

RETABLO DE SAN ANTÓN DE LA BASILICA DEL PRADO DE TALAVERA DE LA REINA: PROPUESTA DE ESTUDIO Y DE REINTERPRETACIÓN

Fernando González Moreno

Fernando González Moreno, Becario de Investigación del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Letras (Ciudad Real) de la Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

El presente artículo supone una propuesta de reinterpretación del Retablo de azulejos de san Antón de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) con el objetivo de probar de forma lógica y razonable que este retablo, en realidad, es el resultado del libre montaje llevado a cabo a partir de dos retablos distintos procedentes de la antigua Ermita de san Antón. Para ello, mi estudio se ha basado en el estudio pormenorizado y directo de estas dos obras, cuya estructura ofrece en su estado actual claros y notables errores de montaje. Sin embargo, como expondré a lo largo del artículo, estos errores no afectan únicamente a la disposición aislada de algunos azulejos, sino que, tras su análisis detenido, he podido deducir que toda la estructura había sido notablemente alterada.

En 1867, el Ayuntamiento de Talavera de la Reina estableció el traslado de aproximadamente 16.000 azulejos de cerámica policroma procedentes del Antiguo Hospital de los Hermanos Hospitalarios de san Antón. Desde que en agosto de 1787 Pío VI suprimiera esta Orden, la Iglesia de dicho hospital había quedado convertida en una ermita dedicada a san Antón, patrón de los animales. Sin embargo, con el paso del tiempo, la ermita quedó en un considerable estado de abandono y pronto se determinaría su demolición. No obstante, como ya he indicado, la Iglesia guardaba un considerable tesoro artístico digno de ser salvaguardado. Se trataba de una de las mayores superficies decoradas con azulejería del siglo XVI conservada en toda Talavera. Lamentablemente, de la disposición originaria de estos azulejos sólo contamos con la breve descripción de Cosme Gómez de Tejada:

En esta iglesia, la de San Antón, toda adornada (no es pequeña) de azulejos así el cuerpo como la capilla, y formando un retablo que ocupa toda la frontera hasta lo alto, obra de primor, y que no se tenga semejante.⁽¹⁾

(1) GÓMEZ DE TEJADA DE LOS REYES, Cosme: *Historia de Talavera de la Reina*. Esta Historia de Talavera inédita de mediados del siglo XVII puede consultarse en el manuscrito de Fr. Alonso de Ajofrín sacado en limpio de los apuntes de Gómez Tejada. Manuscrito de la Biblioteca Nacional, Sg.- Mss 2039. Este texto se encuentra también citado en numerosas publicaciones. Entre ellas destaca la de VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, pág. 288.

Así, bajo la dirección de Luis Jiménez de la Llave, se emprendió un proyecto que supone, en primer lugar, el reconocimiento por parte del Ayuntamiento de Talavera del valor del propio Patrimonio Artístico Cerámico y, en segundo lugar, el temprano antecedente, ya en la segunda mitad del siglo XIX, de políticas de actuación destinadas a la conservación de dicho Patrimonio.

Tras ser desprendidos del muro original, al cual debieron de estar fijados con yeso o cemento, mediante sistemas mecánicos bastante dañinos para las piezas, los azulejos se trasladaron embalados en cajas con paja hasta su destino actual: la emblemática Basílica, entonces Ermita, de Nuestra Señora del Prado.

Actualmente, esta amplia colección de azulejería se encuentra repartida por el atrio, naves y presbiterio de la mencionada Basílica. En primer lugar, debemos destacar los paneles dedicados a la **Vida y Tentaciones de san Antón**. En el atrio de poniente, nos encontramos con el gran panel de san Antonio Abad; obra admirable por el dibujo con el que se representa la imagen venerable del santo. Como resulta habitual en la azulejería talaverana del siglo XVI, se emplea el color azul cobalto, claro y luminoso, para remarcar los perfiles y los rasgos del rostro. San Antonio aparece con el hábito talar blanco —con la *tau* griega sobre el pecho— y manto negro con capuchón. Porta un libro y un báculo y le acompaña un pequeño lechón con una campanilla (en recuerdo del jabalí salvaje que este santo domesticó). Este animal-atributo nos recuerda la consideración de san Antonio como patrón de los animales. Del mismo modo, el santo se inserta en una amplia representación paisajística, con una visión de arquitecturas urbanas al fondo, en la que se han introducido diversos animales (caballos, mulas, cabras, ovejas...).

Otros ocho paneles de menor tamaño (4 x 5 azulejos) —seis de ellos a la derecha de la entrada de poniente y otros dos junto al púlpito del Evangelio— nos muestran las tentaciones a las que el Demonio, bajo diversas formas y en diferentes ocasiones, sometió a san Antonio mientras éste se encontraba retirado en el desierto egipcio.

En estos paneles, tal y como se narra en la *Leyenda Dorada*, se representa a san Antonio Abad siendo tentado por las riquezas materiales (oro y semejantes riquezas), por el espíritu de la fornicación, por diversas fieras, por numerosos demonios y por un sátiro junto a un centauro. Estos cinco episodios se completan con aquél en el que Cristo se aparece milagrosamente a san Antonio, otro en el que un compañero da por muerto al santo, ya que éste había quedado gravemente debilitado tras sus luchas con los demonios, y, finalmente, aparece la muerte de san Antonio, cuya alma en forma de niño es recogida por los ángeles.

Estos paneles, sin duda alguna, destacan por la imaginación que ha desplegado el artista a la hora de dar forma a los numerosos demonios,

monstruos y demás bestias. Sin embargo, en cuanto a la calidad del dibujo, éste es notablemente más ingenuo y menos cuidado.

De la antigua Iglesia de Hospitalarios de san Antón proceden también buena parte de los paneles del atrio de la Basílica del Prado. Aquí, podemos observar una representación de **Adán y Eva**, escenas de la Vida de Cristo—**Adoración de los Reyes Magos, Bautismo, Tentaciones en el Desierto, Cristo camino del Calvario, la Crucifixión**⁽²⁾, **el Descendimiento, la Piedad, Cristo en el sepulcro y la Resurrección**—y el interesante panel de **Cristo Resucitado** entre una procesión de Vírgenes (a Su derecha) y otra de los Tercios de Flandes (a Su izquierda).

Por último, en la parte superior de este atrio, se colocó la **Genealogía de Cristo** en la que se representa a 28 de los antepasados de Cristo, con cuya **Natividad** se culmina.

Realizada esta breve relación de la azulejería procedente de la antigua Ermita de san Antón, puedo ya abordar la obra que nos ocupa: el **Retablo de san Antón**, conjunto del mismo origen que se encuentra en el lateral de la Epístola del Presbiterio de la Basílica del Prado.

Fecha su ejecución entre 1569 y 1571, este monumental conjunto de azulejería, cuyas medidas alcanzan los 7'5 metros de ancho por 5'5 metros de alto, recoge la estructura fingida de un retablo, simulando sobre la superficie plana del azulejo los diversos cuerpos y calles, con sus respectivos entablamentos, columnas, pilastras, cornisas y frontones. De este modo, este retablo se nos presenta como si se tratase de una de las arquitecturas efímeras que solían acompañar las más destacadas celebraciones religiosas en España desde el Renacimiento y, especialmente, en el siglo XVII.

Al tratarse de una arquitectura fingida, los artistas han podido desarrollar una estructura de gran riqueza ornamental y de notable profusión en cuanto al uso de los órdenes clásicos, recogiendo claramente las teorías arquitectónicas difundidas desde Italia.

Destaca, en primer lugar, la estructura central del retablo. Un primer cuerpo dividido en tres calles; la central con una hornacina en la que se aloja una escultura de cerámica de san Antón realizada por Juan de Alburquerque en 1571—la única conservada de la cerámica talaverana— y las laterales con las imágenes de san Miguel derrotando al diablo (izquierda) y san Bartolomé con el diablo encadenado (derecha). Estas representaciones se flanquean con sendas entrecalles que, a modo de templetes con pilastras dóricas adosadas y columnas del mismo orden fingidamente adelantadas, cobijan las simuladas esculturas sobre peanas de san Andrés⁽³⁾, san Pedro, san Pablo y un peque-

(2) Las escenas Cristo camino del Calvario y La Crucifixión se encuentran en el interior de la Basílica, junto al púlpito de la Epístola.

(3) El azulejo en el que se representaba la cabeza de este santo ha sido sustituido por otro en la que aparece la de un obispo mitrado. Sin embargo, aún puede advertirse parte de la cruz en aspa propia de san Andrés.

ño ángel. En el segundo cuerpo, la calle central la ocupa la Imposición de la Casulla a san Ildefonso y los laterales san Francisco recibiendo los estigmas (izquierda) y santa Lucía (derecha). Finalmente, el tercer cuerpo se reduce a un único templete central que acoge la Crucifixión de Cristo con la Virgen y san Juan a los pies de la Cruz. Este cuerpo se une al inferior mediante una serie de guirnaldas de grutescos, con racimos y figuras fitomórficas que hacen las veces de aletones. Destacan las galerías que se han fingido en los laterales; en ellas aparecen diversos angelillos –simétricos con respecto a los de la galería opuesta– tocando diferentes instrumentos musicales mientras danzan y parecen asomarse por las balaustradas de ambas galerías.

El conjunto se corona con un frontón triangular en cuyo interior se recoge la figura de Dios-Padre bendiciendo.

Como ya indiqué, resulta exuberante la riqueza decorativa de este retablo. En los fustes de las columnas del cuerpo inferior se entrelazan guirnaldas de pámpanos; las pilastras del segundo cuerpo se decoran con *candelieri*; se imitan mármoles y jaspes; los entablamentos y cornisas que separan los distintos cuerpos se recubren con grutescos; en las enjutas se sitúan seres fitomórficos; y todo ello en una amplia gama de azules –predominan para los elementos arquitectónicos–, verdes y naranjas.

Por último, este conjunto se enmarca tanto en los laterales como en la parte superior por diversas escenas relativas a la Pasión de Cristo. En el lateral izquierdo, superpuestas y flanqueadas por sendas columnas de orden colosal y capitel compuesto, aparecen la Entrada de Cristo en Jerusalén y La Última Cena. En la parte superior, a modo de ático sobre un entablamento decorado con cruces de san Antón y con pequeños ángeles que sustentan guirnaldas, se nos muestran el Lavatorio de los pies, la Oración en el Huerto, el Prendimiento y Jesús ante el Sanedrín. La primera y la última de estas escenas aparecen flanqueadas por estípites antropomórficos femeninos y masculinos. En el lateral derecho, de forma simétrica al anterior, otras sendas columnas de orden colosal enmarcan las escenas de la Flagelación y de la Corona de Espinas.

Completan este repertorio iconográfico las imágenes de san Sebastián y san Cucufato, las cuales aparecen bajo las columnas de orden colosal interiores a modo de plintos, y una amplia representación de santos y santas por parejas que conforman un estrecho friso a lo largo de la parte inferior del retablo (Sta. Fe y Sta. Clara; S. Julián y S. Atanasio; S. Iván y S. Pablo, hermanos; Sta. Margarita y Sta. Catalina de Siena; Sta. Leocadia y Sta. Eulalia; Sta. Rebeca y Sta. Sara; Sta. Cecilia y Sta. Coloma; S. Clemente y S. Fabián; S. Anastasia y Sta. Isabel; S. Isidro y S. Bricio; S. Benito y S. Escolástico, hermanos). Este friso se añadió con posterioridad al retablo.

Ahora bien, un estudio superficial de estos paneles y de este reta-

blo resulta suficiente para comprobar que buena parte de los azulejos de los que se componen no se encuentran en su ubicación correcta o bien han sido sustituidos por otros que no corresponden. De este modo, algunas de las escenas que hemos comentado se convierten en auténticos *collages* en los que, sólo con cierta distancia de visión, podemos comprender lo que en ellas se nos narra. Sin embargo, cuando nos paramos detenidamente a contemplarlas, descubrimos que algunos personajes son un conglomerado de azulejos inconexos y que a algunos paneles se les han añadido más azulejos para adaptarlos a los espacios de su nueva ubicación en la Basílica del Prado. Así, por ejemplo, podemos comprobar que en la Genealogía de Cristo se han trastocado muchos de los azulejos en los que aparecen los nombres de los antepasados de Cristo, de forma que su orden se ha variado o, incluso, se han inventado nombres inexistentes; caso de “Zoraliud” y de “Eleabiud” en lugar de Eliud y de Eleazar respectivamente.

Tales cambios vinieron producidos por la falta de control en el momento del traslado de los azulejos a su actual ubicación. Los sistemas seguidos para el nuevo montaje—seguramente algún tipo de numeración en los propios azulejos—debió de resultar insuficiente a la hora de colocarlos. Por tanto, la disposición de los azulejos que hoy observamos en la Basílica del Prado fue el resultado de un trabajo bastante incontrolado y, en algunos aspectos, casi improvisado, en el que se conjugaron la falta de pericia de los peones y albañiles y la deficiente dirección de aquél a cuyo cargo se encontraba todo el proceso, Luis Jiménez de la Llave. Pero sobre todo, destaca la gran libertad con la que se llevó a cabo este montaje, recomponiendo distintos ciclos iconográficos para recrear estructuras que, en realidad, nunca existieron.

Los azulejos se colocaron sin atender a correctas políticas de preservación y conservación. El objetivo pretendido fue el de recubrir los muros de la Basílica del Prado con una serie de zócalos, frisos y retablos que, sin tener en cuenta su originaria disposición, se adaptaron con total libertad.

Además, debemos tener en cuenta los problemas derivados de la rotura de muchos de los azulejos originales como consecuencia de los rudimentarios sistemas de arranque del muro y del traslado. Hoy en día, ante tales faltas, la ley de Patrimonio nos prohíbe crear falsos históricos con el fin de subsanar estas lagunas; sin embargo, en el momento en el que se recolocaron estos paneles, los azulejos desaparecidos fueron sustituidos por otros que guardasen alguna semejanza de colorido o dibujo. Así, se fomentó ese carácter de *collage* del que antes hablaba y, por otro lado, se creó un problema que se agravaría constantemente; el hecho de sustituir, entre los propios azulejos originales, unos por otros provocó que constantemente faltase alguno en su propio emplazamiento y, por tanto, cada vez fueron más los azulejos indebidamente situados.

Sin duda alguna, donde mejor podemos constatar la libertad con la que se llevó a cabo la recolocación de los azulejos de la antigua Iglesia de Hospitalarios es en el propio Retablo de san Antón. Así, es propósito de este artículo poner de manifiesto que el retablo que actualmente se puede contemplar no se corresponde con su estructura original y, más bien, se nos presenta como una “reinterpretación” desacertada e inadecuada. En la medida de lo posible, dada la falta de documentación y ya que todo el trabajo se basa en el propio estudio directo de los azulejos, se tratará también de aportar una correcta lectura de este retablo.

Mediante un primer estudio superficial de este retablo, podemos observar que las deficiencias de montaje que antes explicaba se hacen aquí patentes con gran claridad. Así, especialmente dañada se encuentra la escena de la Entrada en Jerusalén. En ésta, apenas podemos apreciar las figuras de Cristo sobre el asno, las de los Apóstoles que le acompañan —irreconocibles— y las de aquellos que le reciben arrojando sus mantos y ramas de olivo a las puertas de las murallas de Jerusalén. Destaca el hecho de que podamos apreciar dos asnos y no únicamente uno como suele aparecer en esta representación.

También podemos observar un gran número de azulejos mal colocados en la zona de transición entre las escenas de la Oración en el Huerto y del Prendimiento. Esta parte, decorada con un paisaje boscoso, no ofrece sin embargo problemas de interpretación pese a su desorden.

En otro caso, como sucede en la escena de La Corona de Espinas, no nos encontramos con un problema de azulejos intercambiados, sino que tanto la banda inferior como la izquierda han sido completamente sustituidos por otros con similitud de color, pero que no corresponden en absoluto con la continuidad del dibujo.

Si bien éstos son algunos de los desajustes de montaje que más claramente se pueden observar, son muchos más los azulejos aislados (cabeza de san Andrés, brazo derecho de san Bartolomé, manto de san Cucufato...) que han sido mal colocados o sustituidos por otros.

No obstante, continuando ya con un estudio más detenido, podemos comprobar que estos fallos, que afectan a la continuidad del dibujo, también son numerosos en las estructuras arquitectónicas figuradas que enmarcan las escenas y los distintos personajes. Así, a parte de errores de montaje que, superficialmente, pueden resultar irrelevantes (estrías de los fustes, falta de basas de las columnas colosales, templete ilógico que rodea la figura de san Sebastián...), también vemos que existen otras notables faltas de correspondencia entre algunas estructuras.

La más destacable, sin duda alguna, es la que se produce entre, por un lado, la parte superior del tercer cuerpo (Crucifixión) y frontón y, por otra parte, el friso, el entablamento y el ático superiores (Oración

en el Huerto y Prendimiento). Analizando detenidamente la brusca ruptura que se produce entre una estructura y otra, constatamos que no existe ningún tipo de continuidad entre ambas. Así, puedo llegar a establecer que, de hecho, tampoco existe relación originaria entre las dos, sino que una se ha insertado sobre la otra con posterioridad. El frontón superior, con su decoración vegetal y de bolas-incensarios, se desarrolla sobre un fondo blanco que nada tiene que ver con el paisaje boscoso representado en los azulejos inmediatos o con los de las figuras del apóstol (izquierda) o del soldado (derecha) que cortan de manera brusca. Del mismo modo, la decoración de grutescos que se desarrolla a modo de aletones se interrumpe en su parte superior al introducirse el friso con ángeles de la estructura exterior. Sin embargo, originariamente estos grutescos sí tenían una completa continuidad, ya que aún se conserva la parte final de su dibujo.

Establecidas estas notables faltas de correspondencia, se prueba que la estructura interior del retablo conforma en sí misma un retablo independiente, totalmente ajeno a la estructura que lo rodea. Este planteamiento, además, se ve corroborado por las diferencias estilísticas que encontramos entre la estructura interior y la exterior. Así, si bien en la primera la arquitectura sigue un canon inferior, está más ricamente decorada, las figuras tienen un menor tamaño y se tiende hacia una mayor profusión ornamental; por otro lado, en la estructura exterior, la arquitectura figurada tiende al colosalismo —con fustes unificando dos cuerpos—, la decoración de los elementos “sustentantes” es más limitada (ángeles del friso y estípites), las figuras son de mayor tamaño —más rotundas— y tienden a formar grupos numerosos, sus vestidos presentan pliegues muy marcados, de gran rigidez y poco movimiento, y, en general, la composición resulta más clásica, no tan manierista como la del retablo interior.

De este modo, llegamos a la conclusión de que el Retablo de san Antón es, en realidad, dos retablos. Ahora bien, el retablo interior (Retablo de san Antón), cuya estructura se nos presenta bastante completa y claramente independiente, no muestra problemas a la hora de extraerlo del resto de la estructura exterior (Retablo de la Pasión de Cristo); sin embargo, no ocurre lo mismo con ésta.

Si, hipotéticamente, hubiésemos podido abordar el costoso proceso de separación de ambos retablos, nos resultaría una estructura a modo de arco de triunfo —con las escenas laterales a modo de pilares con columnas adosadas y las superiores actuando como ático—, pero completamente hueca en su interior. Éste problema, además, no afectaría tan sólo a la estructura arquitectónica fingida del retablo, sino que, especialmente, quedaría incompleto su programa iconográfico. Apenas tendrían sentido estas escenas de la Pasión de Cristo —desde la Entrada en Jerusalén hasta la Corona de Espinas— si no se alcanza la escena principal de este ciclo: la Crucifixión. No obstante, la solu-

ción a este problema no se encuentra lejana. Recordemos que en la propia Basílica del Prado se conservan otros paneles con escenas de la Vida y Pasión de Cristo también provenientes de la antigua Ermita de san Antón. Tan sólo un estudio estilístico de estos paneles nos conduce a una tremenda sorpresa. Por el uso del color, del dibujo y de la composición, estos paneles mantienen una estrecha y clara relación con aquellas otras escenas de la Pasión⁽⁴⁾. Incluso encontramos pequeños detalles que nos indican que todos estos azulejos forman parte del mismo conjunto; así, en la escena de la Última Cena, Cristo presenta un atípico nimbo crucífero a modo de cruz de Santiago que también se repite en el panel de la Resurrección (atrio de la Basílica). Del mismo modo, comprobamos que las bandas de azulejos con las columnas que se conservan entre las escenas del atrio de la Basílica presentan la misma decoración que las colosales del Retablo de san Antón (mascarón en la parte inferior, hojas de acanto, guirnalda superior. . .) y, por tanto, éstas son las que separan las escenas —dispuestas en tres cuerpos y tres calles— de la parte interior del nuevo Retablo de la Pasión de Cristo.

Además, gracias a la incorporación de estas escenas se completa perfectamente el programa iconográfico de la Pasión. De este modo, este nuevo retablo contaría con el siguiente número de escenas:

- Adoración de los Magos^{*(5)}
- Bautismo de Cristo*
- Tentaciones de Cristo en el desierto*
- Entrada en Jerusalén
- Última Cena
- Lavatorio de los pies
- Oración en el Huerto
- Prendimiento
- Cristo ante el Sanedrín
- Flagelación
- Corona de Espinas
- Cristo camino del Calvario^{***(6)}
- Crucifixión^{**}
- Descendimiento*
- La Piedad*
- Entierro de Cristo*
- Resurrección*

(4) Todas estas escenas, tal y como señaló Balbina Martínez Caviro, están inspiradas en obras de Zuccaro y de Girolamo Muziano, las cuales fueron conocidas por los pintores de los alfares talaveranos a través de grabados, entre otros, de Comelis Cort. MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina: 1971, pág. 290.

(5) Las escenas señaladas con este símbolo (*) se encuentran en el atrio de la Basílica del Prado

(6) Las escenas señaladas con este símbolo (***) se encuentran en el interior de la Basílica, junto al púlpito de la Epístola.

Sirve un sencillo repaso al número de azulejos para probar que estas nueve nuevas escenas, junto con las bandas horizontales (frisos) y verticales (columnas), pueden acoplarse a la perfección en el espacio vacío (23 azulejos por 25 azulejos)⁽⁷⁾ en el que se había insertado el otro retablo. La propuesta de recolocación que aquí ofrezco muestra una lectura lógica y coherente de dicho programa. Para ello, he atendido a una lectura de estas nueve escenas de abajo a arriba y de izquierda a derecha. Así, la Crucifixión de Cristo —escena central en el discurso teológico— quedaría en el centro geométrico y visual del retablo por su importancia religiosa; y la Resurrección —la otra escena culminante del programa de Redención— en el ángulo superior derecho.

Por último, resta especificar que las figuras de san Cucufato y de san Sebastián, así como las arquitecturas (columnas) que los rodean, tampoco se corresponden con ninguno de los dos retablos analizados. Prueba de ello es, en primer lugar, que junto a la columna derecha que flanquea a san Cucufato se nos muestra el inicio de un muro y de un tejadillo que quedan interrumpidos. Estos elementos, parte de una escena junto a una arquitectura, no se corresponden en absoluto con la escena junto a la que se sitúan (Corona de Espinas). Esto demuestra que no es su emplazamiento correcto.

Y, en segundo lugar, a la derecha de la escena de la Entrada en Jerusalén observamos parte de un plinto decorado con la cruz de san Antón —apenas se ve un pico del transepto—. De esto se deduce que las cuatro columnas compuestas colosales descansaban en idénticos plintos con la cruz de san Antón en azul sobre fondo amarillo.

En conclusión, esta propuesta de reinterpretación del Retablo de san Antón de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina ha pretendido probar de forma lógica y razonable que este retablo, en realidad, es el resultado del libre montaje llevado a cabo a partir de dos retablos distintos procedentes de la antigua Ermita de san Antón. Para ello, mi estudio se ha basado en el estudio pormenorizado y directo de estas dos obras, cuya estructura ofrece en su estado actual claros y notables errores de montaje. Sin embargo, como ya he expuesto a lo largo del artículo, estos errores no afectan únicamente a la disposición aislada de algunos azulejos, sino que, tras su análisis detenido, he podido deducir que toda la estructura había sido notablemente alterada. Sin duda alguna, la mayor sorpresa que ha arrojado este estudio ha sido la constatación de que buena parte de estos errores de montaje se debían al hecho de que no era uno, sino dos los retablos que habían sido alterados para adaptarlos a su nueva ubicación.

(7) Debido al desorden de los azulejos de la parte superior es casi imposible conocer el número de azulejos que originariamente conforman el ancho del retablo. Esto nos permite contar con un margen de cinco azulejos que, quizás, no corresponden.

Así pues, establecida la separación de ambos retablos, mi principal objetivo fue el de recuperar la estructura completa de cada uno. Como ya señalé, el retablo interior no ofrecía dificultades en este sentido; sin embargo, poder recomponer el retablo exterior implicaba mayores dificultades. En este sentido, el hecho de que los distintos paneles que lo completaban se encontraran en la propia Basílica ha resultado muy positivo. Además, la separación de ambos retablos nos permite contemplar dos estructuras concebidas de muy distinta manera.

El Retablo de la Pasión de Cristo es una estructura basada eminentemente en el poder didáctico de la imagen. Su composición, sustentada por las teorías artísticas defendidas en Trento, concede un absoluto protagonismo a la imagen como medio para adoctrinar al fiel y de hacerle comprender las narraciones sagradas. El retablo, mediante sus minuciosas escenas, es el encargado de respaldar visualmente el discurso teológico del sacerdote. Ante este planteamiento, la arquitectura, aunque fingida en este caso, se vuelve un mero soporte y su decoración resulta más limitada y específica –aunque esto no impide que nos encontremos con figuras tan eminentemente decorativas como los estípites antropomórficos–. Por tanto, comprobamos que el retablo, tras habersele retirado parte de las escenas que lo conformaban, ha perdido su principal función, ya que su narración resulta incompleta.

Frente a esto, el Retablo de san Antón –estructura interior del que se conserva actualmente– muestra una concepción retablística completamente distinta. En este caso, el valor narrativo, la consideración de ciclo o programa iconográfico unificado, se abandona en favor de la presentación de ejemplos individuales de santidad (santa Lucía, san Francisco, san Ildefonso, san Bartolomé y san Andrés). Únicamente se ha mantenido la escena de la Crucifixión como resulta habitual en el ático de los retablos y por su propio valor teológico. Este cambio en cuanto al uso de la imagen –menos narrativo y más directo– tiene su reflejo también en la propia estructura arquitectónica figurada del retablo. Así, ésta se plantea con una mayor profusión ornamental y con una exuberante riqueza visual (colores, sugerencias de materiales, de falsas perspectivas. . .). Todo ello como parte de un programa de evangelización en el que se busca potenciar el adoctrinamiento apelando más al sentimiento, a la emoción.

Por último, resultaría interesante interrogarnos acerca de la posible causa que motivó que estos retablos sufrieron tan asombrosa metamorfosis. Sin embargo, la falta de documentación, hasta el momento, tan sólo me permite plantear como la hipótesis más coherente el intento por adaptar ambas estructuras a un espacio concreto (el que hoy en día ocupa). Así, dos retablos que, seguramente, decoraban el Altar Mayor y una de las capillas de la Antigua Iglesia de Hospitalarios han pasado actualmente a ser considerados como una única obra.

Concluyo aquí esta propuesta de reinterpretación que ha pretendido presentar una reconstrucción coherente en todo momento con la lógica de montaje de los propios azulejos y con la adecuada lectura de sus programas iconográficos. Pero, ante todo, espero que este artículo se convierta en una importante llamada de atención sobre el actual estado de conservación del Patrimonio cerámico de la Basílica del Prado. Aún en la actualidad, no sólo se perpetúa el desinterés de los respectivos responsables por tratar de poner cierto orden sobre este “caos” de azulejos, sino que, además, se continúa permitiendo la libre sustitución de estos azulejos, según resulten dañados, por otros que todavía permanecen almacenados o libremente dispuestos por otras estancias de la Basílica (el zaguán de entrada a la Sacristía, por ejemplo). Soy consciente de que la correcta colocación del ingente número de azulejos que alberga este edificio supondría costosos procesos de intervención; no obstante, al resultar la apariencia de estos paneles tan desvirtuada, sí que estamos obligados en la medida de lo posible a actuar sobre ellos. Y, por supuesto, siempre desde razonadas propuestas de preservación y de conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- AJOFRÍN, Fr. Alonso de: *Historia de Talavera de la Reina* (sacada en limpio de los apuntes de Cosme Gómez de Tejada de los Reyes). Manuscrito de mediados del siglo XVII. Biblioteca Nacional (Sg.- Mss 2039).
- FERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, I. (1992, Edición facsímil de la de 1896): *Historia de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Gráficas del Tajo.
- FROTHINGHAM, A. (1969): *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*. New York, The Hispanic Society.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1971): “Azulejos talaveranos del siglo XVI” en *Archivo Español de Arte* (Nº 175). Madrid, pp. 283 – 289.
- MÉNDEZ-CABEZA FUENTES, Miguel (1999): *Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Edit. Miguel Méndez-Cabeza.
- SAINZ-PARDO MORENO, M. (1991): *La Basílica de la Virgen del Prado*. Toledo, Caja Toledo.
- SOTO CABA, V. (1991): *El Barroco efímero*. Madrid, Cuadernos de Arte de Historia 16.
- VACA, D. y RUIZ DE LUNA, J. (1943): *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mª M. (1984): “Los azulejos de la vida de María de Nuestra Señora del Prado de Talavera” en *Archivo Español de Arte* (nº 225). Madrid, pp. 36 – 57.
- _____ (1992): *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la Vida de María en la Ermita de Nuestra Señora del Prado*. Madrid, Galea.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984): *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Editorial.

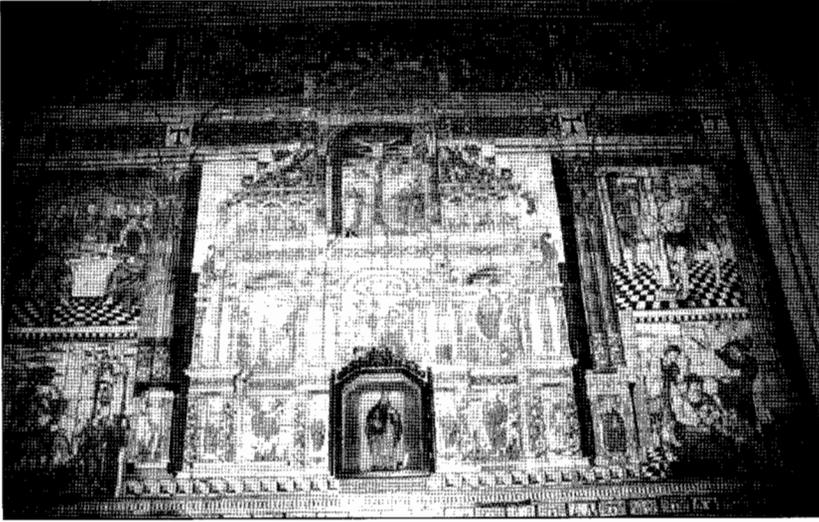


Fig. 1.- Disposición actual del Retablo de San Antón. Basílica de Ntra. Sra. del Prado, 1560-1571, Talavera de la Reina (Toledo)

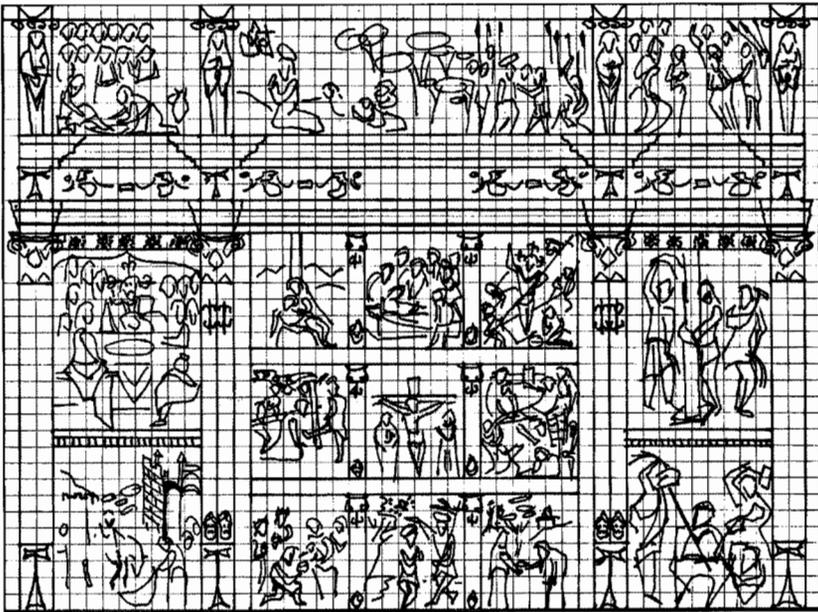


Fig. 2.- Esquema-dibujo de la propuesta de reconstrucción del Retablo de la Pasión de Cristo (actualmente parte del Retablo de San Antón)

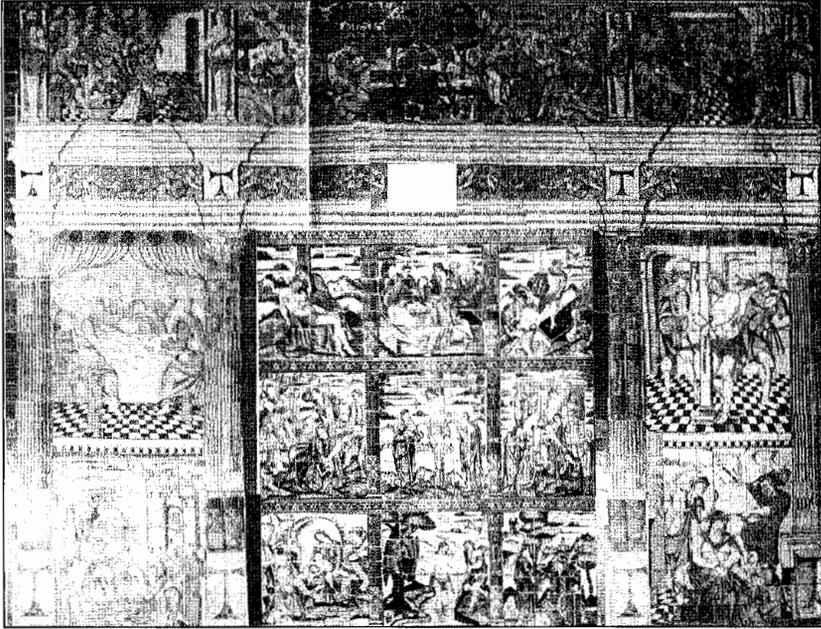


Fig. 3.- Fotomontaje de la propuesta de reconstrucción del Retablo de la Pasión de Cristo