creer que todas estas cosas se coloquen algún día en parages donde sirvan de algún adorno, particularmente las mejores, pudiendo el Público renovar la memoria de nuestros Monarcas, y entrar en la curiosidad de saber sus hechos»¹⁴.

El célebre abate contó para su propósito con la complicidad del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana, responsable de un notable proceso de renovación urbana en Toledo —junto con la creación de la Fábrica de Espadas por parte de Carlos III y la colaboración del corregidor Gabriel Amando Salido— desde su llegada a la Sede Primada en 1772.

Debemos a un archivero, Manuel Gutiérrez García-Brazales, los detalles sobre el traslado de la primera remesa de estatuas a la Ciudad Imperial, a la que inmediatamente después (1788) seguirían nuevos envíos a Burgos y la cartuja de El Paular. Al ser conocida esta documentación, conservada en el Archivo Diocesano de Toledo¹⁵, únicamente destacaremos que Ponz tenía muy clara desde un primer momento la elección de las esculturas, lo mismo que el emplazamiento que habrían de ocupar frente a las principales puertas de la ciudad. El abate quería para Toledo «las de los Reyes que mas le pertenecen, vg. Recaredo, y aun su padre Leovigildo, Wamba, Alfº 6, que la conquisto, Alfonso 7 y el 8º, que gano la batalla de las Navas de Tolosa y fundo la Catl., etc»¹⁶. Con respecto a su ubicación, semanas antes de producirse el traslado proponía ya «el espacio delante del Alcazar, el que hai entre la pta. de Visagra y el hospl. de fuera, el de enfrente la pta. del Cambron, la salida para Aranjuez y el paseo de la Vega, serian optimos sitios pª. colocarlas».

La documentación recogida por Gutiérrez García-Brazales permite conocer el afán de Ponz por organizar personalmente el traslado —«especificando que todo se haga con intervencion mia, para que Sabatini, o sus satelites, no lo barajen»—, testimonio del que en cierto modo se trasluce la oposición del *gusto oficial* hacia las esculturas por parte del arquitecto mayor de Carlos III y del propio monarca. No en vano, según expresó el conde de Floridablanca al abate —y este a Lorenzana, en carta del 15 de junio de 1787—, por mucho que el rey aprobase la operación, «reparó S.M. en el gasto que la conducción de dichas estatuas podría causar a V.E. por no considerarlas de un mérito correspondiente al expresado gasto». Ponz insistía en su empeño visitando las esculturas en el Palacio Real dos días después, asegurando al arzobispo de Toledo en una nueva carta «que las hai bonisimas, de bellas actitudes, y ninguna, aun las mas inferiores, dejaran de hacer un noble efecto en los parages donde yo he meditado que deben colocarse».

Ponz no solamente coordinó su traslado a Toledo, sino que diseñó los pedestales que cada figura debería tener y sus correspondientes inscripciones, consiguiendo hacer realidad —aunque a pequeña escala— el didáctico propósito que obsesionaba a Martín Sarmiento, según se verá más adelante. Los soportes ideados por el abate

¹⁴ Antonio Ponz Piquer, *Viage de España* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1776), volumen VI, 86-87.

¹⁵ Archivo Diocesano de Toledo (ADT), Sala II, fondo Lorenzana, legajo s/n.

¹⁶ *Ibid.*

«deberan ser, por lo menos, de dos varas de alto y muy sencillos, pero de buena forma, lo que queda a mi cargo, y que se haga un buen dibuxo, como ya lo he mandado idear. Estos pedestales pueden ser de dos o tres piezas y tenemos la fortuna de que hai en esas inmediaciones excelte. piedra berroqueña que hara buen contraste con las estatuas, que son de la de Colmenar»¹⁷.

El diseño de los pedestales fue enviado a Toledo el 31 de julio y ese mismo otoño estaban ya pagados al maestro mayor catedralicio, Eugenio López Durango.

La documentación del Archivo Diocesano de Toledo es muy valiosa, ya que nos permite conocer una operación de la que la ciudad no ha conservado más detalles, ni siquiera entre los libros de sesiones del Archivo Municipal¹⁸. Apenas un año después de producirse la instalación de las estatuas, el propio Ponz daba a conocer en un nuevo volumen de su *Viage de España* cuáles eran estas figuras —Recaredo, Sisebuto, Recesvinto, Wamba, Sisenando, Alfonso VI, Alfonso VII y Alfonso VIII— y qué inscripciones las acompañaban¹⁹. Dicha información también resulta de gran importancia, pues es indudable que el abate creía haber escogido precisamente esas ocho figuras de reyes y no otras, aunque cabe la posibilidad de que se equivocase al realizar su elección (ya que el conjunto de estatuas no era precisamente una serie ordenada, dentro de la cual había esculturas duplicadas, algunas ejecutadas en contra de las directrices iconográficas del padre Sarmiento y no siempre bien identificadas tras su retirada del Palacio Real, casi treinta años atrás). En el apartado siguiente hemos procurado explicar la problemática concreta de cada estatua, incluidos sus cambios de ubicación y las alteraciones provocadas por procesos de restauración realizados en la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, se enviaron a Toledo las estatuas de Sisebuto y Sisenando (instaladas frente a la puerta del Cambrón), Recaredo y Recesvinto (fachada norte del Alcázar), Wamba (paseo de la Rosa), Alfonso VI y Alfonso VIII (frente a la puerta de Bisagra), así como la de Alfonso VII (frente al torreón de salida del puente de San Martín) [Fig. 1].

Apenas unas décadas después de su llegada a Toledo, las figuras se encontraban ya en muy mal estado de conservación. Las causas parecen varias, desde actos vandálicos hasta la propia desidia de los regidores. La fotografía histórica permite apreciar este proceso de degradación desde mediados del siglo XIX, junto con el tipismo —personajes populares, arrieros, caballerías, etc.— que caracterizó la imagen de la ciudad durante este periodo. Hemos conservado diversos testimonios del difícil equilibrio entre la representatividad regia de estas estatuas y la vida cotidiana que transcurría a sus pies. Uno de los más elocuentes es una fotografía de la escultura de

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Lo más cercano sería el traslado, aprobado en sesión ordinaria el 23 de octubre de 1787, de «tres bancos de piedra que están en la Plazuela que llaman del Marchar» —el actual paseo de Merchán o de la Vega, situado entre la puerta de Bisagra y el Hospital Tavera, que sería urbanizado como parque a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX— hasta «el nuevo paseo de Cabraigo» —hoy el paseo de la Rosa, embellecido con fuentes y plantíos por el cardenal Lorenzana y el corregidor Gabriel Amando Salido—. En ambos espacios estaban siendo instaladas estatuas procedentes del Palacio Real. Archivo Municipal de Toledo (AMT), Actas de sesiones plenarios, Año 1787, 23 de octubre, fol. 618v.

¹⁹ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, pp. XIII-XIV (Prólogo).

Alfonso VI situada frente a la puerta de Bisagra —ya desplazada de su posición originaria y habiendo perdido la mano derecha— rodeada de casetas y mercaderías, un kiosco de bebidas, un surtidor de gasolina y el coche de línea que se adivina detrás. El cartel de una festividad religiosa que cubre por completo la inscripción del pedestal permite datar esta imagen en 1940²⁰, poco antes de que se produjera su traslado a la avenida de la Reconquista [Fig. 2].

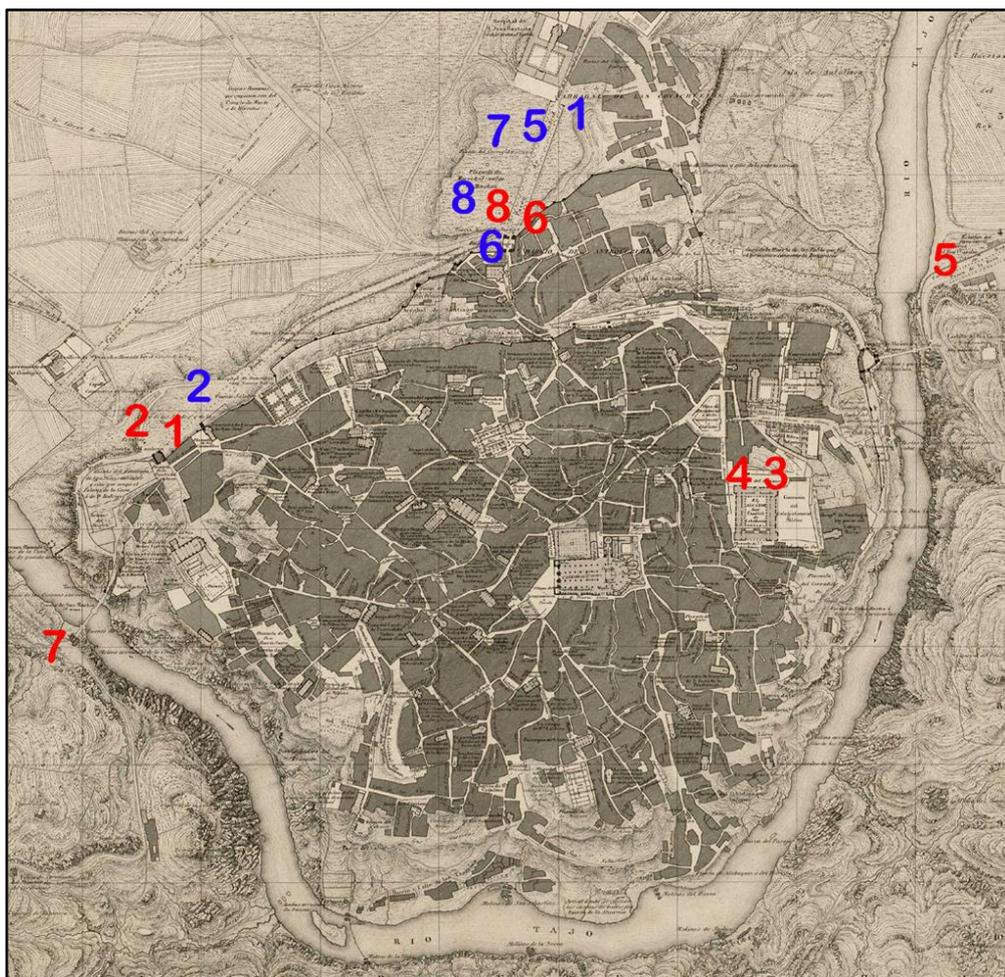


Fig. 1. Gráfico de elaboración propia, sobre el plano de Toledo de Coello e Hijón (1858). Posición de las ocho estatuas a su llegada a Toledo (1787), en rojo. Localización actual, en azul.

La Comisión Provincial de Monumentos, pese a considerar el 1 de julio de 1857 que ninguna de las esculturas poseía «un superior mérito» desde el punto de vista artístico, recomendaba al Ayuntamiento, «en atención a los datos históricos que revelan, se escite el celo patriótico de esta corporación q. procure conservarlas, con la

²⁰ Eduardo Sánchez Butragueño, *Toledo Olvidado 2* (Toledo: DBcomunicación, 2013), 198.

importancia que reclaman sus ilustres nombres y eminentes recuerdos»²¹. Desgraciadamente, la escasez de fondos —reconocida por el Consistorio el 29 de octubre de ese año— impidió que al menos la peor conservada de las esculturas, la de Wamba —que acababa de verse afectada por el nuevo terraplén que suavizaba la subida del paseo de la Rosa hacia el puente de Alcántara—, fuese trasladada a lugar más conveniente.



Fig. 2. Fotografía anónima. El Toledo áulico y el Toledo cotidiano en una misma fotografía, con la figura de Alfonso VI frente a la puerta de Bisagra. Año 1940. Colección Luis Alba.

Sixto Ramón Parro, en esas mismas fechas (1857), daba puntual información de las estatuas, aunque confundiendo la de Recaredo (situada frente a la fachada norte del Alcázar) con la de Chindasvinto²². El resto de historiadores que las mencionan durante los siglos XIX y XX —comenzando por el Conde de Maule²³ (1812) y continuando

²¹ Francisco García Martín, *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)* (Toledo: Ledoria, 2008), 174.

²² Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano* (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857), vol. II, 576.

²³ Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, *Viaje de España, Francia e Italia* (Cádiz: Manuel Bosch, 1812), vol. XI, 544-545.

por Cuadrado²⁴ (1853), el Vizconde de Palazuelos²⁵ (1890) o Ainaud de Lasarte²⁶ (1947), entre otros— no cometerán tal error, aunque se limitarán únicamente a mencionar las identidades de los monarcas y la posición que ocupaban. Dicha ubicación aparece indicada en algunos planos antiguos de la ciudad, como el de Francisco Coello y Maximiano Hijón (1858), que recoge las posiciones de las figuras de Wamba, Alfonso VII y Sisenando.

Especialmente lamentable parece la situación de varias de las estatuas en 1916. Alfredo Maymó, futuro alcalde de Toledo, rogaba el 24 de febrero «que sea prohibido el estercolero existente detrás de la estatua de Wamba». Meses más tarde, otro concejal insistía en la retirada del muladar, amenazando con «multar á las personas que resulten responsables»²⁷. El 30 de agosto se debatía en el Ayuntamiento sobre cierto «kiosco de bebidas adosado á la estatua del Rey Godo» que dificultaba el paso de los carruajes, sin especificar si se trataba de la escultura de Alfonso VI o la de Alfonso VIII, pues cerca de ambas había casetas. Dos meses más tarde se planteaba la necesidad de despejar la zona de mercaderías²⁸.

Cinco años después, el 21 de septiembre de 1921, una nueva moción por parte del concejal Jaime García Gamero proponía por primera vez la reunificación de todas las esculturas en el paseo de Merchán, a excepción de las dos que estaban situadas frente a la fachada norte del Alcázar. La propuesta, que sugería que las estatuas fuesen antes restauradas en la Escuela de Artes, no prosperó por motivos económicos, pero también de carácter estético, entre ellos la oposición de Sebastián Villasante («porque se encuentran dichas estátuas completamente desmoronadas y afearia el paseo») y Francisco Muro («porque deben continuar las estátuas por tradicion en los sitios donde fueron emplazadas») ²⁹.

Finalmente, criterios utilitarios acabaron imponiéndose cuando fue necesario romper los lienzos de muralla situados a ambos lados de la puerta de Bisagra con el propósito de permitir el acceso y salida de automóviles al interior del recinto histórico. Esta operación se produjo en 1932 y trajo consigo el desplazamiento de las estatuas, quedando la de Alfonso VIII definitivamente instalada en el paseo de Merchán y la de Alfonso VI trasladada, después de la Guerra Civil, a la avenida de la Reconquista.

²⁴ José María Cuadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Castilla-La Nueva* (Madrid: Imprenta de José Repullés, 1853), vol. I, 278, 291-292.

²⁵ Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, Vizconde de Palazuelos, *Toledo. Guía artístico-práctica* (Toledo: Menor Hermanos, 1890), 735-736, 764-765, 925-926, 1125, 1151.

²⁶ Juan Ainaud de Lasarte, *Guías artísticas de España. Toledo* (Aries, 1947).

²⁷ *El Castellano* 2012 (24 de febrero de 1916), 1-2. AMT, Actas de sesiones plenarias, Año 1916, 6 de diciembre, fol. 396v.

²⁸ AMT, Actas de sesiones plenarias, Año 1916, 30 de agosto (fol. 296v) y 30 de octubre (fol. 357). La situación estaba lejos de tener una solución a corto plazo. Casi diez años después, el periodista Santiago Camarasa lamentaba que «unos concejales que no se han preocupado absolutamente nada del Toledo artístico ni pintoresco» consintiesen «pacientemente la continuación de los indecorosos cajones de madera tapando el magnífico ábside mudéjar de Santiago del Arrabal y los de delante de las Puertas de Visagra y del Cambrón, al lado de las estatuas de los antiguos reyes toledanos». *Toledo. Revista de Arte* 225 (noviembre de 1925): 1254.

²⁹ AMT, Actas de sesiones plenarias, Año 1921, 21 de septiembre (fol. 178-178v).

Una vez finalizada la contienda, la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo solicitará al Ayuntamiento la reubicación y restauración del conjunto de piezas en varias ocasiones. El historiador del arte Guillermo Téllez propuso su reunificación el 4 de marzo de 1946 por encontrarse «actualmente en conjuntos poco estéticos, sueltas y a veces estorbando el tráfico o cobijando cajones y edificios sin importancia»³⁰. Se mostró favorable el Consistorio, aunque sin incluir precisamente la escultura de Wamba, «que quedará en el sitio que actualmente ocupa». Será necesario esperar un poco más para que se produzca el definitivo traslado de esta última al paseo de Merchán, junto con la de Alfonso VII —procedente del pequeño espacio situado frente al torreón de salida del puente de San Martín— y la de Sisenando, que estaba frente a la puerta del Cambrón. El periodista Luis Moreno Nieto recogía en 1973 la ubicación de todas las esculturas³¹, de las cuales la de Alfonso VI sería conducida poco después a su emplazamiento actual, junto al acceso derecho de la puerta de Bisagra³². Otros cambios recientes han sido el desplazamiento del supuesto Sisebuto desde la puerta del Cambrón hasta el paseo que lleva su nombre y un nuevo traslado de Sisenando, el definitivo —por ahora—, hasta la zona ajardinada del paseo de Recaredo, cerca de la posición que tenía en origen.

Varias de las esculturas fueron restauradas en la segunda mitad del siglo XX por el taller de los Hermanos Béjar, quienes habían intervenido con anterioridad en la rehabilitación exterior del Palacio Real. Tenemos constancia de su intervención en la de Alfonso VI (1982)³³ y probablemente también en la del supuesto Sisebuto, cuya mano derecha fue reintegrada antes de 1975, para desaparecer otra vez posteriormente.

3. LA ICONOGRAFÍA DEL PADRE SARMIENTO COMO MODELO DE INTERPRETACIÓN DE LAS ESTATUAS DE REYES DE TOLEDO

Debemos al benedictino Pedro Joseph García Balboa (1695-1772), más conocido como fray Martín Sarmiento, el complejo programa de adornos concebido para el Palacio Real nuevo. Se trata de un amplio compendio de directrices del que se han conservado varias copias manuscritas en instituciones como la Biblioteca Nacional, la Real Academia de San Fernando y el Archivo General de Palacio³⁴. Parte sustancial del mismo era la descripción del conjunto de estatuas, cuyo fin último era la legitimación de la monarquía hispánica a través de sus remotos orígenes, enraizados no solamente en los emperadores romanos peninsulares —Trajano, Teodosio, Arcadio y Honorio—,

³⁰ *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 60 (1946), 152. Más de medio siglo después, una nueva moción por parte de los académicos proponía, sin éxito, reunificar todas las estatuas ante la rotonda situada frente a la puerta de Bisagra. *Toletum* 46 (2002), 183.

³¹ Luis Moreno Nieto, “Estatuas”, *Provincia* 83 (septiembre de 1973): 42.

³² *Boletín de Información Municipal* 47 (1979): 21.

³³ *Boletín de Información Municipal* 56 (1982): 4. La suma aprobada por el Ayuntamiento fue de 188.935 pesetas.

³⁴ Francisco J. de la Plaza se ocupó de estas fuentes —comenzando por el estudio que realizó Marcelino Gesta en 1888— dentro de su tesis doctoral y posterior publicación. La más completa de las copias es la conservada en el Archivo General de Palacio (AGP, Obras, leg. 350), cuyo contenido publicó Morterero en 1972.

sino incluso en reyes y divinidades anteriores a Roma, como Gárgoris, Habidis o Endovélico.

No nos ocuparemos de la complejidad del programa iconográfico, que Sarmiento había elaborado ya en 1747 y cuyo memorial definitivo, incluido el plano para la localización de las estatuas en los macizos superiores del edificio, fue enviado a Baltasar de Elgueta el 28 de marzo de 1750. Únicamente recogeremos la descripción de las ocho esculturas seleccionadas por Ponz, testimonio fácil de identificar en algunos casos —Sisenando y Wamba son los más evidentes— pero imposible de comprobar en su totalidad. El propio autor del programa iconográfico era consciente de las dificultades para llevar a término su exigente propuesta, ya distorsionada en el momento mismo de su ejecución, pues no siempre se cumplieron sus recomendaciones en cuanto a indumentaria, actitudes, etc. Uno de los ejemplos más evidentes, próximo al conjunto de seis reyes visigodos de Toledo, era el siguiente:

«Ayer supe por accidente, que el Rey, que se quiere hazer *Eurico*, no es menos que el famoso *Ramiro 1º*; y aviendo visto el modelo del S. Salvador que tiene hecho de Dn. *Ramiro 1º*, debo decir que es imposible que este rey pueda transformarse en *Eurico*, ya por La cabeza de *Moro*, q muchos siglos despues entraron en España; yà por la *Espada larga*, que [no] avia en tiempos de *Eurico*; ya por los *Armiños* y *Manto Rl*, que no se usaban entre los Godos primitivos; y porque *Eurico* debe ser un capitan *Romano* &c»³⁵.

Antes de manifestar cuáles eran los adornos individuales sugeridos para reyes visigodos y monarcas castellanos, debemos indicar como principal criterio ordenador de la serie la presencia o no de escudos acompañando las estatuas. Salvo algunas excepciones justificadas, estos aparecen situados junto a la pierna izquierda y con un rostro femenino de perfil en su interior. Así sucedía cuando el personaje era monarca coronado y padre a su vez de rey, pero concebido exclusivamente de madre legítima (de ahí que el visigodo Alarico posea escudo, pero no rostro de mujer, ya que fue sucedido por Gesaleico y a este «no le tuvo de la Reyna, sino de una obscura concubina») ³⁶. La pauta de los escudos es de gran interés para identificar a los monarcas visigodos, pues fueron muy pocos los que heredaron el trono legítimamente. Así mismo, «los que han sido guerreros en toda la serie, han de llevar armas y cara marcial, y los que han sido pacíficos, cetro y cara apacible». Debían portar cetro en lugar de espada, por otra parte, los monarcas «que se casaron con Reyna propietaria».

A excepción de algunas particularidades concretas —Sisenando con el *Fuero Juzgo* en forma de rollo o el hábito monacal de Wamba, entre los ejemplos toledanos—, más allá de las premisas ya indicadas, las diferencias entre estatuas eran escasas. Dependían de la propia pericia del escultor y de su capacidad para dar forma material a las recomendaciones del padre Sarmiento, que establecía diferencias básicas por indumentaria y época —capitanes romanos, «semirromanos» (con espada larga), reyes

³⁵ AGP, Obras, 350. Carta de Sarmiento a Baltasar de Elgueta, 20 de junio de 1751. Vid. Francisco J. de la Plaza, *op. cit.*, doc. LXX, 399.

³⁶ Conrado Morterero, *op. cit.*, 61. También, María Luisa Tárrega, “La imagen de las reinas de España a través de las esculturas y relieves del siglo XVIII”, en *La mujer en el arte español*, Actas de las VIII Jornadas de Arte del Centro de Estudios Históricos del CSIC (Madrid: 1997), 247-264.

de la Reconquista (con «cabeza de moro» bajo su pie), etc.—, proponiendo una limitada serie de adornos. Así, según el momento histórico, se sugerían para cubrir las cabezas:

«ó morriones romanos ó diademas del baxo Imperio ó coronas regulares ó coronas imperiales ó coronas cerradas ó coronas de laurel, sobre pelucas ó coronas como encaxadas en el morrión».	} con cabello asta el hombro
--	------------------------------

Con respecto a los «adornos de las manos», Martín Sarmiento recomendaba escoger:

«ó lanza romana
ó espada ancha, con una sola cruz
ó cetro
ó bastón horizontal, como de Capitán
ó mundo
ó el volumen del Fuero Juzgo
ó la Cruz de los Angeles de Oviedo».

El responsable del programa iconográfico proponía que morriones y diademas fueran realizados en la propia piedra de Colmenar, pero «que todo género de coronas y los cetros, espadas y lanzas sean de bronce». Es difícil saber si esta última recomendación llegó a cumplirse; según Francisco J. de la Plaza, no hay constancia documental ni han quedado huellas de tal añadido sobre las esculturas.

El beneditino realizó varias consideraciones acerca de la manera específica de plasmar a los monarcas visigodos, ninguno de los cuales debía poseer «espada ancha en la mano», sino que

«han de llevar a la izquierda colgado de un tahalí, un cuchillón, como espada ancha muy corta con su cruz, al modo que se pintan los Capitanes romanos y usaron todos los Reyes Godos, como consta de el Rey Recesvindo en la aparición de Sta. Leocadia a San Ildefonso».

Sarmiento dividía este conjunto de estatuas en dos grandes apartados: antes y después de Leovigildo. Los quince primeros reyes, desde Ataúlfo hasta Liuva I,

«han de llevar el vestido de capitanes romanos; aunque calzados de algún modo; cabello largo; morrión en la cabeza; la lanza o hasta romana en la mano; y a la izquierda el cuchillón arriba explicado; y la otra mano y brazo, haziendo arco ó asa; todos con barbas».

A partir de Leovigildo, «varianse los trajes» incorporando mantos y coronas abiertas. «Leovigildo es el primero que ha de tener cetro y corona regular; y de allí en adelante, o corona, o diadema etc. segun se dirá después». Para los dieciocho restantes

—hasta la figura de Don Pelayo—, «se observará que todos tengan el cuchillón; ninguno ha de tener espada; han de alternar con corona y cetro, diadema y cetro, corona y lanza, diadema y lanza, y calzados con zapatos de pico como el de las almadréñas o gallocas». Indicaba también la manera de representar a las reinas de los escudos, que entre Leovigildo y Don Pelayo «deben llevar adornada la cabeza con caireles de perlas y las que heredaron, con aquella corona de perlas que usaban las Enperatrices de Constantinopla antes del siglo 8.^o».

Con respecto a los tres monarcas castellanos que completaban el conjunto enviado a Toledo, el criterio era más difuso. Debían ceñir manto real y armiño, pisando la «cabeza de moro» cuando se indicase. En el caso concreto de Alfonso VII —lo mismo que sucedía con Alfonso X y Carlos V— «es preciso que las coronas sean Imperiales y distintas de todas, que tengan el Mundo y que el remate del cetro sea en Cruz». Nada indica Sarmiento acerca de las armaduras de placas que estos reyes conquistadores lucen bajo sus mantos, al modo de las representaciones de monarcas, ya desaparecidas, que hasta el siglo XIX era posible contemplar en el Alcázar de Segovia.

Por último, si para Antonio Ponz era importante destacar claramente la identidad y los hechos de los personajes plasmados en estas estatuas, no lo era menos para el monje benedictino, pues «sin la claridad, y precisa noticia de los *rotulos*, solo haran papel de estipites, ò Estafermos, las Estatuas de los Reyes; y qualquiera serà qualquiera»³⁷.

3.1. Sisebuto

Esta primera estatua, trasladada hace escasos años al paseo bautizado con su nombre, es de problemática identificación. Antonio Ponz consideraba a este monarca digno de figurar entre los reyes visigodos más estrechamente vinculados a Toledo por atribuírsele la construcción de la basílica de Santa Leocadia. Esta es la inscripción ideada por el abate para la escultura, la cual coincide con el texto de su pedestal: «II. Sisebuto, elegido Rey de los Godos año 612, venció en dos batallas á los Romanos: ganó á Tánger, Ceuta, y otros pueblos en las costas de Africa; y edificó fuera de los muros la Basílica de Santa Leocadia»³⁸.

El problema es que la descripción del padre Sarmiento no coincide con el aspecto de la estatua, pues en ella se representa a un «capitán romano» —es decir, uno de los reyes anteriores a Leovigildo—, cuando Sisebuto debería vestir «ropa talar» por ser uno de los dieciocho monarcas posteriores. Esta era su semblanza, según el benedictino:

«38. Sisebuto. Estatua, como la de Gundimaro. Pero con escudo a la izquierda y en él la cara de su mujer; pues aunque no se sabe el nombre, se sabe que los dos fueron Reyes padres del sucesor. Cara buena»³⁹.

³⁷ British Library, Mss. Eg. 907. Carta de Martín Sarmiento a Baltasar de Elgueta, 2 de mayo de 1750. Recogido por Francisco J. de la Plaza, *op. cit.*, doc. LXXVIII, 402-403.

³⁸ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, XIII-XIV (Prólogo).

³⁹ Conrado Morterero, *op. cit.*, 61.

Son quince los monarcas visigodos anteriores a Leovigildo. De todos ellos, únicamente cuatro portan escudo (de los que dos poseen particularidades específicas, pues Ataúlfo presenta este elemento a la derecha y el de Alarico no tiene rostro de mujer, según se ha explicado). La lista de posibilidades, por tanto, se reduce solo a dos: Teodoro o Eurico. Ambos debían ser coronados por diademas de perlas, lo cual coincidiría con la estatua toledana. Francisco J. de la Plaza, consciente de su endeble identidad, proponía como alternativa que pudiera ser Recaredo I, cuya escultura también se envió a Toledo⁴⁰. De haber sido así, esta figura tampoco coincidiría con las indicaciones de Sarmiento, pues Recaredo I debía vestir ropa talar y manto, en lugar de indumentaria a la romana; además, esta estatua era una de las dos instaladas frente a la fachada del Alcázar.

Sea como fuere, es una hermosa representación [Fig. 3]. En 1975 conservaba aún ambas manos, hoy desaparecidas. La derecha portaba cetro —«se le ha puesto uno, torneado, en una restauración últimamente», indicaba De la Plaza en 1975⁴¹—, mientras que la izquierda descansaba sobre la voluta superior del escudo, rota en la actualidad. Las dudas sobre su identidad llevan también a plantearse quién fue su posible autor. La estatua de Sisebuto fue encargada, junto con la de Wamba, a Alejandro Carnicero, hecho confirmado por Ceán Bermúdez en 1800⁴². De ser Recaredo I —planteaba Francisco J. de la Plaza entre interrogantes—, su responsable sería el escultor aragonés Juan de León. La indumentaria y movimiento de la figura, por otra parte, son muy semejantes —y con ademanes contrapuestos, como si ambas esculturas hubiesen sido concebidas para estar situadas cerca— a los del Suintila de la plaza de Oriente de Madrid, de José de Bustos. Como puede apreciarse, hay más dudas que certezas en su identificación, formando parte en origen del conjunto de 21 estatuas encomendadas a Felipe de Castro, de las cuales quedaban aún sin asignar el 9 de junio de 1749 las ocho piezas siguientes: «Eurico, Sisebuto, Suintila, Chintila, Vvamba, Cigilona, Dn. Rodrigo y Vviterico 1º»⁴³. Figuras «para dar a los Escultores que baian viniendo de fuera y para que si en este tiempo acabase alguno su estatua se le de otra».

La ubicación del supuesto Sisebuto hasta finales del siglo XX fue el exterior de la puerta del Cambrón —próxima a la basílica de Santa Leocadia, cuya construcción Ponz le atribuía—, formando pareja con la estatua de Sisenando. Los testimonios que allí la sitúan son escasos. Tampoco abundan las fotografías antiguas de esta escultura, más interesadas en recoger la puerta en toda su amplitud que en ampliar el encuadre varios metros a su izquierda, junto al torreón de los Abades, donde estaba situada sobre su pedestal. La de Sisenando, por su parte, estaba emplazada frente a la propia puerta, muy cerca del monumento conmemorativo recientemente instalado por Rafael

⁴⁰ Francisco J. de la Plaza, *op. cit.*, lámina LXIII, imágenes 7 y 8.

⁴¹ Francisco J. de la Plaza, *op. cit.*, 199.

⁴² El autor del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, Viuda de Ibarra, 1800) había indicado por error en la entrada correspondiente que estas dos esculturas permanecían «en los sótanos del palacio nuevo de Madrid», puntualizando en el suplemento del vol. VI —tras haber consultado a Ponz— que ambas estatuas habían sido trasladadas a la ciudad de Toledo: «Wamba en el paseo que llaman de Cabrahigo, y Sisebuto cerca de la puerta del Cambrón por la parte de afuera» (pp. 64-65).

⁴³ AGP, Obras, leg. 465. 9 de junio de 1749. Vid. María Luisa Tárrega, *op. cit.*, 817-818, doc. 149.

Canogar en homenaje a las víctimas de la Covid-19, según permiten apreciar antiguos planos de la ciudad, como el de Coello e Hijón. Apenas es posible apreciar detalles de la pareja en las imágenes de Casiano Alguacil⁴⁴ —una vista panorámica desde el noroeste (ha. 1880) en la que refulge la blancura de las estatuas en la lejanía— y otras fotografías anónimas, como una estereoscópica editada por la Stereo-Travel Company de Nueva York⁴⁵ (ha. 1907), ambas en el Archivo Municipal de Toledo. En 1973 ocupaba aún su primitivo emplazamiento, desde donde será definitivamente trasladada hasta el paseo de Sisebuto, paralelo al de Merchán desde que en 1952 fuese demolida la antigua Escuela Normal de Maestros.

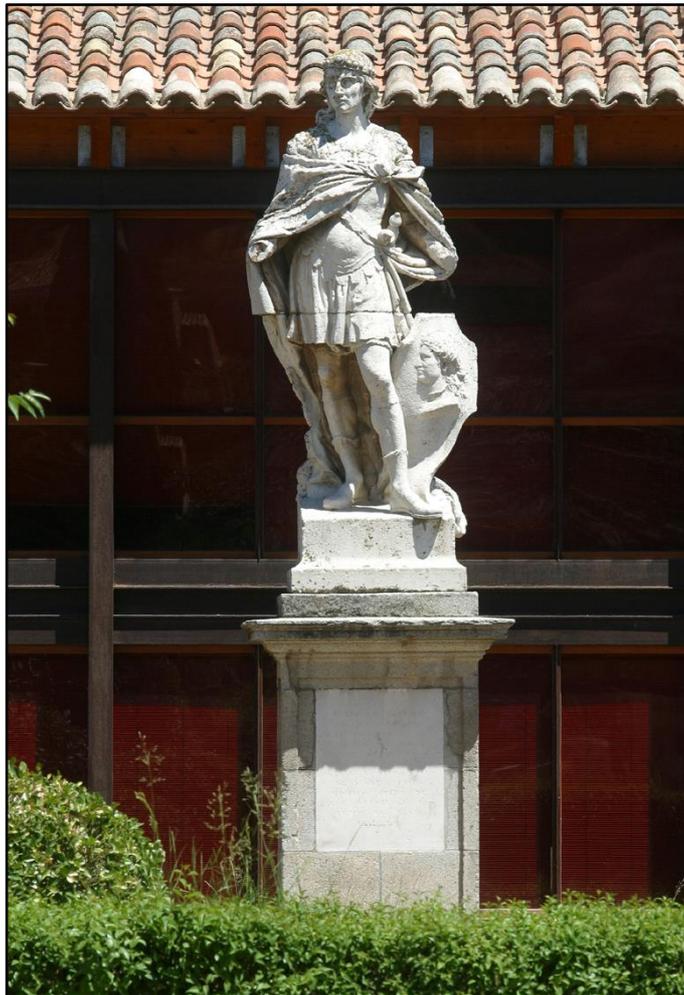


Fig. 3. Fotografía de Miguel Ángel Valdivieso. El supuesto Sisebuto realizado por Alejandro Carnicero, en realidad un rey visigodo anterior a Leovigildo. Año 2003. *La Tribuna de Toledo*.

⁴⁴ AMT, CA-419.

⁴⁵ AMT, ALBA-VEPA-235.

3.2. Sisenando

A diferencia de la anterior, esta otra figura es muy fácil de identificar gracias a la descripción del padre Sarmiento:

«41. Sisenando. Estatua. Cara afable, de mediana edad. Corona. En la derecha cetro, en la izquierda el libro Fuero Juzgo, hecho de la misma piedra; no como libro sino como rollo; vg. [dibujo de rollo] Ropa talar, distinta del real manto. Sin escudo. El Fuero Juzgo alude a que recopiló las Leyes Góthicas».

Así podemos contemplar aún este último elemento, pero no el cetro, que la figura ha perdido. Según la inscripción de Ponz, cuyo texto conserva el pedestal:

«V. Sisenando, elegido Rey de los Godos año 631, promovió mucho la Religión Católica, y asistió al Concilio IV. Toledano, el mas célebre por la concurrencia de todos los Prelados de España, y Galia Gótica; por haberle presidido S. Isidoro Arzobispo de Sevilla, como mas antiguo; y por haberse establecido el mismo orden de rito en todo el dominio de los Godos»⁴⁶.

El autor de esta escultura fue el italiano Pedro Martinengo, que formaba parte del equipo de escultores encabezado por Gian Domenico Olivieri⁴⁷. A diferencia del «capitán romano» representado en la estatua anterior, nos encontramos en este caso con un claro ejemplo del segundo grupo de reyes visigodos, con ropa talar y corona un poco más compleja, de inspiración bizantina. La escultura es prácticamente hermana de la de Gundemaro (de Pedro Lázaro), situada en el paseo de la República Argentina del parque de El Retiro, muy similar en indumentaria a la de Recaredo II (Francisco de Vòge) y alguna otra: todas ellas, obra de escultores del equipo de Olivieri, suman a la ropa talar, a veces de amplio vuelo, una especie de ancho corraje tachonado que se cruza sobre el pecho.

La estatua de Sisenando aparece en muy pocas imágenes antiguas, aunque una de ellas es una magnífica fotografía estereoscópica de Jean Laurent, realizada hacia 1881 [Fig. 4]. En ella puede apreciarse un personaje masculino apoyado en el pedestal de la escultura, así como la vega del río Tajo y la Fábrica de Armas⁴⁸. Gracias a esta imagen es posible comprobar cómo la escultura había perdido ya la parte central del rostro, que posteriormente ha sido reintegrado. Con menor detalle se contempla la figura en otra fotografía —anónima, conservada en el Centre Excursionista de Catalunya⁴⁹ (ha. 1910)— que deja apreciar su posición respecto a la puerta del Cambrón; por el contrario, pedestal y estatua se perciben con nitidez en otra imagen del AFCEC, tomada por Albert Oliveras y Folch en 1927⁵⁰. De espaldas, tras un grupo de chiquillos,

⁴⁶ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, XIII-XIV (Prólogo).

⁴⁷ AGP, Obras, leg. 465. 9 de junio de 1749. Vid. María Luisa Tàrraga, *op. cit.*, 818, doc. 150.

⁴⁸ AMT, ALBA-VEPA-688.

⁴⁹ Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC) XXX_C_1890.

⁵⁰ AFCEC BLASI_X_07979 y 02883.

se percibe en otra de Herbert George Pointing⁵¹ (ha. 1907). Años después, en la segunda mitad del siglo XX, Sisenando fue conducido al paseo de Merchán, donde permaneció algún tiempo hasta ser definitivamente emplazado en el paseo de Recaredo, a no excesiva distancia de su primitiva ubicación.



Fig. 4. Fotografía de Jean Laurent. Estatua de Sisenando con el rostro destrozado, hacia 1881. Archivo Municipal de Toledo. Las imágenes históricas, además de recoger la visión tipista del antiguo Toledo, también permiten documentar el patrimonio y su conservación.

3.3. Recaredo y Recesvinto

Estas dos esculturas fueron emplazadas frente a la fachada principal del Alcázar, edificio que en el último tercio del siglo XVIII fue reconstruido por el cardenal

⁵¹ AMT, ALBA-VEPA-235. También, en Eduardo Sánchez Butragueño, *Toledo Olvidado. Edición especial 10º aniversario* (Toledo: DBcomunicación, 2017), 57.

Lorenzana como casa de caridad. Desde su llegada en 1787, ambas fueron testigos de la azarosa vida del gran inmueble, destruido durante la Guerra de la Independencia y posteriormente dañado en el incendio de 1887, antes de su voladura a comienzos de la Guerra Civil. Esta circunstancia, junto con el hecho de haber permanecido las piezas en un emplazamiento restringido durante buena parte de su historia —tras convertirse el Alcázar en emplazamiento militar a mediados del XIX—, las convierten en las más desconocidas de las ocho estatuas de reyes trasladadas a Toledo. Ni siquiera Martín Sarmiento fue rico en detalles, por mucho que se tratase de dos de los monarcas más importantes y de mayor simbolismo de toda la serie visigoda:

«33. Recaredo 1.º Estatua con poca diferencia como la de su padre Leovigildo [es decir, con manto real, calzado cerrado y cetro]. A la izquierda escudo y en él su mujer Bada. Con cuchillón a la izquierda. Cara venerable [...] 46. Recesuindo. Estatua como la de Gundimaro, sin escudo, con cuchillo a la izquierda, como todos los Reyes asta aquí. Diadema y cetro y la derecha en arco, sin escudo»⁵².

Estas eran sus inscripciones, según Ponz:

«I. Recaredo, Rey de los Godos, abjuró en Toledo con la Reyna Badona, su esposa, y con toda la gente de los Godos la heregía Arriana en el Concilio III. Toledano año 589 [...] III. Recesvinto asistió al Concilio VIII. Toledano, cuidó de que se celebrasen el IX. y X. y en su presencia cortó S. Ildefonso parte del velo de Santa Leocadia, quando se levantó del Sepulcro para alabar la defensa de la Virginidad de María Santísima»⁵³.

Este último texto fue sustituido posteriormente por otro, acaso por la destrucción del original; según el Vizconde de Palazuelos, se trataba del siguiente: «Recesvinto, Rey de los godos, ante la Corte y el Clero hecha protestación de su fe católica en el 8.º Concilio Toledano, fijó la manera de ascender al trono el año D. C L.II... Feliz reinado»⁵⁴.

La estatua de Recaredo fue realizada por Juan de León. La de Recesvinto formaba parte del conjunto de 28 piezas encomendadas a Olivieri, quien la asignó al escultor Alonso de Grana⁵⁵. Si las hemos incluido dentro de un mismo epígrafe se debe a que apenas tenemos información sobre ellas. Las imágenes de la fachada principal del Alcázar hasta 1936 son muy numerosas, pero, al igual que sucedía frente a la puerta del Cambrón, interesaba más a los fotógrafos capturar todo el edificio que mostrar detalles de las esculturas. Incluso una fuente tan autorizada como Sixto Ramón Parro llegó a confundir su identidad, mencionando en 1857 por error a Chindasvinto en lugar de Recaredo⁵⁶.

⁵² Conrado Morterero, *op. cit.*, 61.

⁵³ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, XIII-XIV (Prólogo).

⁵⁴ Vizconde de Palazuelos, *op. cit.*, 1151.

⁵⁵ AGP, Obras, Leg. 465. 9 de junio de 1749.

⁵⁶ Sixto Ramón Parro, *op. cit.*, vol. II, 556.

Gracias a una litografía de Andreas Pic de Leopold⁵⁷ incluida en el *Album artístico de Toledo*, de Manuel de Assas (1848), es posible apreciar, aunque con escaso detalle, que la pareja de esculturas sobrevivió a la destrucción del edificio durante la Guerra de la Independencia. No hemos conservado apenas referencias específicas sobre ellas, ni fueron incluidas por Esteban Buxó dentro de sus magníficos dibujos arquitectónicos de la fachada del Alcázar con destino a los *Monumentos Arquitectónicos de España* (ha. 1859-1879). Sí aparecen dentro de grabados de distinta naturaleza realizados en la segunda mitad del siglo XIX, como el dibujado por los alumnos de la Academia de Infantería Eugenio Franco y Carlos G. de Arregui⁵⁸ (1881) —en donde diferentes partes del monumento aparecen plasmadas junto a las aulas, los dormitorios y otros espacios cotidianos—, la imagen a vista de pájaro de las nuevas infraestructuras militares en 1884 —por Nemesio Lagarde⁵⁹— o el apunte del natural en el que Juan Comba immortalizó el incendio de la noche del 10 de enero de 1887⁶⁰. Este último artista también fotografió el suceso, dando lugar a una instantánea que Eduardo Sánchez Butragueño considera «uno de los primeros ejemplos de fotoperiodismo» en España⁶¹. Dicha imagen permite contemplar con cierta nitidez la estatua de la derecha como un rey en ropa talar y atavíos semejantes a los de Sisenando y Gundemaro [Fig. 5]. No parece portar escudo junto a la pierna izquierda, lo cual permitiría identificarlo —por esta última circunstancia y por su vestimenta—, de ambas figuras, como Recesvinto. El Vizconde de Palazuelos refuerza esta suposición, pues indica que tal figura se encontraba en el «lado derecho» del acceso al edificio⁶².

Ya se ha mencionado la particularidad de las fotografías en las que aparecen estas esculturas. Las grandes dimensiones de la fachada norte del Alcázar y la limitada extensión de la parada frente a ella obligaban a desplazar el encuadre de las vistas hacia los laterales, tomando como referencia los torreones NO —el más próximo a la plaza de Zocodover— y NE, desde donde pueden verse una u otra de las esculturas, pero no las dos a la vez, al menos con cierto detalle (la instalación de dos garitas entre sus pedestales, presente en varias de las imágenes, tampoco facilita su contemplación).

Desde el eje NE la fachada del Alcázar fue fotografiada ya por Sevaistre⁶³ (1857) y Vegue⁶⁴ (ha. 1864), vistas muy antiguas aunque de excepcional calidad, que aún permiten apreciar la ausencia de chapiteles en las torres y el cuerpo superior de la fachada a cielo abierto como consecuencia del incendio de 1810. Ambas fotografías

⁵⁷ AMT, GRA-0071. Idéntica vista del edificio, aunque menos precisa, es una xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español* el 19 de marzo de 1848 (n.º 12, 89), atribuida a Joaquín Sierra y Ponzano (AMT-GRA-0951). Más pobre en ejecución es otra estampa en madera del toledano Cecilio Pizarro, incluida en la edición de Gaspar y Roig de la *Historia General de España* (1852), del padre Mariana (AMT-GRA-0354).

⁵⁸ “El Alcázar y la Academia de Infantería”, *La Ilustración militar* 9 (1881): 147-150. El Archivo Municipal de Toledo posee un ejemplar de la xilografía (AMT-GRA-0682).

⁵⁹ AMT-GRA-0708.

⁶⁰ Apareció en *La Ilustración Española y Americana* 2 (15 de enero de 1887): 36. AMT-GRA-0219.

⁶¹ Eduardo Sánchez Butragueño, *Toledo Ohivado* (Toledo: DBcomunicación, 2012), 120. La imagen es propiedad del Archivo Monasor.

⁶² Vizconde de Palazuelos, *op. cit.*, 1151.

⁶³ AMT, ALBA-VEPA-067.

⁶⁴ AMT, ALBA-VEPA-641.

dejan apreciar con cierto detalle la estatua situada a la izquierda del acceso. También parece un rey visigodo del segundo grupo, con ropa talar. Está recubierto por un amplio manto y hace ademán de levantar el brazo derecho, cuya mano ha perdido. No nos es posible apreciar desde este encuadre la presencia de escudo, elemento que el personaje, de ser Recaredo I, debería llevar con la efigie de la reina Bado en su interior. Repiten el mismo ángulo, aunque con menor detalle, otras fotografías de Beer⁶⁵ (ha. 1907) y Linares⁶⁶ (ha. 1915), así como diversas postales editadas por Castañeira y Álvarez⁶⁷ (ha. 1915), Gómez Menor⁶⁸ (ha. 1916), Grafos⁶⁹ (ha. 1925) y M. Arribas⁷⁰ (ha. 1935). Desde la esquina NO, por otra parte, cabría mencionar como ejemplos los de Arnau Izard⁷¹ (1920), Loty⁷² (1928), Aldus⁷³ (1930) y el estereoscopista José Codina⁷⁴ (ha. 1933), además de las postales editadas por Castañeira y Álvarez⁷⁵ (ha. 1915), Roisin⁷⁶ (ha. 1920) y Rodríguez, estas últimas editadas por M. Arribas y Fournier ya después de la destrucción del edificio en la Guerra Civil, aunque a partir de negativos anteriores⁷⁷.



Fig. 5. Fotografía de Juan Comba, 1887. Archivo Monasor. La pareja de esculturas situadas frente a la fachada norte del Alcázar, antes de su destrucción a comienzos de la Guerra Civil.

⁶⁵ AMT, ALBA-VEPA-355.

⁶⁶ AMT, ALBA-PA23052.

⁶⁷ AMT, P-2031.

⁶⁸ AMT, P-3648.

⁶⁹ AMT, P-0853, P-0704, P-0881, P-0664.

⁷⁰ AMT, P-3140 y P-3146.

⁷¹ AFCEC_IZARD_B_13925.

⁷² AMT, ALBA-POSTAL-2428.

⁷³ AMT, BIB-0695-150.

⁷⁴ AMT, ALBA-VEPA-553, 568 y 098.

⁷⁵ AMT, P-2201 y P-2212.

⁷⁶ AMT, P-0373, P-0515 y P-0564.

⁷⁷ AMT, P-3718 y P-2887 (más P-2889).

La desaparición de las estatuas tras la voladura puede apreciarse con facilidad si comparamos la última fotografía con imágenes realizadas después de la contienda⁷⁸. Pocos las han echado de menos después, uno de ellos el conde de Cedillo, quien en 1943, desde la nueva semántica franquista, consideraba que «una inmensa escombrera cubriendo el recinto sirve ahora de monumento a los valores inmortales de una raza. Allí está Recaredo»⁷⁹.

3.4. Wamba

A diferencia de sus compañeras, la estatua de Wamba no fue emplazada a la entrada de una de las puertas principales del recinto histórico, sino en el paseo de la Rosa. Este acceso suburbano, desde donde alcanzaban el puente de Alcántara los viajeros procedentes del real sitio de Aranjuez, había sido recientemente urbanizado a finales del siglo XVIII. Años más tarde, la construcción de la Estación de Ferrocarril convertirá en todo un referente al «rey chato» —así denominado popularmente, debido a la vandalización de su rostro—, apelativo que compartirá con otros como «mandarín chino» (Emilio Bobadilla⁸⁰) o «estatua como la mujer de Lot» (Royo Villanova⁸¹). Más adelante se recogerán algunos testimonios más.

Pero antes es preciso señalar la existencia de dos estatuas dedicadas al rey Wamba, desdoblamiento apreciado ya por Elías Tormo en 1916⁸². La más conocida de ambas se encuentra en la plaza de Oriente de Madrid y representa a un joven capitán romano, con coraza musculada, morrión y ademán de sostener una lanza perdida. La escultura toledana, sin embargo, aun siendo la peor conservada de todo el conjunto, permite adivinar a un personaje con hábito clerical. Las indicaciones del padre Sarmiento — junto con la propia iconografía de Wamba, que abrazó la vida monacal tras ser depuesto del trono, según la *Crónica Rotense*— son fundamentales para determinar la identidad de la escultura:

«48. Wamba. Estatua como la de Gundimaro; con diadema, pero la cabeza rapada. Cara de anciano y venerable. Cetro en la derecha, cuchillón y la izquierda agarrando la ropa. Sin escudo. Aunque todos los Reyes tengan el cabello largo, ha de ir rapada la cabeza de Wamba, aludiendo a que le raparon para que se hiziese monxe»⁸³.

⁷⁸ AMT, P-2882.

⁷⁹ «Recaredo pereció en Toledo», *ABC* (23 de febrero de 1943): 3.

⁸⁰ Emilio Bobadilla y Lunar, *Viajando por España. Evocaciones y paisajes* (Madrid: Hijos de Tello, 1912), 272.

⁸¹ Luis Royo Villanova, «Toledo», *Blanco y Negro: revista ilustrada* 210 (11 de mayo de 1895): 10.

⁸² Elías Tormo, *op. cit.*, 193. No debió de detenerse mucho Tormo ante esta escultura, pues —por mucho que sus dimensiones fuesen similares a las del resto de estatuas— el erudito expresaba sus dudas, motivadas sin duda por la erosión que ya manifestaba la figura en 1917: «El Wamba (habiendo otro en la plaza de Oriente) del camino de la estación no sé si es del mismo tamaño y si procede del Palacio de Madrid». En similares términos se expresaba Varón Vallejo: «Hay otros detalles que me afirman en esta idea del cambio de nombres. La que figura como Wamba en la plaza de Oriente no se parece a la descrita por el padre Sarmiento en su plano general de toda la serie, pues debe representarse con la cabeza completamente rapada y diadema y éste tiene abundante cabellera y casco».

⁸³ Conrado Morterero, *op. cit.*, 61.

La estatua de este rey sería, por tanto, la toledana, de la que además de la vestimenta religiosa, incluida una pequeña cruz situada sobre el pecho, se han conservado restos de la diadema que ciñe sus sienes. La mano derecha se ha perdido; no así la izquierda, cuyo dorso se apoya en la cintura. No posee escudo. Sin duda debía de encontrarse en mejor estado de conservación en 1787, cuando Ponz le dedicó la inscripción:

«IV. Wamba, Rey de los Godos, ensanchó, y muró á Toledo; venció al tirano Paulo, que se reveló contra él en la Galia Gótica, y le traxo en triunfo con sus Generales á Toledo, donde después renunció al mundo para servir á Dios en el Monasterio de Pampliega»⁸⁴.

Hoy este texto se encuentra en lamentable estado, al igual que la propia escultura, muy maltratada desde prácticamente el momento de su instalación. Fue su autor Alejandro Carnicero, según se indicó al tratar sobre la figura de Sisebuto.

Una de las descripciones más tempranas de esta estatua es la de Alexander Slidell Mackenzie (1803-1848), hispanista estadounidense que durante su estancia en Toledo en 1828, al recorrer el Paseo de la Rosa, descubría la escultura tras plantear un evocador paralelismo entre la Rebeca bíblica y una joven que portaba un cántaro sobre su cabeza junto a una fuente cercana: «I took a long draught from the cool jar of the maiden, and crossen the road, to take a nearer view of the coarse and defaced statue of the good king Wamba»⁸⁵. La escultura, por tanto, había perdido el rostro ya en el primer tercio del siglo XIX. Ignoramos si esto se produjo durante la Guerra de la Independencia o fue resultado de actos vandálicos como los referidos por el periodista Luis Moreno Nieto, quien siglo y medio después recordaba cómo «los muchachos se complacían lapidándole el rostro»⁸⁶. El semanario republicano *La Idea* mencionaba en 1902 cómo la escultura se encontraba «toda ella mutilada por las injurias del tiempo y aun de los brutales de profesión»⁸⁷. En términos semejantes se expresaba la archivera Esperanza Pedraza, quien manifestó que «los niños [lo] llamábamos el rey chato por haber casi desaparecido su nariz, blanco de las agresiones líticas de la gente menuda»⁸⁸). Ya se ha señalado anteriormente cómo la urbanización de la subida al puente de Alcántara afectó a la escultura y cómo la Comisión Provincial de Monumentos intentó trasladarla en 1857, sin éxito. En 1865, cuando apenas había comenzado su desarrollo la modesta barriada surgida en el entorno de la Estación, la estatua ya servía como referente. Por ejemplo, de los arrendatarios del «parador titulado de la Rosa, sito estramuros de esta ciudad, frente al Rey Wamba, camino de la estación»⁸⁹.

⁸⁴ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, pp. XIII-XIV (Prólogo). La inscripción de la estatua se encontraría mejor conservada en 1890, cuando fue reproducida por el Vizconde de Palazuelos, *op. cit.*, 1125. Algunos años después, también Emilio Bobadilla mencionaría el texto durante su estancia en la ciudad.

⁸⁵ Alexander Slidell Mackenzie, *A year in Spain, by a young American* (Londres: John Murray, 1831), vol. II, 22.

⁸⁶ Luis Moreno Nieto, *op. cit.*, 42.

⁸⁷ «Interwieu [sic] de un viajero con algunos monumentos artísticos toledanos», *La Idea. Semanario republicano* 145 (26 de abril de 1902): 2.

⁸⁸ *Toletum* 13 (1982): 142.

⁸⁹ *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo*, 13 (22 de julio de 1865): 4.

Benito Pérez Galdós, en *Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo* (1870), el más temprano de sus textos de temática toledana, mencionaba también su erosión:

«Es preciso avanzar un poco en aquello que los Toledanos llaman el paseo de la Rosa, pasar más allá de la corroída estatua del Rey Wamba, doblar á la izquierda, siguiendo el camino, y allí ya se presenta repentinamente la grandiosa perspectiva del puente de Alcántara»⁹⁰.

Escasos años después (1889), Román Hernández, en su descripción de las romerías de la ciudad, recogía cómo los toledanos «iban más de una vez á contemplar extáticos la colosal estatua de piedra, casi desmoronada por el tiempo, que representa al gran Rey Wamba, tan valiente como cristiano, de la dinastía goda»⁹¹. Otro testimonio: el periodista Luis Royo Villanova describió, en la revista ilustrada *Blanco y Negro* (1895), cómo se le apareció la estatua bajo una intensa lluvia en su regreso a la estación:

«¿Era algún mendigo? ¿algún cicerone póstumo? Nada de eso; era nada menos la solitaria estatua de Wamba, que lejos de su ciudad da á los viajeros la bienvenida primera y les despide con el último adiós. Seguimos andando, y allá quedó el rey goda llorando la veleidat de los suyos y la traición de Ervigio, rapada indignamente la cabellera, tristes los ojos y convertido acaso en estatua como la mujer de Lot, por volver amorosamente la cabeza atrás»⁹².

Menos lírica y más iconoclasta resultaba la descripción de Emilio Bobadilla (1912):

«A media alameda descubro la estatua de granito de Wamba, sin narices [...] La diligencia se despeña por aquellos riscos entre un torbellino de gritos y fustazos; cruza el puente de Alcántara; toma por el paseo de la Rosa, donde el pobre Wamba, que parece un mandarín chino, aguanta á pie firme los ultrajes del sol y del polvo, y en breve llegamos á la estación»⁹³.

No nos extenderemos más. Únicamente añadiremos la descripción que el toledano Luis Alfredo Béjar realizó de la estatua imponiéndose sobre las aguas durante la histórica inundación que provocó la crecida del Tajo en 1947, anegando todo el entorno de la Estación:

«Germán contempló con indiferencia el río desmadrado, turbia imitación de un océano, que anegaba gran parte de la vega desde mucho más allá de la presa de Safont hasta los árboles del paseo de la Rosa, a los pies mismos de la estatua del rey Wamba, que ya tenía parte de la enorme basa cubierta por las aguas»⁹⁴.

⁹⁰ Benito Pérez Galdós, “Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo”, *Revista de España* 13 (1870): 209-239, 209. Existe edición contemporánea de Antonio Pareja, Toledo, 2000.

⁹¹ Román Hernández, *Toledo y sus romerías. Descripción detallada de las que se verifican extramuros de la ciudad* (Madrid: Imprenta Franco-Española, 1889), 232.

⁹² Luis Royo Villanova, *op. cit.*, 10.

⁹³ Emilio Bobadilla, *op. cit.*, 272, 300.

⁹⁴ Luis Alfredo Béjar, *La razón de las piedras* (Barcelona: El Aleph Editores), 39.

Paradójicamente, a pesar de sus muchas descripciones literarias, la estatua de Wamba fue poco fotografiada cuando se encontraba en el paseo de la Rosa. Es posible intuir su presencia en imágenes como las realizadas por Narciso Clavería (a finales de los años diez) o la que Martín Santos Yubero tomó de este espacio en 1942. El cineasta Francisco Regueiro incluyó la escultura dentro del recorrido realizado por la joven pareja protagonista de *El buen amor* (1963): se trata de un magnífico plano frontal en donde la verticalidad de la estatua se entrecruza con una lenta procesión de ancianos guiados por religiosas [Fig. 6]. Otro buen testimonio gráfico es la imagen de Toledo que Francesc Blasi tomó desde el paseo de la Rosa en abril de 1917, mostrándonos una vista lateral en la que puede apreciarse tras el pedestal el estercolero que provocaba la indignación de algunos concejales un año atrás.



Fig. 6. Plano del largometraje *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963). En él puede apreciarse la posición original de la estatua del rey Wamba, en el paseo de la Rosa.

Durante los últimos tiempos, coincidiendo con la reivindicación del patrimonio del barrio de Santa Bárbara (o de la Estación) y los pequeños monumentos del paseo de la Rosa —entre ellos varias fuentes dieciochescas, una de ellas trasladada a una rotonda más allá del río—, ha habido alguna propuesta para devolver nuevamente la estatua a su primitiva ubicación⁹⁵.

⁹⁵ Justo Monroy, “El Ayuntamiento estudiará una solución para la zona histórica del paseo de la Rosa”, *La Tribuna de Toledo* (22 de febrero de 2007): 12.

3.5. Alfonso VI

El problema de identificación de esta escultura no es doble, sino triple: existen estatuas procedentes del Palacio Real con esta identidad frente a la puerta de Bisagra de Toledo, los jardines de Sabatini de Madrid y el paseo del Espolón de Burgos, circunstancia ya advertida por Elías Tormo en 1916 («y son tres ya», decía, no sin cierta ironía, al enumerar las esculturas dedicadas a este monarca)⁹⁶. La figura toledana, emplazada en origen frente a la puerta de Bisagra —donde formaba pareja con la estatua de Alfonso VIII—, ha llegado hasta nuestros días muy erosionada y restaurada, algo que no ayuda precisamente a saber de quién podría tratarse. Esta es la escueta descripción proporcionada por el padre Sarmiento:

«87. Dn. Alonso el 6.º Estatua con escudo y en él su mujer D.ª Constanza. Corona y espada. Escudo a la izquierda»⁹⁷. Antonio Ponz, como de costumbre, recogía el contexto toledano del personaje: «VI. Alfonso VI. ganó á Toledo día a 5 de Mayo, fiesta de S. Urbano, año de 1085: por su mandado fué admitido en Toledo el rito Romano»⁹⁸.

La escultura de Alfonso VI era obra del escultor Felipe del Corral, aunque —como en los demás casos donde coinciden varias alternativas— no es precisamente fácil identificarla. De las tres opciones posibles, la toledana, la burgalesa y la madrileña, podríamos descartar de antemano esta última, ya que la estatua de los jardines de Sabatini no posee escudo. La toledana, cuyo brazo derecho ha sido completamente restituido (rematado actualmente no por espada, sino por cetro), posee un rostro con melena y grandes bigotes que podría inspirarse en la representación de Alfonso VI que realizó Arnold von Westerhout dentro de su conocida serie de grabados. Pero no podemos precisar si se trata del original o es fruto de una restauración como la realizada por los Hermanos Béjar en 1982.

Esta estatua permaneció durante casi un siglo y medio en su primitivo emplazamiento, frente al lateral izquierdo de la puerta de Bisagra, hasta que la apertura de sendos huecos en la muralla obligó a desplazarla. Su ubicación, no obstante, era ya problemática antes de 1932 debido a la presencia de casetas y cajones de mercaderías, según recogió la instantánea de la Colección Alba antes mencionada y puede apreciarse también en una postal editada por Grafos⁹⁹ hacia 1930. Poco después de la Guerra Civil, el arquitecto Eduardo Lagarde, responsable en Toledo de Regiones Devastadas, dispuso su instalación en la rotonda inicial de la avenida de la Reconquista, donde el periodista Luis Moreno Nieto subrayó su simbolismo en clave franquista: «[...] acertó situándola allí, frente a frente al obelisco que, al otro extremo de la avenida, recuerda la entrada de las fuerzas liberadoras de Toledo en la otra reconquista de 1936»¹⁰⁰. No fue esta su colocación definitiva, ya que posteriormente se trasladó nuevamente al

⁹⁶ Elías Tormo, *op. cit.*, 193.

⁹⁷ Conrado Morterero, *op. cit.*, 61.

⁹⁸ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, pp. XIII-XIV (Prólogo).

⁹⁹ AMT, P-0757.

¹⁰⁰ Luis Moreno Nieto, *op. cit.*, 42. De la misma opinión era Julio Porres Martín-Cleto, *Historia de las calles de Toledo* (Toledo: Bremen, 2002), vol. III, 867.

entorno de la puerta de Bisagra, aunque no a su izquierda, sino a la derecha, junto a la apertura de la muralla, donde puede contemplarse actualmente.

Antiguas imágenes, como las de Eugène Sevaistre¹⁰¹ (1857) y Casiano Alguacil¹⁰² (ha. 1880), permiten apreciar el gran deterioro que presentaba ya a mediados del siglo XIX. Además de ellas, es posible mencionar también las xilografías de Émile Laborne¹⁰³ (1882) y del grabador estadounidense Joseph Pennell, esta última titulada *The Visagra Gate* (1894), en donde las estatuas de Alfonso VI y Alfonso VIII aparecen invertidas en su posición respecto a la puerta de Bisagra¹⁰⁴.

3.6. Alfonso VII

Alfonso VII admite pocas dudas gracias al símbolo imperial del orbe, aunque no posee la corona cerrada que el padre Sarmiento exigía junto con algún otro detalle que este monarca compartía con Alfonso X y Carlos I, para los cuales «es preciso que las coronas sean Imperiales y distintas de todas, que tengan el Mundo y que el remate del cetro sea en Cruz»¹⁰⁵. Esta era la recomendación específica del benedictino:

«90. Dn. Alonso 7.º, el Emperador. Ya creo que está hecha su estatua. Ha de llevar cetro en la derecha, El Mundo en la izquierda y la corona ha de ser cerrada e imperial. Escudo a la izquierda y en él D.ª Berenguela. En todo como Emperador de España, pues como tal se coronó solemnemente en la ciudad y cathedral de León, el año 1135»¹⁰⁶.

Parte de esta misma información era recogida por Ponz en la inscripción para el pedestal: «VII. Alfonso VII coronado Emperador solemnemente en León año 1135, dio por armas á Toledo un Emperador sentado en el trono. Está enterrado en la Santa Iglesia Primada de Toledo»¹⁰⁷.

Su autor fue Clemente Annes de Mata y Lobo, que formaba parte del equipo de escultores coordinado por Felipe de Castro.

Los testimonios históricos y literarios sobre esta estatua no son abundantes, pero destaca entre ellos el interés que suscitó en el escritor danés Hans Christian Andersen, quien, de visita en Toledo, la mencionó en su diario del viernes 5 de diciembre de 1862, enmarcada por el arco de herradura del torreón de salida del puente de San Martín¹⁰⁸.

¹⁰¹ AMT, ALBA-VEPA-094 y 095.

¹⁰² AMT, CA-503 y 506.

¹⁰³ AMT, GRA-0378. Publicado en *Magasin Pittoresque* 7 (febrero de 1882), 49.

¹⁰⁴ AMT, GRA-0412. Ilustra el artículo de Stephen Bonsal, “Toledo, The Imperial City of Spain”, *The Century Illustrated Monthly Magazine* 56(2) (junio de 1898): 165.

¹⁰⁵ Conrado Morterero, *op. cit.*, 60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 61.

¹⁰⁷ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, XIII-XIV (Prólogo).

¹⁰⁸ Miguel Larriba, “El Toledo apocalíptico que fascinó a Hans Christian Andersen”, *Archivo Secreto* 7 (2018): 323-333, 330. Edición española del *Viaje por España* de Andersen (Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Allí, al final del largo tablero del puente, la representó el grabador estadounidense Joseph Pennell¹⁰⁹.

La estatua de Alfonso VII ha sido fotografiada en varias ocasiones desde mediados del siglo XIX. Normalmente, aprovechando el enmarque que el torreón del puente le prestaba —tal como la contempló Hans Christian Andersen—, e incluyendo en la fotografía la presencia de personajes populares, arrieros, niños, etc. Sin afán de resultar exhaustivos, podemos destacar las imágenes de Sevaistre¹¹⁰ (1857), Alguacil¹¹¹ (hacia 1885), Henderson¹¹² (finales del siglo XIX), Rafael Garzón¹¹³ (1897), Abelardo Linares¹¹⁴ (hacia 1915), Élie Lambert¹¹⁵ (1925), Loty¹¹⁶ (1928), José Codina¹¹⁷ (hacia 1931), Goldner (años treinta), Edición F.M.¹¹⁸ (hacia 1935) y Joan Miquel Quintilla¹¹⁹ (1955). Hemos dejado para el final una excepcional placa de cristal realizada hacia 1910, propiedad de Sánchez Butragueño, en la que se conjuga la monumentalidad de la estatua con el carácter popular de los establecimientos y vecinos de la zona¹²⁰ [Fig. 7]. También destacaremos, por su particular encuadre, dos fotografías estereoscópicas anónimas, la primera tomada hacia 1897¹²¹ —en la cual puede apreciarse la parte trasera de la estatua, dividida en dos fragmentos, con la gran oquedad destinada a un grapón metálico¹²²— y otra diez años después, editada en EEUU por Hawley C. White¹²³.

3.7. Alfonso VIII

La estatua del rey Alfonso VIII, para finalizar, presenta un nuevo problema de identidad desdoblada —hay una en el paseo de Merchán de Toledo y otra en la plaza de Oriente de Madrid—, lo mismo que las de Wamba y Alfonso VI. Esta circunstancia fue advertida ya por Tormo en 1916¹²⁴. El padre Sarmiento indicaba:

¹⁰⁹ AMT-GRA-0420. El grabado ilustra el artículo de Stephen Bonsal para *The Century Illustrated Monthly Magazine*, *op. cit.*, 171.

¹¹⁰ AMT, ALBA-VEPA-655.

¹¹¹ AMT, CA-480.

¹¹² Blog *Toledo Olvidado* (Eduardo Sánchez Butragueño), “Toledo a finales del siglo XIX fotografiado por Alexander Lamont Henderson”, <https://toleodo olvidado.blogspot.com/2010/01/toledo-finales-del-siglo-xix.html> (consultado el 2 de agosto de 2022).

¹¹³ AMT, ALBA-PA20071.

¹¹⁴ AMT, PAREJA-VI-572.

¹¹⁵ Élie Lambert, *Les Villes d'Art Célèbres: Tolède* (Renouard, 1925).

¹¹⁶ AMT, ALBA-POSTAL-2349.

¹¹⁷ AMT, ALBA-VEPA-507.

¹¹⁸ AMT, P-2990.

¹¹⁹ Barcelona Foto Antic, ref. A29P37E93. Eduardo Sánchez Butragueño, *op. cit.*, 2017, 182.

¹²⁰ *Ibid.*, 59.

¹²¹ AMT, ALBA-VEPA-797.

¹²² La documentación del AGP recoge cómo se renunció a asegurar las esculturas mediante barrones y pernios, optándose por «poner una o dos grapas que unan las piezas de que se componen cada estatua», haciéndose de plomo fundido. Carta de Baltasar de Elgueta a José de Carvajal, 12 de marzo de 1750. AGP, Obras, leg. 90. Francisco J. de la Plaza, *op. cit.*, 194 (y Apéndice, doc. LXXIV).

¹²³ AMT, ALBA-VEPA-759.

¹²⁴ Elías Tormo, *op. cit.*, 193.

«93. Dn. Alonso 8.º, el de las Navas ó el Bueno, de edad de 60 años, cara venerable y algo de aspecto marcial. Manto, armiño, collar, corona y en la derecha la espada elevada, con cabeza de moro a los piés, con escudo a la izquierda y en él la cara de su muger y Reina D.ª Leonor»¹²⁵.



Fig. 7. Fotografía anónima. Placa de cristal, tomada desde el puente de San Martín, en la que aparece la estatua de Alfonso VII (Clemente Annes de Mata y Lobo). Hacia 1910. Colección Sánchez Butragueño.

Así recogía Antonio Ponz la inscripción de su pedestal, incidiendo en su carácter reconquistador:

«VIII. Alfonso VIII. llamado justamente el Bueno, recobró de los Moros á Cuenca, y otras Ciudades: juntó en Toledo un grande Ejército, y ganó cerca de las Navas de

¹²⁵ Conrado Morterero, *op. cit.*, 64.

Tolosa año 1212 la insigne victoria contra los Moros, que fué decisiva para su expulsión de España»¹²⁶.

La descripción del padre Sarmiento no es concluyente, ya que ambas estatuas, la toledana y la de la plaza de Oriente de Madrid, comparten elementos similares: manto, escudo a la izquierda y «cabeza de moro». Ninguna de las dos levanta la espada con su mano derecha (la de Madrid sostiene un cetro, mientras que la de Toledo —que ha perdido esta extremidad— poseía un elemento similar en una antigua litografía de 1854¹²⁷). La estatua toledana no ha conservado el rostro; la de la plaza de Oriente, sin embargo, posee una fisonomía que sí podría corresponderse con la «edad de 60 años» indicada por Sarmiento. Sea como fuere, ambas esculturas poseen una factura muy distinta. La de Toledo presta más movimiento al manto, parte del cual se entrecruza en la cintura. El autor de la figura concedió mayor detalle a la armadura —minuciosamente ejecutada en grebas, rodilleras y peto—, recubriendo los muslos mediante un calzón con abundantes pliegues. Todo esto, unido a cierta afectación en la pierna que pisa la «cabeza de moro», manifiesta mayor barroquismo que su compañera madrileña, mucho mejor conservada.

El autor que recibió el encargo de esta estatua fue el escultor Juan de Villanueva y Barbales, padre del célebre arquitecto.

La escultura de Alfonso VIII fue instalada en origen frente a la puerta de Bisagra, formando pareja con la de Alfonso VI, a «unos quince pasos» —indicaba Sixto Ramón Parro en 1857— «á la izquierda según se sale»¹²⁸. Posteriormente, se la trasladó unos metros hasta su ubicación actual, en el paseo de Merchán, a pocos metros de la figura de Alfonso VII.

Esta estatua fue representada en su primitiva ubicación en dos magníficos grabados. Uno es la litografía de Pedro Pérez de Castro antes mencionada, realizada hacia 1854 y publicada seis años después en *El Mundo Pintoresco*. Se trata de una vista frontal de la puerta de Bisagra —bañada en una bella luz crepuscular— que deja fuera del encuadre a la estatua de Alfonso VI para centrar su interés en la de Alfonso VIII y la vista urbana posterior. El segundo es otra estampa de Joseph Pennell, *The Visagra Gate* (1894), en la que aparecen ambas estatuas, aunque en posición invertida con respecto a la puerta (la de Alfonso VIII, que debería estar situada a la derecha, puede identificarse claramente a la izquierda por la «cabeza de moro» que pisa el monarca)¹²⁹.

No abundan las fotografías en las que aparece. Una de las más conocidas es una vista estereoscópica realizada entre 1901 y 1902, de autor anónimo, comercializada por la firma neoyorquina Underwood & Underwood, de la que posee varias versiones el Archivo Municipal de Toledo¹³⁰. En ella se aprecia un lateral de la estatua, el correspondiente al escudo con la efigie de la reina doña Leonor, frente a la puerta de Bisagra. Junto al pedestal puede contemplarse un pequeño kiosco de bebidas. Similar

¹²⁶ Antonio Ponz, *op. cit.*, 1788, vol. XIV, XIII-XIV (Prólogo).

¹²⁷ AMT-GRA-0597. Apareció en *El Mundo Pintoresco* 10 (4 de marzo de 1860): 5, con el título: «Puerta de Visagra en Toledo» («P. Perez de Castro dib.º y lit.º - Lit de J J Martinez Cº del Arco de S.ª M.ª n.º 7, Madrid»).

¹²⁸ Sixto Ramón Parro, *op. cit.*, vol. II, 514-515.

¹²⁹ AMT-GRA-0412. Publicado en *The Century Illustrated Monthly Magazine*, *op. cit.*, 165.

¹³⁰ AMT, ALBA-VEPA-739 y ALBA-VEPA-238; AMT-VEPA-025 y 026.

encuadre, aunque más amplio y con mayor gentío, se percibe en otra imagen de Hans Leyden, en las mismas fechas¹³¹. Para finalizar, disfrutamos de una magnífica vista frontal gracias a Pedro Román, autor de varias fotografías dedicadas a la feria de Toledo. En una de ellas, realizada hacia 1910, puede apreciarse la estatua de Alfonso VIII entre puestos comerciales y un pintoresco carro¹³² [Fig. 8].

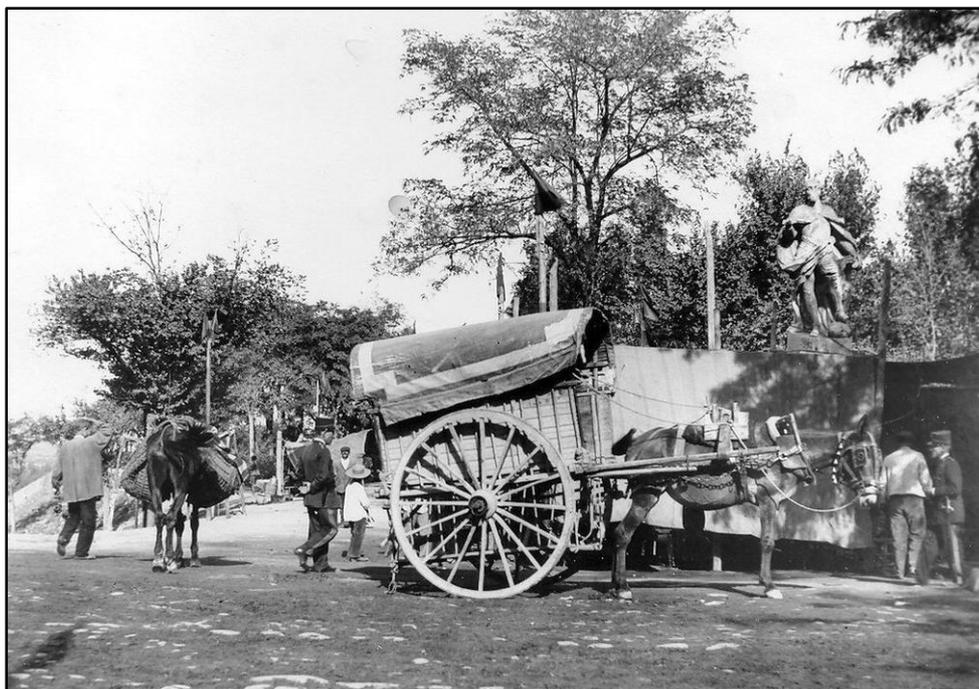


Fig. 8. Fotografía de Pedro Román. Estatua de Alfonso VIII en el arranque del paseo de Merchán un día de feria. Hacia 1910. Archivo de la Diputación de Toledo.

4. CONCLUSIONES

Casi dos siglos y medio después de su llegada a Toledo, las ocho estatuas procedentes de los macizos de la coronación del Palacio Real de Madrid han sido testigos de la evolución urbana de la ciudad. Desde su posición frente a algunos de sus espacios más emblemáticos —los accesos al interior del recinto histórico por las puertas de Bisagra y del Cambrón; el paseo de la Rosa, junto a la Estación de Ferrocarril—, estas esculturas vieron al Toledo turístico nacer y desarrollarse, pero sin olvidar una realidad bien distinta: la ciudad cotidiana. De ambas, la *urbs regia* y la ciudad de ferias y mercaderías, hemos sido conocedores gracias a estos ocho reyes de piedra y a quienes los contemplaron, escritores de la talla de Benito Pérez Galdós y Hans Christian Andersen, Luis Royo Villanova, Emilio Bobadilla o los toledanos Luis Alfredo Béjar y Esperanza Pedraza.

¹³¹ AMT, ALBA-VEPA-709.

¹³² Centro Cultural San Clemente (Diputación de Toledo), Fondo fotográfico Pedro Román, sig. LAR-559.

Estos testimonios —junto con la llegada de la fotografía a mediados del siglo XIX, herramienta impagable para conocer su estado a lo largo del tiempo y también el efecto de restauraciones de las que no siempre ha quedado huella documental— permiten continuar el relato donde fray Martín Sarmiento y Antonio Ponz lo dejaron en el XVIII.

Para finalizar, este trabajo debe concluir reivindicando mayor atención ciudadana por estas piezas, no siempre atendidas. Este cuidado debería extenderse también a sus pedestales e inscripciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ainaud de Lasarte, Juan. *Guías artísticas de España. Toledo*. Barcelona: Aries, 1947.
- Álvarez Barrientos, Joaquín y Concha Herrero Carretero. *Martín Sarmiento. Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid: SEEC, 2002.
- Béjar, Luis Alfredo. *La razón de las piedras*. Barcelona: El Aleph Editores, 2011.
- Bobadilla y Lunar, Emilio. *Viajando por España. Evocaciones y paisajes*. Madrid: Hijos de Tello, 1912.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la (Conde de Maule). *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz: Manuel Bosch, 1812.
- Cuadrado, José María. *Recuerdos y bellezas de España. Castilla-La Nueva*. Madrid: Imprenta de José Repullés, 1853.
- García Martín, Francisco. *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo: Ledoria, 2008.
- Guía de Hoteles de España*. Sevilla: Tipografía de Manuel Carmona, 1917.
- Gutiérrez García-Brazales, Manuel. “Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de reyes”. *Toletum* 19 (1986): 213-227.
- Hernández, Román. *Toledo y sus romerías. Descripción detallada de las que se verifican extramuros de la ciudad*. Madrid: Imprenta Franco-Española, 1889.
- Lambert, Élie. *Les Villes d'Art Célèbres : Tolède*. París: Renouard, 1925.
- Larriba, Miguel. “El Toledo apocalíptico que fascinó a Hans Christian Andersen”. *Archivo Secreto* 7 (2018): 323-333.
- López de Ayala y Álvarez de Toledo, Jerónimo (Vizconde de Palazuelos). *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo: Menor Hermanos, 1890.
- Mackenzie, Alexander Slidell. *A year in Spain, by a young American*. Londres: John Murray, 1831.

- Mingo Lorente, Adolfo de, y Jorge García Briceño. “Exaltación de la iconografía local en la segunda mitad del siglo XVIII. La ciudad de Toledo”. *Anales de Historia del Arte* 13 (2003): 211-234.
- Mortero Simón, Conrado. “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”. *Reales Sitios* 31 (1972): 57-68.
- Muniain Ederra, Sara. *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.
- Nicolau Castro, Juan. *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo: Diputación Provincial e IPIET, 1991.
- Parro, Sixto Ramón. *Toledo en la mano*. Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857.
- Pérez Galdós, Benito. “Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo”. *Revista de España* 13 (1870): 209-239.
- Plaza Santiago, Francisco Javier de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1772-1794.
- Porres Martín-Cleto, Julio. *Historia de las calles de Toledo*. Toledo: Bremen, 2002.
- Sánchez Butragueño, Eduardo. *Toledo Olvidado*. Toledo: DBcomunicación, 2012.
- ., *Toledo Olvidado 2*. Toledo: DBcomunicación, 2013.
- ., *Toledo Olvidado. Edición especial 10º aniversario*. Toledo: DBcomunicación, 2017.
- Sarmiento, Fray Martín. “Sistema de los adornos de escultura del nuevo Real Palacio de Madrid (1743-1747)”. En *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, editado por Francisco Javier Sánchez Cantón, 149-252. Santiago de Compostela: Colección de Bibliófilos Gallegos (III), 1956.
- Tárraga Baldó, María Luisa. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992.
- ., “La imagen de las reinas de España a través de las esculturas y relieves del siglo XVIII”. En *La mujer en el arte español*. Actas de las VIII Jornadas de Arte del Centro de Estudios Históricos del CSIC, 247-264. Madrid, 1997.

Tormo y Monzó, Elías. *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1917.

Varón Vallejo, Eudasio. “Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de la balaustrada exterior”. *Archivos, Bibliotecas y Museos* 52 (1931): 101-119.

Recibido: 24 de agosto de 2022

Aceptado: 3 de abril de 2023