

El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los Ayala en la catedral de Segovia

JOSE MARIA PRADOS

SUMMARY

*The well-known rredos carved by Churriguera for the Chapel of rhe Sacrarium (also called The Ayala's Chapel) in rhe Cathedral of Segovia, made from 1686 on, was comple*od several yeurs later with the magnificent tabernacle of the Tomé, the execution of which was carrird out ujier its contracting by Antonio Tomé en 1718. It is just the study of this tabernacle the subject of' this paper. We analyse the details of its history and execution upon the basis of important documents from the Cathedral Archives; we also puy attention to other works in the Chapel. We include a valuation of the mentioned tabernacle or «ostensorio»; it does not reach the importance of other works of this family, such as the «Transparente» of Toledo, but it represents a new trend in the art of the Tomé, leading to the mature style.*

Como la obra que ahora vamos a comentar de los Tomé es parte integrante del gran retablo de la Capilla, creo conveniente hacer un apretado resumen de su historia desde finales del siglo XVII hasta que comienza la participación de Antonio Tomé¹.

El 24 de marzo de 1684 don Antonio Ayala de Berganza, Arcediano de Segovia y Canónigo de la Catedral eleva un memorial al Cabildo manifestando su deseo de instituir fundaciones y de enterrarse en la iglesia, por lo que solicitaba permiso para edificar una pieza para relicario, oratorio y Sagrario y lugar de enterramiento de él y su familia, y así se concedió. Se concierta entonces con el arquitecto y aparejador mayor de las obras reales, vecino

¹ Los datos de esta etapa de construcción. mientras no se diga otra cosa, los tomo de Arturo HERNANDEZ OTERO, *La capilla del Sagrario o capilla de los Angeles*, Universidad y Tierra (Enero-Marzo 1936). T. II, p. 7-36.

de Segovia José de Vallejo ((maestro de crédito abonado y arraigado en este Obispado» por 14.000 ducados la edificación de la capilla con cubierta de media naranja de piedra o pizarra siguiendo las trazas que el Arcediano acompañaba en su memorial, ofreciéndose a entregar 16.000 ducados al contado para los gastos de dicha obra, más otros 4.000 que se pondrían de renta con rendimiento de 200 ducados por año, para los gastos que se hicieran en el adorno de las reliquias que se pusieran en dicho oratorio y 100 ducados para cera.

El obispo don Francisco Antonio Caballero dio el 4 de junio su informe favorable a condición de que se hiciera en el oratorio o tras el Sagrario y no en la sacristía o sagrario principal ya hecha con otras limosnas, que debía quedar libre. A ello accede el Arcediano pero indica que «para que se pueda ver y gozar toda su fábrica» se debía poner una reja grande en la parte que divide el Sagrario.

En el mes de junio de 1686 se trabajaba en la construcción para lo que se aprovechaba piedra resultante del derribo de los paredones de las naves, realizado para continuar las obras de la catedral. Mientras, el arquitecto madrileño Juan de Ferreras presentaba otra traza a don Antonio de Ayala que le entusiasmó y, a la muerte de Vallejo, fue nombrado en Segovia aparejador mayor de las obras reales, encargándose de ejecutar la nueva traza mucho más costosa que la anterior, piénsese que al morir el Arcediano había entregado ya 22.000 ducados.

El 7 de julio de 1686 comienza la andadura del retablo que será larga y durará hasta bien entrado el siglo XVIII. En esa fecha se firma ante el escribano madrileño Clemente de Bringas la escritura del retablo, por la que se obligan a hacerlo de mancomún José de Churriguera y Juan de Ferreras, a expensas de don Antonio de Ayala. Se obligaban a darlo sentado en el plazo de 8 meses por el precio de 24.000 reales, debiendo dar también el Arcediano toda la madera. Estaba aparejada madera suficiente para hacer el retablo de la capilla de San Antón, tasada en 4.300 rs, y se cedió a Churriguera para el retablo del Sagrario. En las condiciones se hace alusión expresa al lugar en que se colocarían las reliquias, siguiendo fielmente con sus recuadros y follajes, tal como aparecía en la traza hecha por José de Churriguera, hornacinas transformadas en el siglo XVIII.

A pesar de su interés no pudo el Arcediano ver concluida la obra pues murió en Madrid el 26 de mayo de 1687 y la construcción iba lenta con continuas interrupciones debidas en gran parte a la insuficiencia de la hacienda que había dejado Ayala para cumplir una serie de fundaciones piadosas. No sé exactamente cuando, pero necesariamente antes de 1690 en que se acabó el edificio, Juan de Setién Guerra, arquitecto y maestro mayor de las obras de la catedral de Salamanca, da su parecer acerca de cómo se ha de rematar por el exterior y el interior la cúpula de la capilla del Sagrario, teniendo a la vista el proyecto de José Churriguera, lo que indica que éste no se limitó a trazar el retablo².

2 Archivo Cat. de Segovia, vitrina 9, carpeta 1 XIV. Este Juan de Setién o Septiem, era

En carta de 1 de febrero de 1690 escribía José de Churriguera al cabildo sobre unos problemas de cuentas con su compañero Juan de Ferreras y habla de una cantidad que «se ha de serbir de dar a Bartolomé del Río que es la cantidad en que ajustamos la escultura de mi parte». Pero el caso es que en 1702 todavía no se había terminado el retablo³ y hay que esperar al 4 de junio de 1711, festividad del Corpus, para la solemne bendición de la capilla con el título de la Asunción de Nuestra Señora por el canónigo don Alonso de Godas. Después de Maitines se bajó el Santísimo del Altar mayor que se llevó en procesión a dicha capilla en donde quedó expuesto. Al año siguiente, según Arturo Hernández, se enlosó la capilla con un coste de 3.924 rs, aunque luego veremos como en los años 20 cobrará Fabián Cabezas por el embaldosado.

A pesar de todo el cabildo no estaba contento con la realización del retablo y así lo hace constar en la reunión del viernes 13 de mayo de 1717 en que se daba cuenta de que Churriguera no había cumplido con la traza y condiciones y de que sería conveniente escribirle recordándole sus obligaciones⁴. Por lo que se desprende de los documentos que luego resumimos al menos faltaba por hacer el tabernáculo, suplido de momento por uno provisional.

Así las cosas, moría el 10 de junio de 1718 el canónigo de la catedral don Juan Barrero y en su testamento otorgado el 8 de junio de 1717 instituyó como herederos por partes iguales al Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia y a la fábrica de la catedral⁵. El 14 de julio sus testamentarios los canónigos Juan Gómez y Alonso de Godos, daban cuenta al cabildo de la citada herencia y sugerían la construcción de un monumento de talla para el Jueves y Viernes Santo en la capilla de don Antonio Ayala⁶. Muy seguros debían de estar de que iba a aceptarse su sugerencia pues en la reunión de dos días después mostraban ya una traza del monumento que suponemos sería la definitiva de Antonio Tomé. En cuanto a su financiación podía hacerse con la mitad de los bienes que tocaban a la fábrica, a no ser que se resolviese utilizar los de la fundación del Arcediano para concluir lo que faltaba del retablo «que es el Tabernáculo», pero que teniendo dinero valía la pena realizarlo y «por aora» se podía dorar el tabernáculo -supongo que el provisional— para que hiciera juego con el monumento. El residuo de la herencia lo tenían destinado para cubrir las «luces de la linterna y Capilla» y, si algo sobraba, para comprar alguna alhaja de «tantas como necesitaba

vecino de Madrid en 1682, fecha en que se obliga junto con Simón Martínez de la Vega, Félix de la Riva y Francisco Casuso a construir el puente de Toledo sobre el río Manzanares (E LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, T. IV, p. 185 (Ed. Turner, Madrid, 1977). Será pariente de Pantaleón Pontón de Setién, maestro de la obra nueva de la Cat. de Salamanca muerto en Valladolid en 1713 y que firma escritura de ajuste y concierto para la cúpula y linterna de piedra del crucero de la catedral leonesa.

3 Archivo Cat. Segovia, vitrina 9.

4 Archivo Cat. Segovia, Actas Capitulares 1717-19, folio 137v-138.

5 Archivo Cat. Segovia, Libro de Cuentas 1703-1724, Anos 1718-19, folio 262v.

6 Archivo Cat. Segovia, Actas Capitulares 1717-19, miércoles 14 julio 1718, folio 155v-156.



Figura 1. *Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia. Tabernáculo.*



Figura 2. *Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia. Tabernáculo. Detalle.*

la fábrica». Después de considerar las diversas opiniones se dejó a los testamentarios de Barrero y al Arcipreste y fabriquero don Juan de Contreras Girón para que decidieran lo que mejor conviniera⁷.

La decisión no se hizo esperar ya que el 1 de agosto de 1718 firmaban en Segovia los testamentarios y Antonio Tomé, vecino de Toro, las condiciones para la obra del Tabernáculo, Custodia o Urna que de todas estas formas se le llama, indicando sus varias funciones, para la capilla del Sagrario o de los Ayala, de la catedral⁸. Se obligaba a hacerlo y sentarlo por 12.500 rs, pagados en cuatro tercios, más de 500 rs que se le dieron en consideración a las mejoras en relación con el dorado en las fajas del trono. El dinero procedía: 500 rs de la hacienda del canónigo don Juan Barrero, otros 500 rs de la obra del Arcediano don Antonio Ayala y los 3000 rs de la fábrica de la catedral «por ser dha obra para el monumento y Fiesta de Corpus en que tiene algún interés».

La obra (Fig. 1) debía contar con 28 «Niños Enteros», 24 «Medios Niños» (Fig. 2), metidos entre las nubes, más 70 o 72 cabezas de serafines, todos ellos encarnados con ojos de cristal, y alas doradas y estofadas en diversos colores; las nubes irían plateadas y barnizadas y los rayos dorados. Angeles y nubes parecerían estar en el aire mantenidos en los rayos, excepto el «Globo» de serafines que hacen la puerta de la custodia, que han de ir pegados a la caja de donde salen los rayos. De los cuatro lados en que está formado, dos de ellos se decoran con dos mediorrelieves dorados y estofados, representando la Anunciación (Fig. 3) y la Pentecostés. Los otros dos sirven para colocar el Santísimo, uno el día Jueves Santo en una urna dorada por dentro y fuera, según la otra traza —es decir que al menos se hicieron dos— y el otro para el día del Corpus (Fig. 1) en color de jaspe azul, imitando lapislázuli, con un «gueco capaz para correr cortina o tramoya, o lo que mejor pareciere para cubrir su Mag^d» y que terminó siendo una especie de cascarón de huevo. La estatua de la Fe, dorada y estofada, culminaría la obra dispuesta de tal modo que se pudiera dar vuelta a todos los lados para que sirviera a las dos funciones. Sirve al aparato de simbólico soporte la representación de los 4 evangelistas, dorados y estofados de su color natural y con ojos de cristal.

El complejo tabernáculo giratorio apoyaría sobre una repisa fija que seguía la planta de aquél «en porción de círculo, medida dentro», con afiligranada talla dorada en las tres caras que se unen y en el centro un serafín con ojos de cristal. El mecanismo para hacerlo girar consistía en un «barrón de yerro, redondo en la mitad» y ocho poleitas, también de hierro, embutidas en la madera para que se pudieran mover con facilidad y sin peligro alguno.

7 Archivo Cat. Segovia, Actas Capitulares 1717-19, viernes 15 (realmente es 16) julio 1718, folio 156-156v.

8 Archivo Cat. Segovia, Fábrica Leg. 1, n.º 6, Libro del Sr. Canónigo D. Juan Barrero. Papeles sueltos cajón 30. Estos datos y los que siguen los di a conocer en mi memoria inédita de Licenciatura. *El retablo barroco del siglo XVIII en Cartilla*, Madrid, 1967.

Un pabellón de madera ((bastante redondo i salida Aciafuera quedando hueco por dentro, bajando justamente por respaldo hasta abaxo», e imitando tela, cobijaría la obra. En los faldones de dicho pabellón dos «chicotes» a cada lado parecía como si estuvieran descorriéndolo y arriba dos «Manzebos» simulaban sostenerlo (Fig. 4), figuras de 6 pies de alto, colocadas «con bastante Arrojo i balentía (...) de modo que parezcan estar en el Aire, sin verse por donde se mantienen)). Todas estas figuras y el pabellón, a diferencia del resto del encargo debería ser sólo sentado de madera en blanco «como está en la traza».

Es una lástima que no se conserven las trazas, al menos dos, pero debieron ejecutarse bastante fielmente si comparamos las condiciones firmadas por Antonio Tomé y su versión definitiva que coincide al pie de la letra. Ello me permite obviar la descripción de la obra que no sería otra cosa que repetir lo ya escrito.

El costo de la obra ya dijimos que se fijó en 13.000 rs, pero como suele ocurrir en tantas ocasiones se gastó mucho más dinero. Por lo pronto aparece un tal Pedro Laínez, maestro de arquitectura, vecino de Segovia, cobrando 9.892 rs de lo dejado por Barrero, en recibos de 1 de diciembre de 1718 y 3 de mayo y 6 de junio de 1724, cantidad en que ajustó el ((monumento que hizo para dha Santa Iglá», según las condiciones «echas en que entra la obra añadida»⁹. Imagino que lo que haría sería la estructura arquitectónica con el mecanismo giratorio, ya que la escultura y dorado del «tramo donde se coloca el santísimo Sacramento por semana Santta y Corpus» son de Andrés Tomé que recibe por ello 8.600 rs, más 1.600 rs por hacer, pintar y barnizar dos «guardas» para dicho monumento¹⁰. En carpintería es el larguero al que se ensamblan los peldaños o travesaños de una escalera de madera, tal vez se construiría para poder colocar el Santísimo en el tabernáculo, aunque de todas formas me parece mucho dinero para una simple escalera. Superado con mucho el presupuesto, no acabaron aquí los gastos pues a ellos hay que añadir una serie de cantidades de obra menuda". Por una serie de recibos sabemos que ya el 11 de agosto de 1718 se estaba trabajando en la obra, pero las labores continuaban todavía en el año 1720, fecha en que se compraba anglo para el pabellón, tornillos y demás piezas de hierro para el mecanismo giratorio y una cerradura y llave de plata para la urna del Santísimo, muestra de que ya debía faltar poco para su conclusión.

Efectivamente el 19 de octubre de 1720 Pedro Gutiérrez firmaba las condiciones y tasación del dorado del retablo, no del tabernáculo por 18.000 rs, todo en oro limpio salvo las cabezas de los ángeles que habían de ser encarnadas y las alas estofadas y sacadas de graño¹². Todavía en abril de 1724 dicho dorador, junto con Isidro Gutiérrez, indudablemente pariente suyo, ambos vecinos de Segovia, cobraban 8.100 rs en que se había ajustado

9 Archivo Cat. Segovia, Fábrica Leg. 1, n.º 6, folio 28-28v.

10 Archivo Cat. Segovia, Fábrica Leg. 1, n.º 6, folio 29v-30.

11 Archivo Cat. Segovia, Fábrica Leg. 1, n.º 6, folio 30-30v.

12 Archivo Cat. Segovia, vitrina 2, carpeta 3, n.º XXXVIII.



Figura 3. *Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia. Tabernáculo. Detalle.*



Figura 4. Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia. Tabernáculo. Detalle.

la obra de dorado del «monumento con lo del añadido»¹³, que habrá que entender que se refería al pabellón entregado en blanco, pues todo lo demás había sido dorado por Tomé.

Mientras se trabajaba en el tabernáculo para el retablo de la capilla del Sagrario, son presentadas al cabildo unas muestras de piedra para su embaldosado, que da su consentimiento el 21 de julio de 1719¹⁴. A partir del 10 de octubre de 1720 se comienzan a librar una serie de cantidades a Fabián Cabezas como maestro de la obra del embaldosado del Sagrario, hasta el 16 de abril de 1721, alcanzando en total la suma de 4.851 rs 26 ms¹⁵. Por dos razones apunto aquí esta obra menor: una primera, por quién la ejecuta, Fabián Cabezas, futuro aparejador de la obra del trasparente de la catedral de Toledo desde el 6 de mayo de 1725, íntimo colaborador de Narciso Tomé en Toledo, y que necesariamente tenía que conocer a Andrés, activo también en esos momentos en Segovia y en la misma capilla del Sagrario. La otra razón es su similitud con el suelo de la capilla de la Virgen del Sagrario en la parroquia toledana de los Santos Justo y Pastor y la capilla del ábside del Evangelio, anterior a la capilla del Corpus Christi, de la misma iglesia de la que no olvidemos era parroquiano Narciso y fue remozada en 1733. El efecto de trampantojo también volveremos a verlo en las estrellas del suelo que rodea al altar del Transparente y en el de la sala capitular de la catedral de Toledo, sin embargo mucho más jugoso y movido.

Si bien la definitiva terminación de la capilla del Sagrario no tiene ya nada que ver con los Tomé, creo que vale la pena dar a conocer una serie de datos con los que se cierra el capítulo de este importante conjunto.

El 24 de marzo de 1761 se firmaba en Vitoria una escritura para hacer las rejas por el rejero Martín de Ciorraga y el latonero Francisco López de Alegría, ambos vecinos de Vitoria, por 25.178 rs, acabándose la obra y su dorado en abril de 1763¹⁶.

El 28 de junio de 1761 Antonio de Tejerina, vecino de Salamanca residente en Fuente Olmedo, profesor de arquitectura y talla firma las condiciones para algunos añadidos de la capilla del Sagrario que ahora llaman del relicario. Aparte de fruteros, trofeos de guerra, colgantes y otros adornos, se haría el pabellón de la hornacina alta que cobija a San Fernando y una **caxas** en el pedestal, con sus medias puertas talladas, y también se pondrían todas las molduras que faltaban. Antonio de Tejerina se obligaba a ejecutarlo de mancomún con Andrés González, residente en Segovia y también profesor de arquitectura por 1.800 rs todas las piezas de talla y molduras citadas en las condiciones y a dejarlas sentadas en el retablo¹⁷. En el mismo mes ya cobraban por poner puertas en los intercolumnios y medias puertas abajo, y en marzo de 1762 se libraban varios recibos por la ejecución de los cajones

13 Archivo Cat. Segovia. Fábrica Leg. 1, n.º 6, folio 28v.

14 Archivo Cat. Segovia, Actas Capitulares 1717-19, viernes 21 julio 1719, folio 262v.

15 Archivo Cat. Segovia, vitrina 9, carpeta 1, n.º XL.

16 V. nota 1.

17 Archivo Cat. Segovia, vitrina 8.

para las reliquias, la peana para San Fernando y varias molduras para el retablo.

El 30 de marzo de 1762 Santiago Casas y Lorenzo Villa, maestros doradores y vecinos de Segovia, se obligaban a ejecutar el dorado del retablo y las rejas de la capilla del Sagrario por 30.000 rs. El retablo ya vimos que había sido dorado en los años 20, por lo que sólo se trataba de las partes que habían sido ahora añadidas y reparar lo que hubiera sufrido con el tiempo. Especial atención se presta en las condiciones a los 4 relicarios, cuyas puertas se dorarían por dentro y por fuera, así como las cajas, y al pabellón de San Fernando que imitaría una tela de tisú por fuera sobre color del coral, flores de oro y por dentro sobre color azul, flores de plata, con los galones de oro; las esculturas de San Fernando y sus ropajes se retocarían en lo que necesite, lo que significa que era una imagen ya existente antes de esta reforma del retablo. El dorado del retablo por lo menos la parte alta debía estar acabado a mediados de la semana de Ramos de 1763, para poder quitar los andamios de la capilla y montar el monumento¹⁸. En junio del 1762 el carpintero se obligaba a montar los andamios y el 12 de febrero de 1763, antes de la fecha establecida, se había terminado el dorado pues Santiago Casas y Lorenzo Villa terminaban de cobrar el total de los 30.000 rs¹⁹.

Aunque ha pasado más desapercibido entre los críticos del barroco, no pudo dejar de mencionarlo Ponz con el desprecio que le era habitual: «Peor que todo -dice— es el retablo de la capilla del Sagrario: verdaderamente monstruoso y más digno de apartarle de la vista, que de nombrarle, como las demas hojarascas de aquella capilla, que con una sola imagen, que tuviese en el testero, en lugar de tanto disparate del arte, quedaría libre de que con razón se hablase tan mal de ellos»²⁰.

Este tabernáculo, más bien ostensorio o manifestador, tenía como ya hemos venido indicando una doble función gracias a su mecanismo giratorio. Uno de los lados, el que contiene en su centro una arqueta, sirve para la Semana Santa, el día de Jueves Santo, mientras que el otro no es otra cosa que un expositor del Santísimo en especial para el día del Corpus Christi, con la posibilidad de poderse abrir o cerrar la forma aovada para ocultar o mostrar la custodia. En un reciente e interesante artículo sobre altares y tabernáculos en Francia²¹ se reserva un apartado para este tipo de ostensorios que utilizan un mecanismo bien giratorio, bien de corredera, para ocultar la custodia a los fieles cuando no está expuesto el Santísimo. Hasta el momento el reparto de estos tabernáculos *tournants* por las regiones de Francia es todavía muy mal conocido, pero parece frecuente en el Franco-Condado, Lorena o Poitou-Charentes, mientras que es prácticamente desconocido en el sudoeste francés. Tampoco hay un estudio de conjunto por lo que se

18 Archivo Cat. Segovia. vitrina 8.

19 V. nota anterior.

20 A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1787, 2.ª ed., T. X, Carta 8.ª, 15.

21 C. CLAERR, M. F. JACOPS, J. PERRIN, *L'autel et le tabernacle de la fin du XVI siècle au milieu du XIX siècle*, Revue de l'Art n.º 71, 1986, 47-70.

refiere a los españoles, y con sólo ejemplos concretos, como el de las Claras en su convento de Murcia o, más complicadas, el de la iglesia de la Compañía en Granada²².

Pieza fundamentalmente escultórica, se aleja de los retablos baldaquinos madrileños del siglo XVII en que prima la arquitectura aunque por ejemplo mantenga los ángeles trompeteros, la figura de la fe o la arqueta, con otra función, del proyecto de Herrera Barnuevo para la capilla de San Isidro en la parroquia madrileña de San Andrés. Mucho mayor parentesco guarda con la peana-sagrario sustituida por atlantes y culminada por la Asunción del altar mayor de la colegiata de Daroca, obra de Francisco Franco y ejecutada por los años 1680-82²³. De todas formas considero bastante original el proyecto de Antonio Tomé, que después de una producción ciertamente tradicional, se nos descubre aquí como un sorprendente escenógrafo, cuyo paso siguiente va a ser el no menos original Transparente de la catedral de Toledo. Faltan documentos que permitan demostrar una estancia de Antonio Tomé en Madrid pero es indudable que directa o indirectamente, a través de dibujos y grabados, conocería algo de lo que se había hecho por los grandes pintores-decoradores durante el reinado de Carlos II.

En cuanto a la ejecución del proyecto ya hemos visto la participación de su hijo Andrés, mientras Narciso y Diego trabajaban en la fachada de la Universidad de Valladolid. En una comparación entre las esculturas del primero y las de sus hermanos, la diferencia en calidad es bastante notoria en favor de los segundos. Andrés debió quedarse en Segovia, en donde se casaría con la segoviana Mariana Gutiérrez de Arévalo, hasta el mes de mayo de 1726 en que fue nombrado pintor de la catedral de Toledo, por lo que es muy probable que existan algunas otras obras suyas en Segovia. Hasta el momento sólo he detectado su presencia en la catedral ejecutando además del ostensorio de la capilla del Sagrario, 4 modillones para poner el platillo de las vinajeras en otras tantas capillas de la catedral, en diciembre de 1721, por las que cobra en febrero del siguiente año 48 rs²⁴. No creo que tengan nada que ver con Andrés las esculturas del Retablo de la capilla del Virgen de la parroquia de San Miguel de la misma ciudad, atribuidas por Martín González a la escuela de Tomé²⁵; la Virgen con el Niño sobre un trono de ángeles guarda un indudable parentesco con la del Transparente pero considero que es una obra posterior, consecuencia de la obra toledana y no al contrario. El hermano mayor de los Tomé no destacó nunca como artista de primera fila, ni como escultor, basta ver esta obra segoviana pero también los apóstoles del antiguo Retablo Mayor de la catedral de León de muchos años después, ni como pintor, actividad a la que se dedicó más habitualmente en Toledo.

22 Iglesia de SS. Justo y Pastor en Granada. Domingo Sánchez Mesa «El retablo granadino: tres ejemplos barrocos». *El Barroco en Andalucía*. Priego-Cabra, 1986, vol. III, pp. 169-173.

23 BOLOQUI Belén, *El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca*, Bol. Museo e Instituto Camón Aznar, n.º XXIV, p. 33-63.

24 Archivo Cat. Segoviana, v.º p. Cap. 1, n.º XL.

25 Martín González, JJ. *Esc. Barroca castellana*, Madrid, 1971, p. 108.

El programa iconográfico, como suele ocurrir en la obra de los Tomé y en general en el siglo XVIII no plantea problema. Los 4 evangelistas sirven de soporte al trono en donde el Santísimo se rodea de serafines y ángeles músicos entre rayos dorados, todo bajo la presidencia de la Fe con el cáliz en su derecha y cruz en la izquierda. Los relieves laterales de la Anunciación y la Pentecostés en marcos irregulares muestran las figuras con un fondo en perspectiva de arquitecturas, no muy bien conseguido, que recuerdan lo que luego veremos en los relieves en bronce del Transparente. El tipo humano que se utiliza continúa con el que habíamos visto en las obras de Toro, figuras ligeras de cabeza menuda y rasgos finos. Alejándolo aun más si cabe de toda referencia arquitectónica, se rechaza la exclusiva utilización del dorado, empleando variados colores, entre los que destacan, junto al dorado los rojos y los verdes.

Sin la importancia del Transparente de Toledo, el ostensorio segoviano es obra capital en la producción tomesana ya que se inicia un cambio de rumbo encaminado a la creación de su estilo de madurez.