

EL «ROMANCE MUDO» A LA VIRGEN DE LA ESPERANZA DE SAN LUCAS: UN JEROGLÍFICO RELIGIOSO EN EL TOLEDO DE FINALES DEL SIGLO XVII

THE «MUTE ROMANCE» TO THE VIRGIN OF HOPE (VIRGEN DE LA ESPERANZA) OF SAN LUCAS: A RELIGIOUS HIEROGLYPHIC IN TOLEDO DURING THE LATE SEVENTEENTH CENTURY

Adolfo de Mingo Lorente
Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0002-9097-1155>

ABSTRACT • The church of San Lucas de Toledo preserves a «mute poem» dedicated to the Virgin of Hope (Virgen de la Esperanza). Unlike other similar hieroglyphs, usually disseminated in printed form during Spanish Golden Age festivities, this one is painted and framed as a permanent artifact. The solution or «reading key» to its meaning has not been preserved, although it is possible to interpret it by means of indirect sources. Finally, I offer the most complete profile to date of the author of the hieroglyph, the priest Matías Fernández de Consuegra (1653-1711), a cathedral cantor and writer whose prose is characterized by a marked Baroque style who remained active in Toledo during the late seventeenth century and on into the and early eighteenth century.

KEYWORDS: Visual Poetry; Baroque Hieroglyphs; Mute Poem; Toledo; Seventeenth Century.

RESUMEN • La iglesia de San Lucas de Toledo alberga entre sus bienes artísticos un «romance mudo» dedicado a la Virgen de la Esperanza. A diferencia de otros jeroglíficos similares, habitualmente difundidos a través de estampas durante las festividades del Siglo de Oro, este se encuentra pintado y enmarcado con carácter permanente. No se ha conservado su correspondiente solución o «llave de lectura», aunque es posible interpretar su significado a través de fuentes indirectas. Ofrecemos, para finalizar, la semblanza más completa hasta la fecha del autor del jeroglífico, el sacerdote Matías Fernández de Consuegra (1653-1711), cantor catedralicio y escritor de ampuloso estilo barroco que permaneció activo en el Toledo de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

PALABRAS CLAVES: Poesía visual; Jeroglíficos barrocos; Romance mudo; Toledo; Siglo XVII.

INTRODUCCIÓN

La iglesia de San Lucas de Toledo, una de las seis parroquias mozárabes de la ciudad, alberga pinturas dotadas de un especial simbolismo musical. Fue en el interior de este templo donde se produjo el milagro de don Diego de la Salve, testigo de cánticos celestiales entonados en honor a la Virgen de la Esperanza, según una conocida leyenda toledana representada por el pintor barroco Simón Vicente en 1660. Allí descansan los restos de diversos músicos pertenecientes a la cofradía de san Acacio, entre ellos el maestro de capilla de la catedral Jaime Casellas (1690-1764). Dentro de la iglesia de San Lucas se ha conservado también un interesante jeroglífico de finales del siglo XVII, configurado por pequeñas figuras ligadas con notas musicales que forman estrofas [fig. 1]. Este ejemplo de «romance mudo» está dedicado a la Virgen de la Esperanza, la cual se venera en el interior del camarín del templo, pieza anexa de ciertas dimensiones en comparación con el resto de esta pequeña pero muy singular iglesia.

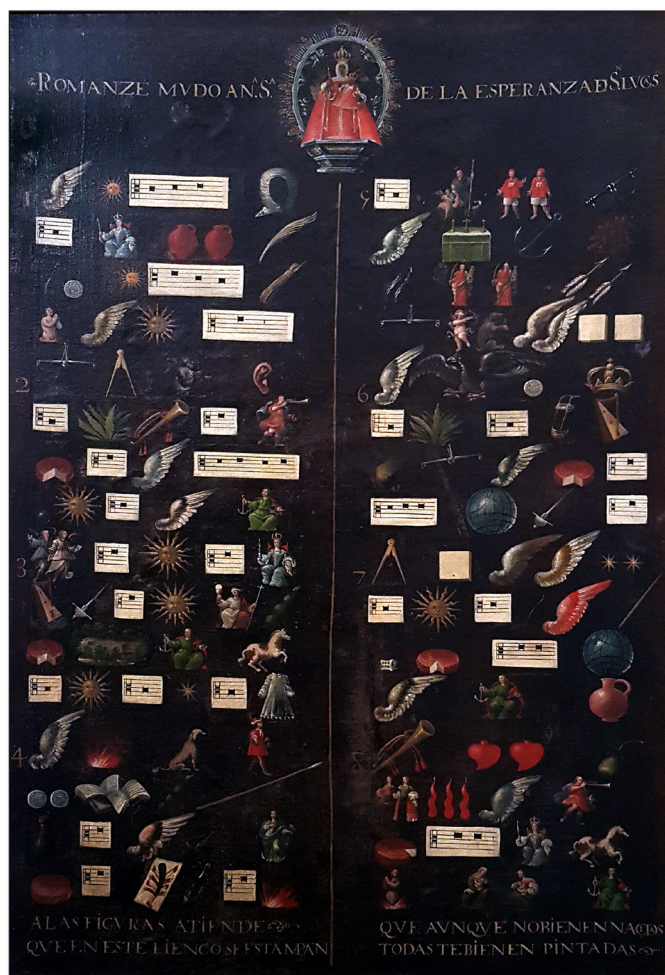


Fig. 1. El romance mudo a Nuestra Señora de la Esperanza de San Lucas (Toledo). Óleo sobre lienzo. 108 x 162 cm.

El significado de la composición no ha llegado hasta nosotros junto a la pintura. Afortunadamente, fue recogido en el siglo XVIII por Francisco de Santiago Palomares en un manuscrito que después formó parte de la colección del conde de Benacazón y cuyo contenido apareció publicado en un periódico local en el año 1916. Fue en ese momento cuando se dio a conocer por primera vez el nombre de su autor, el músico y sacerdote Matías Fernández de Consuegra.

Nuestro objetivo es recoger aquí el significado de esta pintura y contextualizarla dentro del Toledo de finales del siglo XVII, pero hacerlo también como parte del conjunto de poemas jeroglíficos tan en boga durante aquel momento en el resto de la península ibérica, al igual que en otros territorios, como el virreinato de la Nueva España.

LOS POEMAS JEROGLÍFICOS DEL SIGLO DE ORO

El fenómeno de la poesía visual en España durante el siglo XVII es característico de la artificiosidad barroca y cuenta con fundamentos tan conocidos como el *Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, 1592), o *Primus calamus*, de Juan Caramuel (Roma, 1663). Dentro de la amplia variedad de propuestas formales asociadas a fiestas y celebraciones populares –tales como poemas acrósticos, pirámides, laberintos o sonetos en cascada, ampliamente estudiados por José María Díez Borque, catedrático de la Universidad Complutense, y a los que Simón Díaz dio en los años setenta la genérica denominación de «poesía mural», ya que su soporte habitual eran las fachadas de iglesias y otros edificios (Díaz, 1977)– son de destacar los «poemas mudos» o composiciones poéticas realizadas mediante jeroglíficos, que Rengifo describía ya con las siguientes palabras:

El *Poema* metaforicamente *Mudo*, es: una *composición Metrica de figuras en su propia significación*. Resultan algunas veces dos, ò figuras de una misma voz, como: *Soldado*, por el qual se puede pintar el *Sol*, y un *dado*, ò tambien un *Soldado*. Otras veces una figura se compone de dos voces, como si se pudiesse, *Torna, Sol*, para estas dos dicciones se pintará la flor *Tornasol*, ò *Girasol*. Las figuras quanto mas seràn naturales, y expressivas de lo figurado, tanto mas serà deleytable, è ingeniosa la Poesia (Rengifo, 1592: 182).

Escasos años después de la obra de Rengifo, Luis Alfonso de Carvallo reconocerá en *El Cisne de Apolo*

[...] que nos da mas gusto lo que se dize con figuras y semejanças que lo que en propios y ordinarios terminos se dice [...] y así vsaron de figuras y semejanças, y comparaciones que le venyan, para que destas cosas visibles, viniessen al conocimiento de las inuisibles (Carvallo, 1602: 113-116).

Mucho más tarde, a finales del siglo XIX, León María Carbonero y Sol atribuía el origen de los jeroglíficos modernos a los *rebus* franceses, pictogramas característicos de la región de Picardía recopilados por Étienne Tabourot en el siglo XVI.

Así, añaden á ciertas palabras la pintura de objetos, á fin de que, al nombrarlos, den á entender lo que se suple, como, por ejemplo, escribir *je t'aime*, y pintar sobre estas palabras ó atravesándolas, seis lanzas, lo que quería decir *je t'aime entre ó en six lances*, que al pronunciarlas daban el sonido *je t'aime en silence*. Para decir *assurance* escriben una *A* sobre un *anse* (asa de cualquier utensilio),

esto es, *A su anse*; una cama sin techo ó colgadura, esto es: *un lit sans ciel*, para decir *un licencié*; un bicornio por la luna; un banco roto, *banc route* para decir bancarrota; y por este estilo expresaban muchos conceptos (Carbonero, 1890: 437-438).

Todas estas descripciones permiten explicar las características de uno de los ejemplos más conocidos de este género en España, el *Retorico (aunque mudo Romance) a la Inmaculada Concepción de N. Señora*, obra de Gerónimo González Velázquez, publicado en Madrid en 1662 por la impresora María de Quiñones y del cual posee un ejemplar impreso la Biblioteca Nacional, estudiado en su momento por García de Enterría [fig. 2].

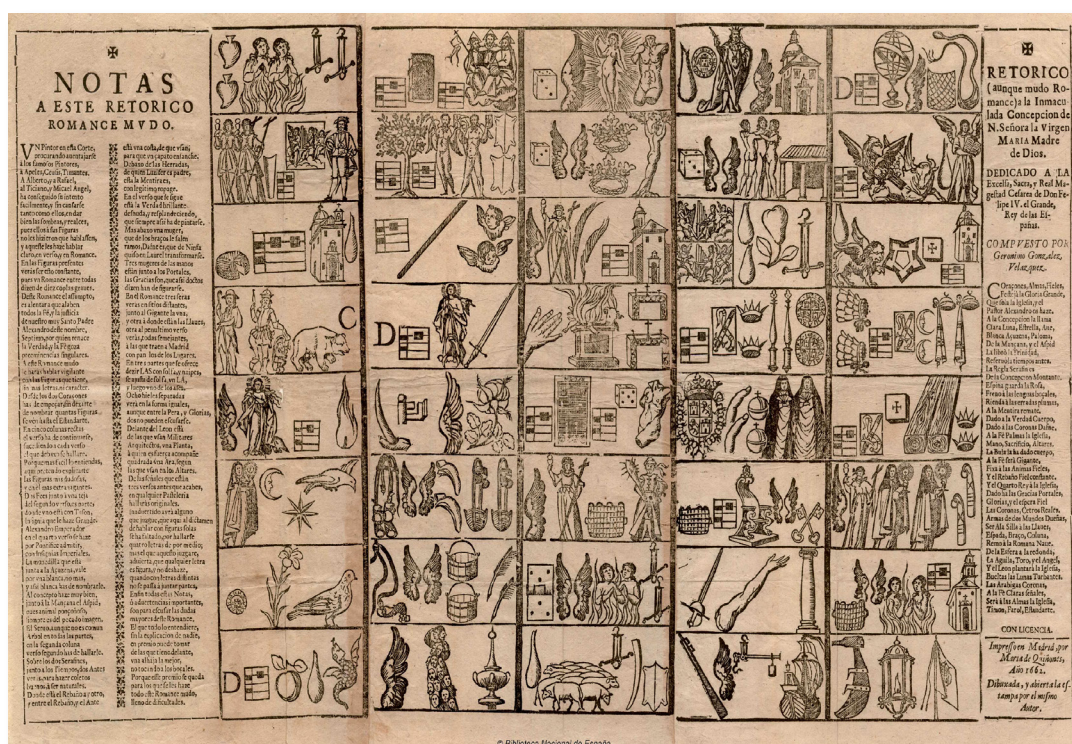


Fig. 2. Retorico (aunque mudo Romance) a la Inmaculada Concepción de N. Señora. Gerónimo González Velázquez (1662). BNE.

Formado por cuarenta cartuchos jeroglíficos, cada uno de ellos ocupado por cuatro o cinco elementos —«en los que el significado y el significante no se superponen, sino que, por medio de la manipulación del segundo, queda modificado el primero en el sentido que el autor desea» (Laguna del Cojo, 2007: 127)—, este «romance mudo» fue compuesto apenas un año después de la confirmación del culto a la Inmaculada Concepción. Sus características formales son muy semejantes a las de la pintura toledana —articulación por medio de estrofas, mismo tipo de figuras y ligazones entre palabras a través de notas musicales—, salvo que el jeroglífico immaculista fue impreso en papel y el romance mudo en honor a la Virgen de la Esperanza se representó pintado al óleo de manera permanente. Otra diferencia entre ambos es que la pintura toledana no conserva la «llave de lectura» o solución correspondiente, sin la cual interpretar el significado de los jeroglíficos resulta muy difícil. En el caso de los jeroglíficos editados

en papel, estas explicaciones de su significado mediante equivalencias entre lo pintado y lo escrito podían constituir verdaderas tiradas independientes, algo que obligaba a quienes estuviesen interesados en conocer la solución al acertijo a adquirir una de estas «llaves de lectura» (Rosario C. Gonzalo García, 1999).

Este es el motivo de que hayan llegado hasta nuestros días diversas llaves sin los jeroglíficos a los cuales hacían referencia. Composiciones no solo de temática religiosa, sino también hechos noticiosos como los grandes festejos de la época de los Austria, entre ellos el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe IV, en 1657. Este y otros ejemplos mencionados por Gonzalo García eran la *Llave de el romance mudo a la Virgen Maria Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original*, conservado en la Real Academia de la Historia (y que aporta como indicación para el espectador-lector que «En la primera columna se lee corriente, y en la segunda se ponen las figuras con distinción»), el *Romance mudo, que explica los alegres Vitores, y cordiales Vivas, con que la siempre Augusta, y Leal Zaragoza proclama à sus adorados Monarcas* (correspondiente a la entronización de Fernando VI en el año 1746) y *Cielos de fiesta, Mvsas de Pascua, en fiestas reales que a S. Pascual coronan sus mas finos, y cordialissimos hijos, de la muy Ilustre, muy Noble, muy Leal, y Coronada Ciudad de Valencia*. Este último ejemplo, impreso por el valenciano Francisco Mestre en 1692, constituye un modelo híbrido entre el jeroglífico y la llave de lectura, pues no contiene figuras, sino descripciones de las mismas –«remedias», expresado como «vna solfa con el punto RE + vnas medias»– por una sencilla cuestión: «por faltàr laminas para sus enigmas», es decir, por no disponer la imprenta de planchas xilográficas para las imágenes (Gonzalo García, 1999: 517-520).

El romance mudo de mayor extensión que conocemos, formado por un total de seis amplios jeroglíficos, es el que compuso Joseph Giraldo y García (1737-h. 1789) en honor a San Antonio de Padua en 1768. Tuvo difusión en España y Portugal, la suficiente como para haberse conservado algunas de sus planchas tanto en una iglesia zaragozana, la de Ejea de los Caballeros –incluida dentro de la exposición *El espejo de nuestra historia*, en la que Domingo J. Buesa Conde relacionaba este romance mudo con la tradición de la literatura de cordel y los romances de ciego–, como en la ciudad portuguesa de Évora, donde muy recientemente, en 2017, se celebró otra exposición con ellas como protagonistas. Otro juego bastante completo se conserva en la Biblioteca Nacional de España¹ [fig. 3].

Todos los ejemplos mencionados corresponden a romances mudos impresos sobre papel. No obstante, otros fueron perpetuados sobre soportes menos efímeros. El de Ejea de los Caballeros, por ejemplo, se montó sobre un rodillo que permitía su despliegue a modo de cortina desde una especie de cornisamento, confiriéndole mayor empaque escenográfico a sus jeroglíficos. Otros, como la composición en honor a la Virgen de la Esperanza de San Lucas de Toledo, fueron verdaderamente pintados al óleo sobre lienzo con vivos colores. Un magnífico ejemplo se conserva en la casa sacerdotal de Alarcón (Cuenca) y tiene como protagonista a la Inmaculada, según ha recogido recientemente Jacob Martínez López² [fig. 4]. Otro es el *Romance mudo a la obra de N.ª S.ª del Mirón* (Soria), realizado hacia 1725, coincidiendo con las obras de remodelación de la ermita de este municipio, que con sus dos metros de longitud por uno de altura (Sáenz García, 1953) probablemente sea el jeroglífico de estas características de mayores dimensiones.

1. Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Sig. INVENT/17687 a 17690.

2. «Imagen y sonido como fuentes de estudio para la Edad Moderna» (práctica de máster supervisada por C. Martínez Shaw, UNED). Disponible en: <https://www.academia.edu/35951394/Imagen_y_Sonido_como_fuentes_de_estudio_para_la_Edad_Moderna> 15-02-22.



Fig. 3. Llave del tercer romance mudo de la vida de san Antonio de Padua. Joseph Giraldo (1768). BNE.



Fig. 4. Jeroglífico pintado en honor a la Inmaculada Concepción conservado en Alarcón (Cuenca). Imagen: Jacob Martínez.

Tomás Madalena, dominico zaragozano de mediados del siglo XVIII, atribuía a otro fraile de la misma orden, Diego García Morrás, la invención de este tipo de poemas visuales un siglo atrás (1746: 362-363). No es posible precisar si este fue verdaderamente su origen, aunque es indudable que García Morrás fue el autor de un *Romance mvdo ala Concepcion Immacvlada de Maria SS.^a S.^a N.^a concebida sin mancha de pecado original*, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal (Osuna, 2021).³ El poema no solo recoge quién era su creador y su condición de «Fraile Lego de Sancto Domingo», sino el hecho de ser «Lo primero q / inventó esta cas / ta de Poezia». Este romance mudo era el segundo de una serie dedicada a la Inmaculada: «El asunto es dar su victor / La orden Dominicana / tan sabia como devota / a La Concepcion sin mancha».

Estos poemas visuales seguirán en boga a lo largo del siglo XVIII dentro de la cultura festiva popular. También en la Nueva España, donde han sido estudiados a lo largo de los últimos años por diversos autores (Herrera Curiel, 2002 y Gutiérrez Reyna, 2015), destacando la figura de Manuel Quirós y Camposagrado (h. 1751-h. 1821), que compuso varias obras de este género, entre ellas un romance mudo dedicado a la Virgen de Guadalupe en 1784, estudiado por María Isabel Terán. También guadalupana es otra poesía visual compuesta en las mismas fechas (1780) por Manuel Antonio Valdés y Munguía, editor de *La Gaceta de México* (Peñalosa, 1985).

EL AUTOR: MATÍAS FERNÁNDEZ DE CONSUEGRA

No tenemos referencia alguna sobre quién fue el artista que ejecutó las pinturas del romance mudo en honor a la Virgen de la Esperanza de San Lucas de Toledo. Es difícil conocer si los autores literarios de estas composiciones eran los mismos que los ilustraban (Portús, 1999: 97 y Egido, 1989), aunque algunos de ellos, como Gerónimo González Velázquez, se aseguraban de que su doble condición de literatos y dibujantes figurase dentro de las propias láminas («Dibuxada y abierta la estampa por el mismo Autor», en este caso). No puede descartarse la colaboración de los pintores que trabajaban en la iglesia de San Lucas a finales del siglo XVII, fundamentalmente Simón Vicente (1640-1692) –cuyos principales trabajos habían sido realizados ya con anterioridad (Revenga, 1997)– y el griego Nicolás de Latras.

El primer estudioso que planteó la autoría del romance mudo de San Lucas fue Francisco de Santiago Palomares (1701-1773), en su *Borrador de las inscripciones de los templos desta Ciudad de Toledo*. Dentro de este manuscrito se recogía una «Copia del Romance mudo q a devoción de Nra. Señora de la Esperanza de la Parroquial Muzarave de San Lucas de Toledo, compusso un Musico de la Santa Iгла. de dicha Ciudad año de 1691». Gracias a este testimonio, transmitido con posterioridad por Moraleda y Esteban, conocemos la fecha de la pintura, así como su autoría: «Por D. Matias Feradz. [sic] de Consuegra». Son muchos los apuntes de Palomares relativos a curiosidades históricas de Toledo, entre ellos una temprana guía arqueológica de la ciudad realizada en 1748 y reproducida por el bibliófilo del siglo XIX Bartolomé José Gallardo. Varios de estos manuscritos, entre ellos la descripción del romance mudo de San Lucas, fueron a parar a la colección de Anastasio Páramo (1879-194?), conde de Benacazón. Parte de la misma fue vendida a la Biblioteca Nacional en 1920 –incluida una explicación del «Milagro, y origen de la Hermandad de Nra Señora de la Esperanza de San

3. Biblioteca Nacional de Portugal, Sig. d.3.r.

Lucas. Parroql. Mozarabe de Toledo»–,⁴ pero la llave de los jeroglíficos en honor a la Virgen de la Esperanza no se encuentra entre estos documentos. Disgregada la colección de Anastasio Páramo tras su muerte, la única manera de acceder al contenido transcrito del romance mudo es la reproducción del manuscrito de Palomares en un periódico local, *El Castellano*, que el médico y erudito Juan de Mata Moraleda y Esteban realizó el 29 de abril de 1916.

Nada más se conocía entonces en Toledo de Matías Fernández de Consuegra, a excepción de su autoría de este romance mudo, que vivió en 1691 y que era «Musico de la Santa Igl. de dicha Ciudad» (Moraleda, 1916). Hoy nos es posible aportar algunos datos más sobre este interesante personaje, de quien se ha mencionado ya su condición de presbítero. Gracias al Fondo Barbieri de la Biblioteca Nacional, especializado en historia musical, es posible añadir su formación como seise, es decir, niño cantor de la catedral de Toledo, entre 1666 y 1673. En esas mismas fechas fue también «seise y ministril corneta» su hermano Miguel.⁵

Matías Fernández de Consuegra había nacido en Tembleque en 1653, siendo bautizado en esta villa toledana el 10 de mayo de ese mismo año. Así figura en el expediente de limpieza de sangre instruido el 27 de octubre de 1666 por el deán y cabildo de la catedral, documentación necesaria para ser seise. Este proceso se oficializó el 16 de diciembre de 1666.⁶ Según Carlos Martínez Gil (2003: 225), es probable que Matías Fernández de Consuegra fuese un castrado, desempeñando el oficio de contralto en la Catedral hasta su muerte, la cual se produjo el 15 de marzo de 1711.

Nuestro personaje dio muestras precoces de talento musical y literario. El 26 de octubre de 1673, con apenas veinte años de edad, se le concedió una ayuda de costa de 50 ducados de vellón.⁷ Poco después participó en las festividades organizadas en Toledo con motivo de la beatificación de san Juan de la Cruz (1679). Fray Lucas de la Madre de Dios, prior de los Carmelitas descalzos, se refirió en esos momentos a él en términos elogiosos, incluyendo en su crónica de las fiestas varias de sus poesías, entre ellas una en la que Matías Fernández de Consuegra destacaba la dirección musical del maestro de capilla Pedro de Ardanaz (1638-1706), destacado compositor de villancicos, quien con anterioridad había sido también seise de la catedral toledana.⁸

Se trata de la participación más temprana que conocemos de este autor en los certámenes poéticos habitualmente celebrados en España a finales del siglo XVII, como así mismo lo eran las fiestas «Minervales» que la Universidad de Santiago convocó en 1697 en honor a la memoria del prelado Alonso de Fonseca (h. 1476-1534), titular de aquella diócesis pero quien

4. BNE, Sig. MSS/19289. Matías Fernández de Consuegra no debe ser confundido con el andaluz Rodrigo Martínez de Consuegra, escribano de cámara de la Real Audiencia de Sevilla a mediados del siglo XVII y también poeta.

5. BNE, Sig. MSS/14029/86-87.

6. Según los informes de Seises del antiguo Archivo Histórico de Toledo, documentación conservada hoy en el Fondo Barbieri de la BNE, eran sus padres Matías Fernández de Consuegra y Ana Arellano, también naturales de Tembleque. Procedían, así mismo, de esta villa sus abuelos paternos, Matías Fernández de Consuegra y Ana García, lo mismo que los maternos, Miguel Hernández y Catalina García.

7. BNE, Sig. MSS/14029/86-87. Libro de gastos del año 1673, fol. 125.

8. El poema donde Matías de Consuegra mencionaba a Ardanaz era «Refiere este romance / lo acertados, que anduvieron en esta Fes- / tividad Maestro, y Musicos desta / insigne Capilla» (Madre de Dios, 1679: 357). Algunos de cuyos versos eran: «Este Alcaçar, que vès tan argentado, / De grandiosas Pinturas adornado, / Pues lustroso follage viste, tanto, / Que siendo admiracion, te causa espanto». También formaron parte de los poemas de Fernández de Consuegra en honor a San Juan de la Cruz las seguidillas reales «Pves te toca pintar, Musa mía, / Tan grandes incendios, / En tan celebre pompa de luzes, / Alumbra mis yerros» (Madre de Dios, 1679: 30-32). En ellas, su autor describía las luminarias y fuegos artificiales repartidos por diversos edificios de la ciudad (Catedral, Ayuntamiento, «Hospital en la Plaça de Marchar» –Hospital de San Juan Bautista de Tavera–, Trinidad Descalza, San Bartolomé de la Vega, sobre los restos del antiguo circo romano –«vn circo de hogueras»– y Jerónimos de la Sisle –«acanalando luzes desde su altura à los Valles, que dàn vista à Toledo»).

también fue arzobispo de Toledo.⁹ Sus tres poemas, en los que se subrayaba la doble dimensión, gallega y toledana, de este personaje, fueron «Donde reynan los meritos, no tiene / Actiuidad, ni influxo la Fortuna» (soneto en acróstico); «Vn mar de eloquẽcia abrió / El Arçobispo Fonseca» (glosa) y «Con justa razon sientes / (Ciudad Ilustre) el fallo». En dicho «certamen olympico» se presentaba a Fernández de Consuegra como «Presbitero, Musico, y Maestro de Melodia de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas» (Varela, 1697: 86, 102 y 152-153).

El 3 de junio de 1698, cuando se produjo la visita de los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo a la villa de Burguillos, próxima a Toledo, era «músico y segundo maestro de Melodía de la Santa Iglesia de Toledo» (Fernández de Consuegra, 1698: portada). En esta ocasión, nuestro autor ofrecía una crónica de los festejos que fueron ofrecidos a los monarcas durante su visita, diferentes coplas y una representación teatral en la que los personajes eran la propia Ciudad imperial y distintos puntos de su entorno, tales como «La Huerta del Rey, barba», «El Iardin de su Eminencia, segundo Galàn» o «Burguillos, gracioso» (Fernández de Consuegra, 1698: 19) [fig. 5].

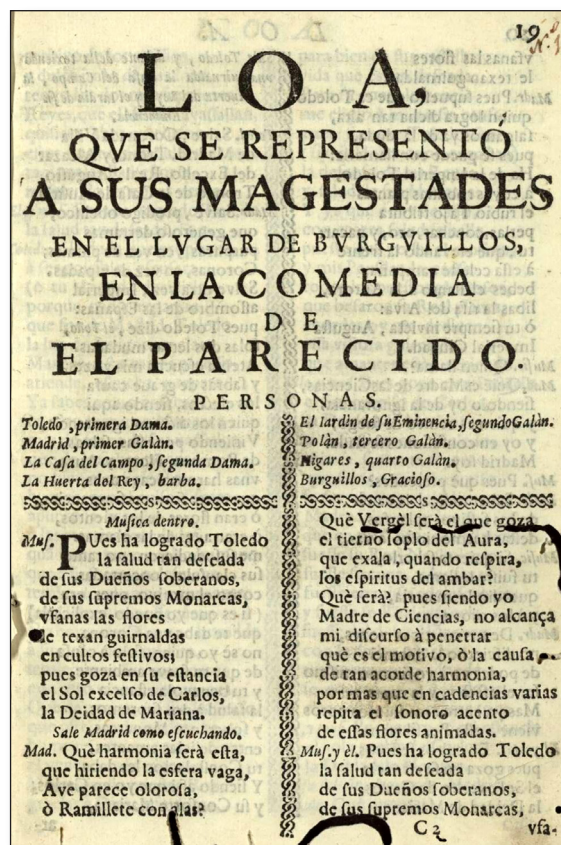


Fig. 5. Representación teatral ofrecida a Carlos II y Mariana de Neoburgo en Burguillos (Toledo) en 1698. Obra de Mateo Fernández de Consuegra.

9. José Simón Díaz, en su *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (tomo XV, n.º 49, 63 y 93), atribuía esta compilación de poemas a fray Plácido de Mosquera, primero de los autores que participaron en el certamen poético, aunque quien aparece en la portada de las *Fiestas Minervales* es José Varela y Vasadre, rector de la Universidad de Santiago.

Para finalizar, es posible añadir la publicación de unas décimas de nuestro autor («Essa acordada armonia, / Que tu pluma religiosa») en la segunda parte del tratado para arpa de Diego Fernández de Huete, publicada en Madrid en 1704 (Martínez Gil, 2003: 340).

Poco después de su muerte, dos comedias de Fernández de Consuegra –en realidad una sola, aunque con el título desdoblado– aparecerán mencionadas por Francisco Medel del Castillo dentro de su *Indice general alfabetico de todos los titulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos* (1735: 85, 105). Se trata de *La Patrona de Toledo, Santa Leocadia*,¹⁰ pieza teatral posteriormente reseñada por Mesonero Romanos y otros autores interesados en el panorama poético y teatral del siglo XVII.

EL ROMANCE MUDO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA DE SAN LUCAS

La composición en honor a la Virgen de la Esperanza de San Lucas está formada por un total de ocho estrofas de cuatro versos octosílabos cada una, regularmente numeradas y distribuidas –cuatro y cuatro– en dos columnas paralelas, separadas por un sencillo corondel. Más de 140 pictogramas dan forma gráfica al poema jeroglífico, de los cuales 28 son pequeños pentagramas con su clave musical y entre una y cuatro notas que actúan como ligazones entre palabras. Las representaciones que más abundan son las de seres humanos, animales y diversos elementos, entre ellos algunos («ala», «sol», «queso») que también son empleados con el mismo fin. Al pie de ambas columnas se indica la doble naturaleza del poema, pictórica y literaria: «A LAS FIGVRAS ATIENDE / QVE EN ESTE LIENÇO SE ESTAMPAN / QUE AVNQVE NO BIENEN NACIDOS / TODAS TE BIENEN PINTADAS».

Humanas son las representaciones de santos como san Roque y santa Bárbara, cada uno con su iconografía más característica: el peregrino con el perro que muestra las llagas y la mártir sosteniendo la torre y la palma. Lo son también virtudes como la Fe y la propia Esperanza, la primera con los ojos vendados, el cáliz y la cruz; la segunda, con el áncora. Otras, las alegorías de la Fama (que hace sonar su clarín), la reina (con corona, trono y cetro), un personaje de «moro» (con turbante), dos amas y sendas madres. Menos sencilla es la identificación de una pareja de «cautivos», ataviados con el característico traje *gilicuelco*, con grilletas (González, 2001: 953). Lo mismo sucede con «pía», es decir, la «haca remendada» (Covarrubias, 1611: 587) o «el caballo ù yegua, cuya piel es manchada de varios colores, como à remiendos» (*Autoridades*, 1737-V: 252) [fig. 6]. Ejemplos de animales son también el mono, el águila o la «osa». Entre las representaciones de objetos, para finalizar, es posible mencionar «hilas» (cuerdas), una «toca» (el embozo para la cabeza del primer verso) o «aras» (altares). Hay un caso en el que las sílabas formadas por las palabras se trastocan para establecer una correspondencia con las imágenes: «habas» y «lanza», cuya combinación forma «alabanza» y no «abalanza».

10. Un ejemplar de esta comedia de Fernández de Consuegra se conserva en la Biblioteca de la Hispanic Society of America, Sig. HSA B2626, ms. 3885.



Fig. 6. Romance mudo de San Lucas. Detalle de varias figuras, entre ellas una «pía» o yegua de pelaje manchado.

A continuación mostramos la transcripción completa de las ocho estrofas, según la recogió Moraleda y Esteban en 1916 a partir del *Borrador de las inscripciones de los templos desta Ciudad de Toledo*, de Palomares:

«1. A la solfa sola toca
ALA / SOL / FA / SOL / LA / TOCA
Mi Reyna cantaros palma
MI / REINA / CÁNTAROS / PALMA
Y la Real sola Familia
HILA / REAL / SOL / LA / FA / MI / LÍA
anima á la solfa pausa
ÁNIMA / ALA / SOL / FA / PAUSA

2. Fiel con pasmo no oído
FIEL / COMPÁS / MONO / OÍDO

Reputa [Repita] clarín la Fama,
RE / PITA / CLARÍN / LA / FAMA
que sola á la sola sola
QUESO / LA / ALA / SOL / LA / SOL / LA
va la solfa á la Esperanza.
BALA / SOL / FA / ALA / ESPERANZA

3. Ángeles, la sola Reyna.
ÁNGELES / LA / SOL / LA / REINA
Harpada gala solfeaba,
ARPA / DAGA / LA / SOL / FE / HABA
que sois la Esperanza Pia
QUESO / ISLA / ESPERANZA / PÍA
Mi Sol mi Estrella mi Alba.
MI / SOL / MI / ESTRELLA / MI / ALBA

4. Alá llama Perro Moro.
ALA / LLAMA / PERRO / MORO
Reales libros alabanzas [alabanza]:
REALES / LIBROS / HABAS / LANZA
y ella á la Zarza Maria
HIEL / LA / ALA / ZARZA / MARÍA
que es solo Asilo la llama.
QUESO / LA / AS / HILO / LA / LLAMA

5. Mira que cautivos grillos
MI / ROQUE / CAUTIVOS / GRILLOS
Al Altar Amora [Ancora] passas,
ALA / ALTAR / ÁNCORA / PASAS
y las barbaras saetas
HILAS / BÁRBARAS / SAETAS
Fiel amorosa á las Aras.
FIEL / AMOR / OSA / ALAS / ARAS

6. Alá Aguila Real Corona,
ALA / ÁGUILA / REAL / CORONA
Repita mi voz, al Harpa.
RE / PITA / MI / BOZAL / ARPA
Canto fiel á la que sola,
CANTO / FIEL / ALA / QUESO / LA
sola la Esphera dá gala.
SOL / LA / LA / ESFERA / DAGA / LA

7. Compas hará á las Estrellas
COMPÁS / ARA / ALAS / ESTRELLAS
Mi solfa, y la alabára,
MI / SOL / FA / HILA / ALA / VARA

dado que sola la Esphera
DADO / QUESO / LA / LA / ESFERA
A la Esperanza cantara.
ALA / ESPERANZA / CÁNTARA

8. Clarín corazón espera
CLARÍN / CORAZONES / PERA
da mas lenguas á la Fama
DAMAS / LENGUAS / ALA / FAMA
que sola la Reyna Pía
QUESO / LA / LA / REINA / PÍA
Anima á más Esperanza».
ÁNIMA / AMAS / ESPERANZA

El poema no contiene referencias espaciales ni temporales, aunque es posible datarlo dentro de los años finales del siglo XVII. La Virgen de la Esperanza adquirió gran protagonismo en Toledo el 5 de agosto de 1688, cuando fue celebrada una procesión de rogativa entre la iglesia de San Lucas y el convento de Santa Fe con motivo de los terremotos que recientemente habían sacudido las ciudades de Lima (20 de octubre de 1687) y Nápoles (5 de junio de 1688). El recorrido fue aprobado por el cabildo de la cofradía el 29 de julio de 1688, invitando a participar y a portar el estandarte al regidor perpetuo y caballero santiaguista Fernando Robles, convidado por el pintor Simón Vicente.¹¹ La procesión pasó por la Catedral, donde, entre diferentes salmos, se entonó el motete *Monstra te esse Matrem*. El arzobispo de Toledo, el cardenal Luis Manuel Fernández Portocarrero, realizó una generosa donación a la Virgen de la Esperanza: una cruz de oro esmaltada y cuajada de 19 esmeraldas.

Matías Fernández de Consuegra dedicó un poema visual a este acontecimiento, en el cual recogió tanto el temor de los toledanos por futuros terremotos como su fervor hacia la Virgen de la Esperanza y la prodigalidad del arzobispo. Declaraba el autor ser «el mas minimo [miembro] de la Hermandad de esta Admirable Señora», mencionando en el proemio tener «para sacar à luz un Tratado de su antigüedad, y milagros» (Fernández de Consuegra, 1688). Recordaba, además, cómo en cierta «Comedia» que le había dedicado con anterioridad a la Virgen de la Esperanza «truxe el milagro de las Rexas, las Saetas despedidas de los Moros, el Captiuo rescatado los Libros intactos en el fuego, el Abrigo de los Muzarabes en su captiuidad, y la admirable Aparicion de los Angeles à cantar la Salve», es decir, los principales temas vinculados a la devoción de esta figura religiosa. Algunos de estos asuntos habían sido representados treinta años atrás en el interior de San Lucas por Simón Vicente, entre ellos, en sendos lienzos, la quema de los misales y el milagro de don Diego de la Salve.

Matías Fernández de Consuegra, quien en este poema mencionaba también ser presbítero, explicaba en una larga sucesión de romances en acróstico cómo «Oyesse de Lima el golpe / En Toledo, y lo assombroso / Napoles duplica, en pasmos / Sintiendo ya el Temblor todos». El miedo de los toledanos a sufrir una desgracia similar sustanciaba la primera parte del poema, cuyos últimos versos eran: «Viua Toledo, y en premio / De tan Reverente

11. El propio Fernández de Consuegra recogió el evento en 1688, según se recoge en la bibliografía. Más de dos siglos después, Ramírez de Arellano (1921: 175) incluirá una breve crónica de esta procesión al referirse a San Lucas dentro de su conocido estudio sobre las parroquias toledanas.

encomio, / Azedle libre, Señora, / Del temido Terremoto». La segunda parte del poema consistía en una décima formada también por acrósticos verticales –con las palabras «ESPERANZAS» y «ESMERALDAS»– dedicada al arzobispo. Versos en los que se mencionaba por error la destrucción de la ciudad de Lima no por un terremoto, sino abrasada por las llamas de un volcán.¹²

El romance mudo en honor a la Virgen de la Esperanza fue restaurado en los años setenta del pasado siglo por el Instituto Central de Restauración, junto con el resto de pinturas de la iglesia de San Lucas. La tela de lino se encontraba entonces muy deteriorada, junto con el bastidor de madera de pino. El informe confirmó que se trataba de óleo sobre preparación de estuco, con capa de barniz, probablemente de almáciga. La pintura, cuyas dimensiones fueron estimadas en 108 x 162 cm., fue restaurada entre el 30 de octubre de 1973 y el 15 de mayo de 1974 por Marcelino Iglesias Guerra.¹³

CONCLUSIONES

El romance mudo de la iglesia de San Lucas es un magnífico testimonio del Toledo barroco cuya identificación, significado y autoría proponemos aquí por primera vez. Se trata de un jeroglífico poético-visual que cobra contexto entre composiciones similares en la España de finales del siglo XVII –algunos de cuyos principales ejemplos también recogemos, obra de autores como Diego García Morrás, Gerónimo González Velázquez o Joseph Giraldo y García–, aunque el género tuvo también amplia difusión novohispana hasta finales del XVIII. Es precisamente esta mirada panorámica la que permite identificar los elementos que forman el jeroglífico y cómo se articula la composición sin necesidad de recurrir a interpretaciones peregrinas, como una supuesta influencia náhuatl en los ejemplos mexicanos o incluso la cabalística, recientemente planteada en Toledo a propósito de la pintura de San Lucas (Dilla y Sánchez-Castro, 2018).

Este trabajo, para finalizar, contribuye a completar nuestro conocimiento del autor del romance mudo, Matías Fernández de Consuegra. Una figura exclusivamente estudiada hasta la fecha por especialistas en historia musical o literaria, pero no de manera integral, en toda su complejidad, algo que nos permite situarle entre los escritores toledanos más interesantes de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.

12. Fue precisamente un arquitecto toledano, el dominico fray Diego Maroto (1618-1696), natural de Camarena, quien reconstruyó las bóvedas de la Catedral Metropolitana de Lima tras el terremoto de 1687. Años más tarde, el 1 de noviembre de 1755, los vecinos de Toledo volverían a experimentar los temores de un seísmo, el Gran Terremoto de Lisboa, y con especial protagonismo los músicos de la Catedral, a quienes el suceso sorprendió en plena misa de Todos los Santos (De Mingo, 2016a y De Mingo, 2016b).

13. Instituto Central de Restauración (ICR), BM 210/9. El tratamiento aplicado a la pintura fue el siguiente: «1º. Reentelado realizado con resina termoplástica BEVA (en proceso de experimentación). 2º. Limpieza y eliminación del barniz dañado, y de otras partículas de suciedad, con 4.A y DAM. 3º Estucado de las zonas perdidas del estrato color-preparación, con estuco de yeso y cola de conejo. 4º Reintegración con acuarela, finalizando con pigmento y barniz de retoque. 5º Barnizado final con barniz Lefranc». El 1 de noviembre de 1977, en visita de inspección, fueron apreciadas «ciertas irregularidades en forma de protuberancias, imputables sin duda a la formación de bolsas entre el soporte original de la obra, y el adaptado en la reciente formación».

BIBLIOGRAFÍA

- Buesa Conde, D. J. [1992]. «Romance de la vida de san Antonio de Padua», en M.^a del M. Agudo Romeo (coord.), *El espejo de nuestra historia: la Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 282-283.
- Caramuel, J. [1663]. *Primus calamus*, Roma, Fabius Falconius.
- Carbonero y Sol, L. M.^a [1890]. *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Carvalho, L. A. de [1602]. *El cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis.
- Díaz Rengifo, J. [1592]. *Arte poética española*, Salamanca.
- Díez Borque, J. M. [1993]. *Verso e imagen: del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Díez Borque, J. M. y Álvarez Pellitero, A. M. [1999]. *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- Díez Borque, J. M. y Paulino Ayuso, J. [2008]. *Imagen en el verso: Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional (catálogo de la exposición celebrada entre el 28 de marzo y el 18 de mayo de 2008).
- Dilla, F. y Sánchez-Castro, C. [2018]. *Liberación de las almas esclavizadas*, Toledo, Ledoria.
- Egido, A. [1989]. «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco», Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza (discurso de recepción académica, 10 de marzo de 1989).
- Fernández de Consuegra, M. [1688]. *Relacion svcinta de la solemne, quanto devota Procession de Rogatiua, que por el estrago de Lima, y Napoles ha celebrado la piedad de los Fieles Imperiales de la muy Catholica, y Nobilissima Ciudad de Toledo, à solicitud de su Devotissima Esclavitud (ò Hermandad) de Nuestra Señora de la Esperanza de San Lucas*, Toledo.
- Fernández de Consuegra, M. [1698]. *Relacion del magestoso recibimiento, y entretenido cortejo, que tuvo a las magestades de nuestros reyes, y señores, don Carlos Segvndo de Austria, y doña Mariana de Nevbvrg y Babiera, don Joan de Balera Coloma, Secretario de su Magestad, y su Recaudador por mayor de los Reales Seruicios de Millones de Toledo y su Partido, en el día tres de junio desde Año de 1698*, Madrid, Imp. de Manuel Ruiz de Murga.
- Fernández de Huete, D. [1704]. *Compendio numeroso de zifras armónicas con theórica, y práctica para harpa de un orden, de dos órdenes y de órgano, Compuesto por Don Diego Fernández de Huete, Harpista de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas*, Madrid, vol. II.
- García de Enterría, M. C. [1981]. «Retórica popular y retórica culta en el Barroco: un texto de 1662», *Studi Ispanici*, 6, 229-245.
- González, A. [2001]. «El manejo del espacio teatral en las comedias cervantinas», en A. P. Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000), vol. 2, 947-964.
- Gonzalo García, R. C. [1999]. «Sucesos mayores en impresos menores: el nacimiento del príncipe Felipe Próspero (1657)», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 2, 133-158.
- Gutiérrez Reyna, J. [2015]. *Óyeme con los ojos. Poesía visual novohispana*, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta / La Diéresis.
- Herrera Curiel, J. A. [2002]. «Los poemas mudos en la Nueva España», en H. Pérez Martínez y B. Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 271-284.

- Laguna del Cojo, E. [2007]. «62. González Velázquez, Gerónimo», en C. Guillén Bermejo e I. Ortega (coords.), *Biblioteca Hispánica. Obras maestras de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional (catálogo de la exposición celebrada entre el 17 de octubre de 2007 y el 20 de enero de 2008), 127.
- Madalena, Fr. T. [1746]. *Manual de los dominicos*, Zaragoza, Francisco Moreno.
- Madre de Dios, Fr. L. [1679]. *Noticias de la aclamacion festiva que celebró en la ciudad de Toledo el colegio de Carmelitas descalzos, á la beatificacion de San Juan de la Cruz*, Madrid, Imprenta del Reino.
- Martínez Gil, C. [2003]. *La Capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Medel del Castillo, F. [1735]. *Indice general alfabetico de todos los titulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos. De los autos sacramentales, y alegoricos, assi de don Pedro Calderon de la Barca, como de otros autores classicos*, Madrid, Imp. de Alfonso de Mora.
- Mingo Lorente, A. de [2016a]. «Toledo y el gran terremoto de Lisboa», *La Tribuna*, 22-08-2016, 10-11.
- Mingo Lorente, A. de [2016b]. «El vino se volvió leche», *La Tribuna*, 23-08-2016, 10-11.
- Moraleda y Esteban, J. [1916]. «La parroquia de San Lucas», *El Castellano*, 29-4-1916, 2.
- Osuna Rodríguez, I. [2020]. «Fray Diego García Morrás: la 'invención' de los romances mudos y unos carteles (semi)desconocidos», en A. M.^a Martínez Pereira (ed.), *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, Madrid, Visor, 371-386.
- Peñalosa, J. A. [1985]. *Flor y canto de poesía guadalupana, siglo XIX*, México, Editorial JUS.
- Portús, J. [1999]. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea.
- Ramírez de Arellano, R. [1921]. *Las parroquias de Toledo*, Toledo, Talleres tipográficos de Sebastián Rodríguez.
- Revenge Domínguez, P. [1997]. *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo*, Toledo, Concejalía de Cultura.
- Sáenz García, C. [1953]. «Romance mudo a Nuestra Señora del Mirón», *Celtiberia*, 6, 281-285.
- Simón Díaz, J. [1977]. *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños.
- Simón Díaz, J. [1992]. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, tomo XV.
- Terán Elizondo, M.^a I. [2016]. *La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos. Colección de varias poesías alusivas a la restauración de la sagrada Compañía de Jesús por la piedad del católico y benigno rey de las Españas, el señor don Fernando VII*, Universidad de Zacatecas.
- Terán Elizondo, M.^a I. [2017]. *Religión, rey y patria. La obra poética de Manuel Quiroz y Campo Sagrado (1784-1821)*, México, Factoría ediciones.
- Terán Elizondo, M.^a I. [2019]. «La poesía visual de Manuel Quiroz y Campo Sagrado: una propuesta de categorización», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 42(2), 339-362.
- Varela, I. [1697]. *Fiestas Minervales, y aclamacion perpetua de las Musas, à la inmortal memoria de el Ilustrissimo, y Excelentissimo Señor D. Alonso de Fonseca El Grande, arzobispo de Toledo, y de Santiago, por sv Escuela, y Vniversidad, qve afectvosamente las consagra, dedica, y ofrece, al Excelentissimo Señor Conde de Monte-Rey, su Protector, Valedor y Mecenas*, Santiago de Compostela, Antonio Frayz.