

El Transparente de la catedral de Toledo: nuevos datos para el estudio de sus bronzes

The 'Transparente' of Toledo Cathedral: New Data for the Study of Its Bronzes

LAURA ILLESCAS DÍAZ

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Isabel I. Calle de Fernán González, 76. 09003 Burgos

laura.illescascas@ui1.es

ORCID: 0000-0002-8081-2935

Recibido/Received: 04/04/2024 – Aceptado/Accepted: 01/07/2024

Cómo citar/How to cite: Illescascas Díaz, Laura: "El Transparente de la catedral de Toledo: nuevos datos para el estudio de sus bronzes", *BSAA arte*, 90 (2024): 141-165. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.141-165>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: El arzobispo de Toledo Diego de Astorga y Céspedes (1720-1734) quiso dejar su impronta en la Catedral Primada mediante la promoción de una empresa artística destinada a iluminar de manera natural el sagrario. Tal cometido le fue confiado a Narciso Tomé, cuyo ingenio y delicado gusto dio como resultado uno de los testimonios más paradigmáticos del Barroco hispano: el Transparente. Esta circunstancia lo ha convertido en objeto de estudio de numerosas publicaciones, dedicadas, en su mayoría, a su escultura y pintura. No sucede así en el caso de los bronzes. Con el propósito de subsanar este hecho, se ha llevado a cabo un nuevo rastreo documental gracias al cual se ha podido ahondar en el conocimiento de los autores, así como en el de los entresijos del proceso de ejecución, desde la firma de los primeros contratos hasta la entrega final de las piezas, además de su peso y los honorarios recibidos.

Palabras clave: Barroco; catedral de Toledo; Transparente; bronzes; platería.

Abstract: The Archbishop of Toledo Diego de Astorga y Céspedes (1720-1734) wanted to leave his mark on the Primatial Cathedral by promoting an artistic initiative aimed at naturally illuminating the tabernacle. Such a task was entrusted to Narciso Tomé, whose talent and delicate taste resulted in one of the most paradigmatic works of the Hispanic Baroque: the so-called 'Transparente'. This circumstance has turned it into the subject matter of a great deal of research, mostly dedicated to its sculpture and painting. This is not the case regarding its bronzes. To amend this reality, a new documentary search has been carried out, thanks to which it has been possible to know both the authors and the ins and outs of the process of execution, including the signing of contracts, the deadlines, and the delivery of the pieces, in addition to their weight and the fees received by the artists.

Keywords: Baroque; Toledo Cathedral; Transparente; bronzes; silversmith's work.

Tras la conclusión de los frescos realizados por Luca Giordano en la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo, se inició un periodo de relativa calma en el plano artístico que fue interrumpido a partir de 1721 por la construcción del Transparente, una de las obras más paradigmáticas del templo primado.¹ Fue concebido para iluminar la modesta capilla ubicada tras el retablo mayor, donde se custodia la reserva del Santísimo Sacramento, ideando para ello una compleja ordenación basada en la perforación de un plemento de las bóvedas de la girola, convirtiéndolo, mediante una profusa decoración escultórica y pictórica, en un rompimiento de gloria. A través de ese vano, la luz solar entraría en la citada capilla directamente a través de una segunda perforación en el trasaltar, la cual, a su vez, se habría de rodear de un retablo marmóreo ricamente ornamentado a base de esculturas y bronce de exquisita factura (fig. 1). La puesta en marcha de este proyecto y su materialización se debió al arzobispo Diego de Astorga y Céspedes, quien, tras aceptar su nuevo cargo en la cátedra toledana en 1720, quiso dejar su impronta mediante la promoción y financiación de una empresa artística, en sintonía con el *modus operandi* de sus predecesores en el cargo, siendo muestras de ello, por ejemplo, Pedro González de Mendoza con su imponente sepulcro renacentista en el altar mayor² o Baltasar de Moscoso y Sandoval con la promoción de un nuevo trono destinado al exorno de la Virgen del Sagrario.³ Asimismo, aprovechó la ocasión para ubicar su enterramiento a los pies de su obra, asegurándose, de esta manera, la perpetuidad de su legado en la catedral de Toledo.

El diseño y hechura del Transparente recayó en manos del afamado escultor y arquitecto Narciso Tomé,⁴ de ahí que en uno de los ángulos incluyera una inscripción en latín donde informaba de su autoría: “Narciso Tomé, Arquitecto mayor de esta Santa Catedral Primada, delineó, esculpió y á la vez pintó por sí mismo toda esta obra compuesta y fabricada de mármol, jaspe y bronce”.⁵ No obstante, y a pesar de esta categórica afirmación, lo cierto es que, debido a la complejidad y envergadura de la obra, se vio obligado a contar con la participación de otros profesionales. A ello se ha de sumar la presencia de piezas en bronce que forman parte del exorno del retablo (basas de las columnas, alas del corpus angélico, atributos de los santos...), así como de dos medallones ubicados en las calles laterales donde se representan dos pasajes veterotestamentarios: David frente a Abigaíl y David junto con el sacerdote Ajimelec.

¹ Para un estudio íntegro del Transparente, véanse los siguientes trabajos: Ayala Mallory (1969): 255-288; Prados García (1976): 387-416; (1990); Pérez Higuera (1993-94): 471-480; Nicolau Castro (1996): 97-105; (2010): 258-269; Delgado García (2018): 23-29.

² Fernández Gómez (1986); Poveda Martínez (2024).

³ Cruz Valdovinos (1999): 511-610; Díaz Fernández (2004): 143-190; Illescas Díaz, (2020); (2022).

⁴ El vínculo con la fábrica catedralicia quedó sellado el 27 de octubre de 1721, cuando entró a su servicio bajo las órdenes del maestro mayor, Teodoro Ardemans. A la muerte en 1726 de este arquitecto madrileño, le sucedió en el cargo. [Pérez Sedano] (1914): 104.

⁵ Traducción tomada de Parro (1857): 147.



Fig. 1. Transparente. Narciso Tomé. 1721-1732. Catedral Primada. Toledo

¿Le debemos a Narciso Tomé la autoría de estas piezas? Ramírez de Arellano ya señaló que, de haber sido así, este, sin duda, “ocuparía un primer lugar entre los artífices de bronce y platería” debido a la exquisita calidad que

estas presentan.⁶ Ahora bien, este historiador cordobés sabía a la perfección que no se dio tal circunstancia debido a la ausencia de testimonios, tanto artísticos como documentales, sobre esta supuesta pericia con el metal del artista toresano, por lo que puso en tela de juicio la afirmación expuesta en la citada inscripción. Escaso tiempo después, la publicación de la documentación recopilada por Zarco del Valle desveló la existencia de un contrato por el que Marcos Antonio Cosso se comprometió a realizar uno de los citados medallones, si bien no ahondó en la cuestión,⁷ siendo necesario esperar hasta el año 2009, cuando Juan Nicolau Castro publicó varios pagos inéditos correspondientes a los verdaderos artífices de los bronce: Marcos Antonio Cosso, Manuel de Vargas Machuca, Isidro de Espinosa y Juan Antonio Domínguez.⁸ Pese a la relevancia de la noticia, lo cierto es que su repercusión en el ámbito académico fue mínima, ya que la atención se focalizó en el proceso de ejecución de la parte concerniente al mármol, así como en las labores de dirección ejercidas por Narciso Tomé. Con el propósito de subsanar esta laguna y de ofrecer un estudio íntegro de las citadas piezas, hemos llevado a cabo un nuevo rastreo en los fondos archivísticos de Toledo gracias al cual, afortunadamente, hemos localizado dos libros de cuentas inéditos⁹ y las escrituras de concierto efectuadas con los artistas.¹⁰ Se trata de un material de primer orden cuya revisión y análisis resulta clave para saber cómo se sucedieron los hechos y para poner en valor la calidad de los bronce, especialmente de los citados medallones.

1. EL PROCESO DE EJECUCIÓN DE LOS BRONCES¹¹

La primera noticia sobre la hechura de las piezas aquí protagonistas se fecha el 1 de octubre de 1727, cuando se firmó una escritura de concierto entre el

⁶ Ramírez de Arellano (1915): 140.

⁷ [Zarco del Valle] (1916): 394.

⁸ Nicolau Castro (2009): 75, 78 y 79. No obstante, hemos de señalar que los investigadores Prados García y Cruz Valdovinos habían publicado ya varios pagos concernientes a los bronce del Transparente al platero Juan Antonio Domínguez. Prados García / Cruz Valdovinos (1984): 197.

⁹ Hasta la fecha tan solo se conocían los registros concernientes a los libros de frutos y gastos: véanse Prados García / Cruz Valdovinos (1984); Nicolau Castro (2009); (2010). Gracias a la nueva revisión del Archivo Capitular de Toledo, hemos localizado dos libros de cuentas inéditos dedicados exclusivamente a recoger el seguimiento de pagos vinculados con la obra del Transparente. Véanse en Archivo Capitular de Toledo (en adelante, ACT), Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 241 y ss.

¹⁰ Pese al manejo de algunas de estas escrituras por los autores anteriormente citados (Prados García, Cruz Valdovinos y Nicolau Castro), hasta el momento se desconocían tanto su cronología exacta (en los trabajos tan solo se especifica el año) como la referencia concreta del Archivo Histórico Provincial de Toledo, siendo el propósito del presente trabajo subsanar esta laguna, como veremos en los próximos apartados.

¹¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a D.^a María Eugenia Alguacil (Archivo Histórico Provincial de Toledo), así como a D. Alfredo Rodríguez y a D. Isidoro Castañeda (Archivo Capitular de Toledo), por su ayuda desinteresada.

canónigo obrero Fernando Merino, de una parte, y Marcos Antonio Cosso, de otra.¹² Este último quedaba encargado de vaciar el medallón donde se relataba la historia de David y el sacerdote Ajimelec¹³ de acuerdo con el diseño entregado por Narciso Tomé, “sin faltar en cosa alguna al dicho modelo”, refiriéndose casi con toda seguridad al dibujo hoy conservado en el Archivo Capitular de Toledo (fig. 2).¹⁴ Lejos de poder tomarse alguna licencia con la que modificar, por ejemplo, la disposición de los personajes, la inclusión de esta cláusula determinaba de manera contundente cómo este bronceista madrileño habría de eliminar cualquier proceso creativo y ceñirse a la materialización del modelo concebido por Tomé.



Fig. 2. Diseño
para el altar
del Transparente.
Narciso Tomé.
1721. ACT

¹² Archivo Histórico Provincial de Toledo (en adelante AHPTO), Protocolo núm. 31879, ff. 769 y ss. Véase también en [Zarco del Valle] (1916): 394.

¹³ Pese a no especificarse, sabemos que la hechura de la historia de David y Ajimelec recayó bajo su responsabilidad gracias a escrituras posteriores donde tal dato ya sí aparece señalado. Véase en ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, f. 241r.

¹⁴ Este diseño fue publicado en Fernández Collado *et alii* (2009): núm. 45.

Para tal cometido, el cobre debía proceder de Suecia o Dinamarca, y nunca de las minas de España, por ser “agrijo y desabrido” y estar mezclado con otros metales que, según se recoge, dañarían al dorado y al latón. A la hora de efectuar dicha mezcla, esta debía integrarse por tres partes de cobre y una de latón, aunque, para mayor tranquilidad del canónigo obrero, Cosso se comprometió a vaciar una pieza en su presencia, de manera que sirviera como referente para las demás. El grueso debía ser igual al de un “cantero de real de a ocho” y el peso final del medallón no habría de exceder las 9 arrobas,¹⁵ ya que, de hacerlo, no se pagaría la demasía. Por su parte, el bañado quedaría exento de “fuegos ni reerbido en metal” y, si alguna parte saliese demasiado carcomida o defectuosa, quedaba bajo la responsabilidad del broncista volver a vaciarla hasta dejarla al gusto del obrero mayor. Asimismo, las figuras protagonistas debían ser “vacías de una pieza”, mientras que el material restante se podría utilizar para hacer chaveteras, machos y hembras destinados a la sujeción del medallón en el propio altar. Además de las labores expuestas, Marcos Antonio Cosso también se haría cargo de otras piezas destinadas al exorno del retablo marmóreo, como las basas, las estrías de las columnas y los adornos de los capiteles, especificándose detalladamente el peso de cada una de ellas, ya que, en caso de excesos, la fábrica catedralicia no se haría cargo de los costes:

- Basa correspondiente a la columna de mayor tamaño: 55 libras.
- Basa pequeña: 25 libras.
- Estrías de la columna pequeña (10 piezas): 25 libras.
- Piezas del capitel: 6 libras.

Para la entrega final, el maestro broncista dispondría de un periodo de ocho meses contados a partir del 1 de noviembre, es decir, un mes más tarde de la firma de la escritura. Si para junio de 1728 no hubiera finalizado su cometido, Fernando Merino, en calidad de canónigo obrero, podría buscar a otro platero por un precio similar y abrir diligencias contra Cosso. Respecto a los honorarios, cabe señalar que se fijaron en 45 reales de vellón por cada libra, incluyéndose en dicha cantidad tanto la mano de obra como la compra de los materiales, efectuándose la entrega de dichos honorarios en función de los avances. Para cerrar el acuerdo, se nombró fiador a José López de Soto, maestro de obras de la villa de Madrid, quien previamente, concretamente el 25 de septiembre de ese mismo año, ya había depositado en concepto de fianza la cantidad 12 000 reales de vellón, según la escritura realizada ante el escribano Andrés Bañuelos Alcaraz en la citada fecha.¹⁶

¹⁵ De acuerdo con el sistema métrico tradicional, cada arroba equivaldría aproximadamente a 11,502 kg.

¹⁶ Los datos concernientes a la fecha de la escritura y el nombre del escribano se recogen en el contrato firmado el 1 de octubre de 1727. Véase en AHPTO, Protocolo núm. 31879, f. 769.

El 2 de octubre de 1727 se firmó una nueva escritura entre el citado canónigo Fernando Merino, de una parte, y Manuel de Vargas Machuca e Isidro de Espinosa de otra, platero y latonero respectivamente.¹⁷ Bajo su responsabilidad quedó el cometido de “baciarse y ejecutar” el medallón de la historia de David y Abigaíl bajo unas condiciones que son idénticas a las expuestas en el contrato firmado con Marcos Antonio Cosso. Así, los maestros citados debían ejecutar la pieza de acuerdo con el modelo entregado por Narciso Tomé “sin faltar cosa alguna del dicho modelo que a de tener presente para el vaciado”,¹⁸ utilizándose para ello cobre procedente de Suecia o de Dinamarca y con los siguientes pesos:

- El peso de la basa grande correspondiente a la columna principal: 55 libras.
- Basa pequeña de la columna principal: 25 libras.
- Estrías de la columna pequeña (10 piezas): no deben exceder en su conjunto las 25 libras.

Al igual que en el caso de Marcos Antonio Cosso, el plazo para su conclusión se fijó en ocho meses, haciéndoles entrega de 44 reales de vellón por cada libra que pesara el citado medallón, “guardando y observando para su peso y demás que va expresado [*en*] las condiciones”.¹⁹

Las noticias sobre los bronceos del Transparente cesan y no volvemos a conocer sus avances hasta dos años después, concretamente hasta el 24 de mayo de 1729, cuando se llevó a cabo un primer recuento de las piezas cuyo vaciado había quedado en manos de Manuel de Vargas Machuca y de Isidro de Espinosa.²⁰

Pieza:	Peso:	Importe en reales:
Medallón de Abigaíl y David, incluyéndose el plumaje, el cetro y la espada	229 libras (44 reales por libra)	10 076
Terrajas para los tornillos y patillas	14 libras (34 reales por libra)	476
La basa de la columna grande del lado del Evangelio	45 libras y media (44 reales por libra)	2 002
Las estrías de la citada columna	39 libras (44 reales por libra)	1 716
La basa de la columna pequeña del lado de la Epístola	17 libras y media (44 reales por libra)	770

¹⁷ AHPTO, Protocolo núm. 31879, ff. 776 y ss. Nicolau Castro (2009): 78 alude ya a esta escritura.

¹⁸ AHPTO, Protocolo núm. 31879, f. 776v.

¹⁹ AHPTO, Protocolo núm. 31879, f. 779r.

²⁰ ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 240 y ss.

Las estrías y piezas del capitel de dicha columna	26 libras y media (44 reales por libra)	1 166
La pieza de la clave que recibe la cornisa	7 libras y tres cuartos	341
La palma de santa Leocadia, las flores y la corona de santa Casilda	12 marcos (45 reales el marco)	540
Veinte campanillas y veinte granadas	3 reales cada una de las piezas	120
Medalla que porta David	Sin peso	60
Chapas de metal con las inscripciones	7 libras y 3 cuartos (44 reales por libra)	341
Otros gastos de blanqueado y reparado		127
Importe total:		17 735

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, f. 240r

Por su parte, Marcos Antonio Antonio Cosso hizo la correspondiente entrega de las piezas concluidas y su recuento se efectuó un poco más tarde que el anterior, concretamente el 17 de agosto de 1729:²¹

Pieza:	Peso:	Importe en reales:
Medallón de David y Ajimelec	227 libras y media (45 reales por libra)	10 237,5
Terrajas y patillas para la fortificación	14 libras (34 reales por libra)	476
La basa grande de la columna del lado de la Epístola	42 libras y media (45 reales por libra)	10 912,5
Las estrías de la citada columna	37 libras y media (45 reales por libra)	1 687,5
La basa de la columna pequeña del lado del Evangelio	19 libras y 4 onzas (45 reales por libra)	866 + 8 maravedíes
Las estrías y piezas del capitel de dicha columna	16 libras, 2 onzas (45 reales por libra)	725 + 20 maravedíes

²¹ ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, f. 241r.

La cruz de santa Leocadia	3 libras, 5 onzas (45 reales por libra)	149
Otros gastos de blanquecer y aguafuerte		54
Importe total:		16 054 + 11 maravedíes

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Secretaría Capitular,
Libros de cuentas del Transparente, f. 241

El proceso continuó avanzando y el 2 de mayo de 1729 se firmó una nueva escritura por la que Juan Antonio Domínguez se obligó a dorar los bronces ya concluidos, incluyéndose entre ellos los dos medallones con las historias de David, las estrías y capiteles de las columnas, así como los atributos de los santos.²² El 16 de noviembre de 1729 se firmó una nueva escritura por la cual Manuel de Vargas Machuca e Isidro de Espinosa habrían de seguir “toda la obra que se necesite de metales” destinados al adorno del altar marmóreo del Transparente.²³ De acuerdo con las cláusulas, quedaban obligados a realizar los capiteles de las columnas del primer cuerpo con un peso de 65 libras cada uno y, en caso de excesos, no se les pagaría la demasía del material, aunque sí la concerniente a la mano de obra. Para ellos se estipuló un precio de 60 reales de vellón por cada libra y tan solo se procedería a pesarlos una vez que estuvieran reparados, acoplados, concluidos y “puestos en punto de dorarse”. También debían ejecutar la totalidad de ráfagas, “que son ochenta grandes y chicas”, si bien treinta de ellas debían tener dos haces. Por su parte, el peso no excedería las 580 libras, ya que, en caso contrario, se procedería de la misma manera a la citada, es decir, se pagaría la mano de obra y no el material, fijándose un total de 30 reales de vellón por cada libra. Las basas de las columnas del segundo cuerpo podían alcanzar un peso máximo de 27 libras y las alas de los ángeles 3,5 libras, estas últimas al precio de 30 reales de vellón cada libra.

La lista de condiciones continúa con los capiteles, las ráfagas y las demás piezas destinadas al exorno del Transparente, las cuales debían ser ejecutadas de acuerdo con los modelos y medidas entregadas por el maestro mayor de la citada obra, es decir, por Narciso Tomé, sin que “en todo ni en parte alguna se falte ni exceda a los dhos modelos ni medidas”. Y es que, en el caso de que alguna de las piezas no cumpliera con esta condición, debería volver a ejecutarse a costa de los citados maestros hasta dejarlas y entregarlas con toda perfección, incidiéndose reiteradamente en que el resultado final siempre había de estar bajo el gusto de Narciso Tomé: “y si este pusiese alguna falta se ha de cumplir por los referidos maestros hasta dejarlo en toda perfección”.

²² Prados García / Cruz Valdovinos (1984): 197.

²³ AHPTO, Protocolo núm. 17198, ff. 632 y ss.

Del mismo modo que sucedía en los contratos firmados en 1727, aquí también se indica de dónde debería proceder el cobre, Suecia, fijándose una mezcla compuesta por tres partes de dicho material y una de latón. Por su parte, los artistas harían frente a los gastos de los materiales (cobre y latón) y de los tornillos necesarios para las fortificaciones, además de los jornales correspondientes a los oficiales que habían de ayudarlos a realizar el vaciado, reparado y cincelado. Para empezar con las labores expuestas, el canónigo obrero les entregó ese día 12 000 reales de vellón, cantidad que se vería incrementada a medida que se materializaran los avances. Respecto al plazo estipulado para su conclusión se fijó en seis meses desde la fecha de la firma o, en caso contrario, cabía la posibilidad de buscar artífices sustitutos por “más o menos precio”, de acuerdo con la costumbre.

Según las cláusulas del contrato, la entrega de piezas debía haber tenido lugar en abril de 1730 y, al parecer, así fue, pues el 23 de octubre de dicho año se hizo un primer recuento de aquellas piezas que estaban “a punto de dorar” hasta la fecha, según la información recogida en los *Libros de cuentas*.²⁴

Pieza:	Peso:	Importe en reales:
Capiteles de las columnas principales del primer cuerpo	65 libras (60 reales por libra)	7 800
Todas las ráfagas con los “fijazones”	532,5 libras (30 reales por libra)	15 975
Ocho alas de los cuatro arcángeles	58 libras (30 reales por libra)	1 740
Dieciocho alas pequeñas de los niños	63 libras (30 reales por libra)	1 890
Dos escudos de armas correspondientes al canónigo obrero	27,25 libras cada escudo (30 reales por libra)	1 635
Plumaje de san Miguel y tornillos	12,5 libras (30 reales por libra)	375
Piezas restantes de las alas de los arcángeles y dos alas correspondientes a los niños	93 marcos (30 reales el marco)	2 790
Dos capelos de las armas correspondientes al arzobispo	36 marcos (30 reales el marco)	1 080
Pez de san Rafael	9 marcos (30 reales el marco)	270

²⁴ ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 241v y ss.

Escudo de san Miguel	13 marcos (30 reales el marco)	390
Guirnalda de san Miguel	5 marcos (30 reales el marco)	150
Guirnalda y ramos de azucenas de san Gabriel	22 marcos (30 reales el marco)	660
Importe total:		34 755
Fecha de la escritura:		23/10/1730

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 241v y ss.

Una vez pesadas y tasadas, el proceso continuó su curso y se procedió a una segunda entrega el 31 de octubre de 1731, es decir, un año y medio más tarde, cuando se hizo un nuevo recuento de “las piezas de bronce [...] concluidas y puestas en punto de dorar”²⁵ realizadas por Manuel de Vargas Machuca e Isidro de Espinosa:

Pieza:	Peso:	Importe en reales:
Medalla con el escudo de armas de la Santa Iglesia Catedral	196 libras y media (60 reales por libra)	11 790
Dos basas de las columnas del segundo cuerpo	54 libras (30 reales por libra)	1 620
Las chapas de las columnas citadas	62 marcos (30 reales el marco)	1 860
Capiteles de las columnas citadas en yeso	50 libras (60 reales por libra) Se entregan bañados en yeso y reparados	3 000
Dos escudos de armas del cardenal	70 libras (30 reales por libra)	2 100
Borlas y cordones de los capelos de los citados escudos	79 marcos (30 reales el marco)	2 370

²⁵ ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 242 y ss.

Cañones de la cruz de la Fe	18 marcos (30 reales el marco)	540
Cáliz de la Fe	11 marcos (30 reales el marco)	330
Áncora de la Esperanza	11 marcos (30 reales el marco)	330
Báculos de los señores arzobispos	24 marcos (30 reales el marco)	720
Espigas y ramo del Niño de la Esperanza	27 marcos (30 reales el marco)	810
Incensario	17 marcos (30 reales el marco)	510
Cinco piezas de la silla de Nuestra Señora	56 libras y media (30 reales el marco)	1 695
Dos piezas de la silla vaciadas en yeso	30 libras (44 reales por libra)	1 320
La bola que tiene el Niño Jesús (sin vaciar en arena)	8 libras y un cuarto (20 reales por libra)	165
Marco del frontal	97 libras (30 reales por libra)	2 910
Nueve alas de los niños del segundo cuerpo	31 libras y media (30 reales por libra)	945
Importe total:		33 015
Fecha de la escritura:		31/10/1731

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 242v y ss.

Prueba de lo expuesto anteriormente, es decir, del final del proceso de ejecución, es que el siguiente paso fue el dorado de las piezas, contratándose para tal cometido a Manuel de Vargas Machuca y a Juan Antonio Domínguez.²⁶ Así, el 29 de octubre de 1731 se firmó el contrato con el primero, quien se comprometió a dorar los bronce del segundo cuerpo del Transparente, además de comprar el oro y contratar a los oficiales necesarios para trabajar en las piezas

²⁶ Para ahondar en la trayectoria de este maestro platero activo en Toledo durante la primera mitad del siglo XVIII, se han de consultar, entre otros, los siguientes trabajos: Prados García / Cruz Valdovinos (1984): 187-201; Revenga Domínguez (2002): 103-118.

hasta dejarlas en toda perfección, fijándose el plazo para su finalización en diciembre de ese mismo año.²⁷ Por ello, cobraría la cantidad de 25 400 reales de vellón, cifra donde se incluían los costes del material y la mano de obra, determinándose su entrega de la siguiente forma: tras la conclusión de la medalla y el escudo de armas de la catedral se le pagarían 4 200 reales; posteriormente, 6 000 reales “por cuenta de las demás piezas”, sin especificar cuáles, mientras que la cantidad restante hasta los 25 400 reales, es decir, 15 200, se le pagaría en función de las piezas concluidas. En caso de no ceñirse a los dos meses establecidos, el canónigo obrero tendría licencia para buscar a otros oficiales y, en caso de fallecer Manuel de Vargas Machuca sin dejar finalizado su cometido, su fiador, el platero toledano Juan de la Cuerda, o sus herederos, quedaban obligados a entregar “fenecido el dorado de los dichos bronce”.

Unos días más tarde, concretamente el 5 de noviembre, se hizo lo propio con Juan Antonio Domínguez, comprometiéndose este a realizar el dorado de los bronce del primer cuerpo del Transparente bajo unas condiciones casi idénticas.²⁸ A su cargo correrían los gastos del “oro que se necesite para todo el dorado de las piezas”, así como de los jornales de los oficiales y “demás gastos”. En este caso, el plazo para cumplir con el cometido se fijó en dos meses y medio a partir del día de la firma, mientras que el presupuesto establecido fue ligeramente inferior al concedido a Manuel de Vargas Machuca, 22 440 reales. En caso de incumplimiento, el obrero mayor podría contratar a nuevos oficiales para finalizar la obra, si bien, la demasía en el precio correría a cargo de Juan Antonio Domínguez o de su fiador.

Según los registros, ambos artífices cumplieron con las cláusulas establecidas o eso al menos deducimos al no tener noticias de pleitos o de la entrada en escena de otros plateros que informen de lo contrario. Así, a finales del enero de 1732 se procedió a realizar un recuento de las piezas entregadas ya doradas y acabadas “en toda perfección”:²⁹

Manuel de Vargas Machuca (dorado de piezas):	Cantidades en reales:
Tarjeta del escudo de armas de san Ildefonso	4 200
Basas de las columnas del segundo cuerpo	1 300
Todas las chapas de las citadas columnas	1 090

²⁷ En su trabajo, Prados García / Cruz Valdovinos (1984) aluden ya a esta escritura, si bien, no se recoge ni su cronología ni la referencia concreta del Archivo Histórico Provincial de Toledo, siendo, según se ha indicado, el propósito del presente trabajo subsanar esta laguna: AHPTO, Protocolo núm. 31881, ff. 844 y ss.

²⁸ En su trabajo, Prados García / Cruz Valdovinos (1984) aluden ya, asimismo, a esta escritura, en los términos señalados en la nota anterior: AHPTO, Protocolo núm. 31881, ff. 855 y ss.

²⁹ ACT, Secretaría Capitular, *Libros de cuentas del Transparente*, ff. 247 y ss.

Capiteles de las citadas columnas	1 084
Cruz de la Fe	600
Áncora de la Esperanza	380
Ramo y manojo de espigas del Niño de la Esperanza	1 092
Dos escudos de armas correspondientes al obrero mayor	970
Ocho alas de los ángeles de la coronación	884
Báculos de los arzobispos	800
Escudo de armas con capelo y cordones correspondiente al lado de la Epístola	2 000
Alas de san Gabriel y san Rafael	600
Ramos de azucenas y guirnaldas de san Gabriel	1 300
La mitad de las ráfagas	7 500
El pez de san Rafael	300
Precio total:	25 400
Fecha de certificación:	16/01/1732

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Secretaría Capitular,
Libros de cuentas del Transparente, ff. 247 y ss.

Juan Antonio Domínguez (dorado de piezas):	Cantidades en reales:
Mitad de las ráfagas	7 500
Escudo de armas del cardenal correspondiente al lado del Evangelio	2 000
Capiteles de las columnas del primer cuerpo	3 500
Alas de san Miguel y san Euriel	1 600
Plumaje de san Miguel	300
Guirnalda de san Miguel	200
Escudo de san Miguel	220
Incensario de san Euriel	600
Alas de los ángeles	2 000
Piezas de la silla donde descansa la Virgen María y la bola del mundo portada por el Niño Jesús	2 480
Marco del frontal	1 600

Fleco y galores del frontal	440
Precio total:	22 440
Fecha de certificación:	30/01/1732

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Secretaría Capitular,
Libros de cuentas del Transparente, f. 247v

Finalmente, el 8 de abril de 1732 se llevó a cabo el remate de la cuenta concerniente con los maestros Manuel de Vargas Machuca e Isidro de Espinosa.³⁰ Tal día se les hizo entrega de 3 930 reales de vellón que, sumados a los 67 770 recibidos, alcanzaban la cifra de 71 700 reales de vellón correspondientes al “vaciado, pulido y reparado de los broncees del Transparente”, de acuerdo con las cláusulas firmadas en la escritura del 16 de noviembre de 1729.³¹

RESUMEN DE LAS PARTIDAS	
Fecha de entrega:	Honorarios (en reales):
14 de noviembre de 1729	12 000
26 de abril de 1730	12 000
24 de octubre de 1730	10 755
18 de noviembre de 1730	3 000
15 de febrero de 1731	1 500
12 de abril de 1731	6 000
20 de agosto de 1731	3 000
3 de noviembre de 1731	19 515
8 de abril de 1732	3 930
TOTAL: 71 700 reales	

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Libros de Obra y Fábrica,
Frutos 1731/Gastos 1732, f. 207r

³⁰ ACT, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos 1731/Gastos 1732*, f. 207r.

³¹ AHPTO, Protocolo núm. 17198, ff. 632 y ss.

Para nuestra fortuna, la escritura incluye un resumen detallado de los costes y pesos totales de los bronce del Transparente, alzándose como una fuente de información de primer orden para su estudio. Así, el peso de las piezas vaciadas por los citados maestros fue de 70 arrobas, 11 libras y 8 onzas.³² Ahora bien, Marcos Antonio Cosso, Manuel de Vargas Machuca e Isidro de Espinosa habían realizado una entrega de piezas anteriormente cuyo peso había alcanzado las 30 arrobas, 4 libras y 11 onzas por un precio de 33 843 reales y 11 maravedíes. Estas cifran, sumadas a las anteriores, hacen un total de 105 543 reales y 11 maravedíes por el vaciado, pulido y reparado de todos los bronce del Transparente, y un peso final de 100 arrobas, 16 libras y 3 onzas. Por su parte, el dorado se fijó en 81 960 reales, de manera que el coste total de la obra con “toda la hechura y dorado” alcanzó 187 503 reales y 11 maravedíes.

COSTES	
Vaciado, pulido y reparado	105 543 reales + 11 maravedíes
Dorado	81 960 reales
Total:	187 503 reales + 11 maravedíes
PESO	
100 arrobas, 16 libras y 3 onzas	

Fuente: elaboración propia. Datos: ACT, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos 1731/Gastos 1732*, f. 207r

2. LA OCTAVA MARAVILLA

En junio de 1732 se organizaron unos sonoros festejos con motivo de la inauguración del Transparente, de manera que se diera a conocer la que era considerada por fray Francisco Rodríguez Galán como la “octava maravilla del mundo”.³³ Siguiendo la costumbre del momento, se orquestó un programa festivo

³² ACT, Libros de Obra y Fábrica, *Frutos 1731/Gastos 1732*, f. 207r.

³³ Rodríguez Galán (s. a. [1732]). Para ahondar en el conocimiento de los festejos organizados con motivo de la inauguración del Transparente, véanse los siguientes trabajos: Mora Pozo (1982): 109-154; Santolaya Heredero (1997): 319-346.

a base de actos religiosos, luminarias y corridas de toros, entre otros eventos. Además, se procedió a la decoración de los espacios públicos mediante la construcción de altares, tramoyas, colgaduras y recibimientos, siendo especialmente llamativo aquel costado por la Compañía de Jesús en la plaza del padre Juan de Mariana, donde la atención quedaba focalizada en una pareja de estatuas dedicadas a la Virgen y san Ignacio de Loyola. Todo ello quedó inmortalizado en la *Relación* escrita por Francisco Javier de Castañeda, cuya lectura es posible gracias a la conservación de varios ejemplares, uno de ellos, en la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.³⁴ En este texto, al margen de la descripción del citado programa festivo, también se incluyó, como era de esperar, una concerniente al Transparente, destacándose cómo el arzobispo Diego de Astorga y Céspedes puso todo su celo durante el proceso de ejecución con el propósito de alcanzar el mejor resultado: “no perdonó su cuidado, y vigilancia diligencia, en elegir los artífices más diestros; buscar las piedras más exquisitas, desentrañar las piedras en sus metales”.³⁵ Lejos de abordar su análisis, pues se desvincularía de nuestro objetivo, aquí únicamente nos detendremos en los fragmentos dedicados a las piezas aquí protagonistas, los bronce, concretamente a los dos medallones con escenas veterotestamentarias (figs. 3-4):

Se descubren dos medallones de bronce dorado, en que gravó de medio relieve la destreza dos figuras de la liberalidad de Christo en el Sacramento, en dos acciones del Real Profeta David, à quien al derecho lado prudente como discreta, la gallarda Abigaíl le sale ofreciendo pan, y vino, para templar su justificado enojo, contra su avaro Naval: y al izquierdo el Sacerdote Achimelech entregándole los Panes de la proposición, y la Espada del Gigante, tan vivos en el dibujo, y tan perfectos en la delicadeza del vaciado, que están por demás los textos, que en dos tarjetas de bronce declaran al pie de ellos uno el pensamiento: pero en su lugar dixera al Coronado Profeta:

Te duo diversa Domini de parte coronant
 Mal pudo engendrar temor
 De no Reynar el recelo,
 Si à la Corona el valor
 Duplica, empeñado, amor
 Con dos pesagios del Cielo.³⁶

Tomando como referencia la descripción de Francisco Javier de Castañeda, nos disponemos a contemplar los medallones que hoy disfrutan de un perfecto estado de conservación en el espacio para el que fueron concebidos, es decir, las calles laterales del trasaltar. Un rápido vistazo es suficiente para confirmar las escasas diferencias

³⁴ La citada biblioteca dispone de su versión digital: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/734585> (consultado el 3 de julio de 2024).

³⁵ Castañeda (1732): 6.

³⁶ Castañeda (1732): 13.

entre el diseño entregado por Narciso Tomé y el resultado final en el metal, lo que pone de manifiesto una cuestión a la que hicimos referencia líneas atrás: las escasas licencias creativas permitidas a los maestros bronceistas. Su forma se asemeja a la de un rectángulo vertical, aunque los lados de menor tamaño se truncan por las líneas curvas del muro marmóreo que amplían ligeramente su perímetro.



Fig. 3.
Encuentro de David y Ajimelec (medallón de bronce del lado izquierdo del altar del Transparente). Narciso Tomé (diseño), Marcos Antonio Cosso (vaciado) y Juan Antonio Domínguez (dorado). 1727-1732. Catedral Primada. Toledo

En el medallón ubicado en la calle izquierda del retablo se representa el encuentro entre David, futuro monarca de Israel, y Ajimelec, Sumo Sacerdote de la ciudad de Nob, cuya narración se recoge en 1 Sm, 21 (fig. 3). David se halla en una posición inferior, ataviado de soldado, con casco, escudo, túnica y una gruesa capa que agarra con su mano izquierda para generar una suerte de saco donde porta alimentos, concretamente, los panes de la Proposición, como veremos. Pese a mostrarse de riguroso perfil, es posible apreciar la tez de un hombre maduro, con el rostro enjuto, barba poblada y nariz afilada; su expresión es seria y su mirada penetrante se dirige fijamente hacia la figura de Ajimelec. Este, por su parte, se muestra ataviado con una lujosa indumentaria compuesta por manto, pectoral, cinto de justicia y mitra. Dicho encuentro tiene lugar a las puertas del templo, o eso al menos se deduce al contemplar, tras los dos protagonistas, la disposición de varias columnas de fustes estriados y una suerte de cúpula gallonada con ventanales rematados por un arco ojival. Tal escenario difiere ligeramente de aquel ideado por Narciso Tomé, donde aparece una pareja de ángeles en torno a una suerte de templete circular destinado posiblemente a custodiar los rollos sagrados de la Torá. No obstante, sí se mantiene el varón que contempla discretamente la escena tras las columnas.

Mientras que las figuras protagonistas fueron concebidas como altorrelieves, no sucedió lo mismo con las del fondo, donde apreciamos cómo el volumen y el grado de precisión menguan notablemente. Pese a tales circunstancias, identificamos sin obstáculo a un grupo de soldados, la mayor parte de ellos a caballo, ataviados de manera variopinta: mientras algunos portan casco, armadura y calzas propias del siglo XVII, otros se dejan ver con turbantes de corte hebraico. Para facilitar la identificación del suceso se optó por incluir bajo el medallón una cartela con una inscripción en latín: “Venit David ad Achimelec sacerdotem, et dedit ei sanctificatum panem et gladium Goliath.... Porro via hæc hodie sanctificabitur”.³⁷

¿Cómo acaecieron los hechos según las Sagradas Escrituras? Saúl, rey de Israel, generó una postura de animadversión contra David debido a su creciente popularidad en el campo de batalla, tanto que finalmente ordenó su muerte y le obligó a huir y a buscar refugio en ciudades alejadas. Exhausto, logró llegar junto a sus soldados a Nob y suplicar al citado Ajimelec la entrega de alimentos para poder subsistir y continuar el camino. Desafortunadamente, tan solo quedaba el pan de la Proposición, es decir, pan consagrado, por lo que en un principio le negó su entrega, ya que, recordemos, este quedaba reservado para el personal de condición religiosa. No obstante, la visible y urgente necesidad de auxiliar a David le condujo a cambiar de opinión: “Aquí no tengo pan común y corriente, pero sí tengo algo de pan sagrado. Tus oficiales lo pueden comer si no han tenido relaciones sexuales con ninguna mujer”. Por su parte, David le

³⁷ “Vino David al sacerdote Achimelec, quien le dió el pan santificado y la espada de Goliath.... Este camino, pues, se santificará hoy”. Traducción tomada de Parro (1857): 147.

aseguró la pureza de los oficiales y, además, solicitó la entrega de un arma con la que poder hacer frente a posibles enemigos en caso de necesidad, siéndole ofrecida la misma espada con la que derrocó a Goliat. Conseguidos ambos propósitos, David partió rumbo a Gat, donde en ese momento gobernaba Aquis.



Fig. 3.
Encuentro de David y Abigail (medallón de bronce del lado derecho del altar del Transparente). Narciso Tomé (diseño), Manuel de Vargas Machuca e Isidro de Espinosa (vaciado) y Juan Antonio Domínguez (dorado). 1727-1732. Catedral Primada. Toledo

Por su parte, el medallón ubicado en la calle derecha del retablo recoge el encuentro entre David y Abigaíl en las inmediaciones de Carmel, relatado en 1 Sm, 25 (fig. 4). La escena se compone de dos grupos perfectamente diferenciados, uno a la izquierda, protagonizado únicamente por mujeres, y otro a la derecha por varones, siendo el número de estos últimos más elevado. Al fondo se vislumbra un paisaje arbolado y, en el ángulo superior izquierdo, una ciudad amurallada que identificamos con la citada Carmel.

Abigaíl se muestra arrodillada y ataviada con una túnica de media manga ceñida a la cintura. De su hombro pende una suerte de paño cruzado que desciende hasta las rodillas en múltiples pliegues destinados a conferir mayor empaque y dinamismo a su figura. Su hermoso rostro se dirige hacia David con una mirada penetrante que parece rogar clemencia. Mientras, a sus espaldas, se ubican dos figuras femeninas con rasgos fisionómicos semejantes: ojos pequeños, nariz recta y afilada, carrillos prominentes, mentón redondeado y cabellera recogida. En el lado opuesto se dispone David, erguido y portando su armadura de soldado, con túnica corta, capa, coraza y cimitarra, esta última propia del Oriente Medio. Guardando las similitudes con el otro medallón, su rostro corresponde al de un hombre maduro, con nariz aguileña, barba poblada y cuidadosamente perfilada. Bajo sus órdenes se halla un grupo de soldados en diversas actitudes cuyo nivel de detalle mengua a medida que ascendemos en altura, de hecho, los últimos carecen de volumen. De acuerdo con el esquema anteriormente descrito, bajo el medallón se dispone una cartela donde se lee la siguiente inscripción latina: “*Temperavit Abigail in itinere furorem David adversus Naval, offerens ei panem et vinum.... adoravit eum.... et redidit in pace in domum suam*”.³⁸

Como queda expuesto, la escena alude al pasaje bíblico donde Abigaíl hizo entrega de panes, odres de vinos y carne de oveja asada, entre otros alimentos, para remediar la ofensa cometida por su marido Nabal a David. Este, por su parte, aceptó los presentes y permitió reponer fuerzas a sus soldados, además de paralizar el cruento ataque que había dictaminado contra la ciudad de Carmel en señal de venganza. Días más tarde de este suceso, Nabal falleció y David pidió matrimonio a Abigaíl, convirtiéndose de este modo en su tercera esposa.

Lejos de ser aleatorios, los pasajes elegidos son claves para comprender el papel desempeñado por el Santísimo Sacramento en la Fe católica y conceder, de este modo, coherencia a la narrativa simbólica del retablo. En ambos casos, el pan se presenta ante el fiel como fuente de sustento, tanto espiritual como físico, así como el único recurso para asegurar la supervivencia de aquel que estaba destinado a ser el futuro rey de Israel, David. Sin duda, se subraya su importancia ya desde el Antiguo Testamento y la perdurabilidad de esta en el Nuevo, donde, recordemos, fue elegido por Cristo para hacer referencia a su cuerpo durante la Última Cena mediante la instauración del Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Aquellos que

³⁸ “Abigail templó la ira de David contra Naval en el camino, ofreciéndole pan y vino.... le prestó respeto y reverencia.... y se volvió en paz á su casa”. Traducción tomada de Parro (1857): 146.

optaran por seguir su mensaje debían utilizar el pan (y el vino) para recordar su sacrificio en la cruz y rogar por la redención de los pecados.

Así pues, el planteamiento propuesto en el retablo marmóreo sería, *grosso modo*, el siguiente: el fiel observaría en el primer cuerpo las dos escenas veterotestamentarias donde, como acabamos de señalar, se incide en la relevancia del pan; posteriormente, continuaría el recorrido hacia la parte superior, donde se encontraría con el grupo escultórico dedicado a la Última Cena, cuya atención se focaliza nuevamente en dicho alimento (de hecho, Cristo se muestra tomándolo entre sus manos y procediendo a su bendición bajo las palabras “Tomad, este es mi cuerpo”). Mientras, la última parada quedaría reservada al camarín donde se custodiaba la reserva del Santísimo Sacramento propiamente dicha, la cual era entregada a los fieles durante su comunión en la celebración de la liturgia. Se trataba de una disposición con la que se establecía una secuencia cronológica cuyo propósito era exaltar este alimento sagrado tomando como punto de partida el Antiguo Testamento, continuando con el Nuevo y culminando en el momento presente.

Llegados a este punto, se torna necesario exponer cómo a causa de la exquisita calidad de su factura y de su elevado contenido simbólico dentro del propio retablo, los dos medallones merecían una atención especial en el presente apartado, en sintonía, por tanto, con lo expuesto en el siglo XIX por Sixto Ramón Parro: “dos bajos relieves de bronce que no carecen de mérito si se les considera aisladamente y sin relación al sitio que ocupan”.³⁹ En su famoso libro *Toledo en la mano*, este cronista no dudó en destacar la pericia de los artífices con el metal, así como en poner en valor los citados medallones de manera aislada, y es que, de acuerdo con su opinión, estos eran dignos de ser analizados y elogiados *per se* y no por formar parte del Transparente.

El resto de las piezas en bronce son, como hemos venido analizando, de menor envergadura y con un carácter estrictamente decorativo, siendo ejemplo de ello las alas del corpus angelical, los atributos de las santas ubicadas en las calles laterales o las ráfagas del sol central, entre otras. Pese a ostentar un peso menor respecto a los citados medallones, lo cierto es que tras contemplar el retablo nos percatamos de que su inclusión resulta muy efectista, ya que estos “detalles” bronceos otorgan un mayor grado de luminosidad y riqueza al conjunto marmóreo.

CONCLUSIONES

El ingenio y refinado gusto de Narciso Tomé dio como resultado una obra de extraordinaria belleza y complejidad con la que no solo satisfizo los deseos del arzobispo Diego de Astorga y Céspedes, sino que concedió a la Catedral Primada el privilegio de custodiar entre sus muros uno de los testimonios más

³⁹ Parro (1857): 146.

paradigmáticos del Barroco hispano. Ya señalamos en los párrafos introductorios que por tales características ha sido objeto de numerosos estudios, siendo especialmente significativos aquellos de Juan Nicolau Castro, donde se focaliza la atención en la parte concerniente a la pintura y la escultura. Con el propósito de conseguir un conocimiento íntegro del Transparente y de no relegar al olvido ninguna de las piezas que lo integran, en el presente trabajo se ha virado dicha atención hacia los bronce, especialmente a los medallones con las escenas veterotestamentarias. Y es que, gracias a la documentación consultada en el Archivo Capitular y en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, hemos podido determinar con detalle la aportación de sus autores, Marcos Antonio Cosso, Manuel de Vargas Machuca, Isidro de Espinosa y Juan Antonio Domínguez, así como los entresijos del proceso de ejecución, desde que se llevaron a cabo las primeras escrituras de concierto hasta la entrega final, además del peso de las piezas y los honorarios recibidos. Sin duda, el hecho de sacar a la luz tales datos permite confirmar la consecución de nuestro propósito inicial y avanzar en un conocimiento más completo de la obra diseñada por el artista toresano, contribuyendo, a su vez, a la revalorización de la producción artística de los citados maestros y, por consiguiente, de la orfebrería toledana durante el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Mallory, Nina (1969): “El Transparente de la catedral de Toledo (1721-1732)”, *Archivo Español de Arte*, 42/167, 255-288.
- Castañeda, Francisco Javier de (1732): *Relación de los solemnes aparatos, magníficos afectuosos festejos y aclamaciones festivas con que en la Imperial Ciudad de Toledo, primada metrópoli de España, se celebró la colocación de Christo Sacramentado, hecha el día nueve de junio de el año 1732 a el nuevo magnífico Transparente que en su Primada Iglesia hizo labrar el Eminentísimo Señor Don Diego de Astorga y Céspedes, presbítero cardenal de la Santa Iglesia de Roma, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, chanciller mayor de Castilla, del Consejo de Su Magestad etc.* Toledo, Pedro Marqués. Disponible en: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/734585> (consultado el 3 de julio de 2024).
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1999): “Platería”, en Alberto Bartolomé Arraiza (coord.): *Artes decorativas II (Summa Artis, vol. 45, t. 2)*. Madrid, España Calpe, pp. 511-610.
- Delgado García, Antonio (2018): “El Transparente de la catedral, una instalación visual que revive con la liturgia”, *Alfonsí*, 3, 23-29.
- Díaz Fernández, Antonio (2004): “Origen y presencia de la columna salomónica en el retablo barroco toledano”, *Toletum*, 49, 143-190.
- Fernández Collado, Ángel *et alii* (2009): *Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*. Toledo, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso.

- Fernández Gómez, Margarita (1986): “La arquitectura como documento: el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo”, *Academia*, 63, 219-241. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-arquitectura-como-documento-el-sepulcro-del-gran-cardenal-mendoza-en-toledo-0/> (consultado el 3 de julio de 2024).
- Illescas Díaz, Laura (2020): “Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos”, *Archivo Español de Arte*, 93/372, 347-358. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.23>
- Illescas Díaz, Laura (2022): *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*. Salamanca, Universidad de Salamanca. DOI: <https://doi.org/10.14201/OVI0455>
- Mora Pozo, Gabriel (1982): “Festejos por la inauguración del Transparente de la catedral de Toledo”, *Anales Toledanos*, 14, 109-154. Disponible en: https://www.realacademiatoledo.es/wp-content/uploads/2014/02/files_anales_0014_06.pdf (consultado el 3 de julio de 2024).
- Nicolau Castro, Juan (1996): “Las esculturas italianas del Transparente de la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 69/273, 97-105.
- Nicolau Castro, Juan (2009): *Narciso Tomé, arquitecto/escultor 1694-1742*. Madrid, Editorial Arco/Libros.
- Nicolau Castro, Juan (2010): “El Transparente”, en Ramón Gonzálvez Ruiz (coord.): *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia*. Burgos, Promecal, pp. 258-269.
- Parro, Sixto Ramón (1857): *Toledo en la mano o Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la Santa Iglesia Primada*, t. 1. Toledo, Imprenta y librería de Severiano López Fando.
- Pérez Higuera, María Teresa (1993-94): “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, *Anales de Historia del Arte*, 4, 471-480.
- [Pérez Sedano, Francisco] (1914): *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero Don Francisco Pérez Sedano*. Madrid, Centro de Estudios Históricos. Disponible en: https://www.realacademia.toledo.es/downloads/publicaciones_cont/304/1914.-i.-notas-del-archivo-de-la-catedral-de-toledo-redactadas-sistematicamente-en-el-siglo-xviii-por-el-canonigo-obrero-don-francisco-perez-sedano.pdf (consultado el 3 de julio de 2024).
- Poveda Martínez, Ana María (2024): *El mecenazgo artístico del cardenal D. Pedro González de Mendoza. Del Medievo al Renacimiento* (Tesis Doctoral). Universidad de Murcia. Handle: <http://hdl.handle.net/10201/139232>
- Prados García, José María (1976): “Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 49/196, 387- 416.
- Prados García, José María (1990): *Los Tomé, una familia de artistas españoles del siglo XVIII* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Prados García, José María / Cruz Valdovinos, José Manuel (1984): “Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo”, en VV.AA.: *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas. IV Congreso Nacional de Historia del*

- Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*. Zaragoza, Comité Español de Historia del Arte, pp. 187-201. Disponible en: <https://arteceha.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/06/actas-completas1.pdf> (consultado el 3 de julio de 2024).
- Ramírez de Arellano, Rafael (1915): *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, Imprenta Provincial.
- Revenga Domínguez, Paula (2002): “Los inicios de la trayectoria profesional del platero Juan Antonio Domínguez (a propósito de un contrato de compañía)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 11/21, 103-118. Disponible en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/21/cai-21-6.pdf (consultado el 3 de julio de 2024).
- Rodríguez Galán, fray Francisco (s. a. [1732]): *Octava maravilla del mundo cantada en octavas rhimas. Breve descripción del maravilloso Transparente que costosamente erigió la Primada Iglesia de las Españas*. S. l., s. e.
- Santolaya Heredero, Laura (1997): “El Ayuntamiento de Toledo y el Cabildo Catedral en las fiestas del Transparente de 1732”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, 10, 319-346.
- [Zarco del Valle, Manuel R.] (1916): *Datos documentales para la Historia del Arte Español II. Documentos de la catedral de Toledo coleccionados por Don Manuel R. Zarco del Valle*, t. 2. Madrid, Centro de Estudios Históricos.