

# SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



n° 1 2022  
ISSN 2952-1084



UNIVERSIDAD  
DE BURGOS



CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL  
PATRIMONIO ARTÍSTICO  
**ALBERTO C. IBÁÑEZ**  
UNIVERSIDAD DE BURGOS - FUNDACIÓN CAJACÍRCULO

Colaboran:



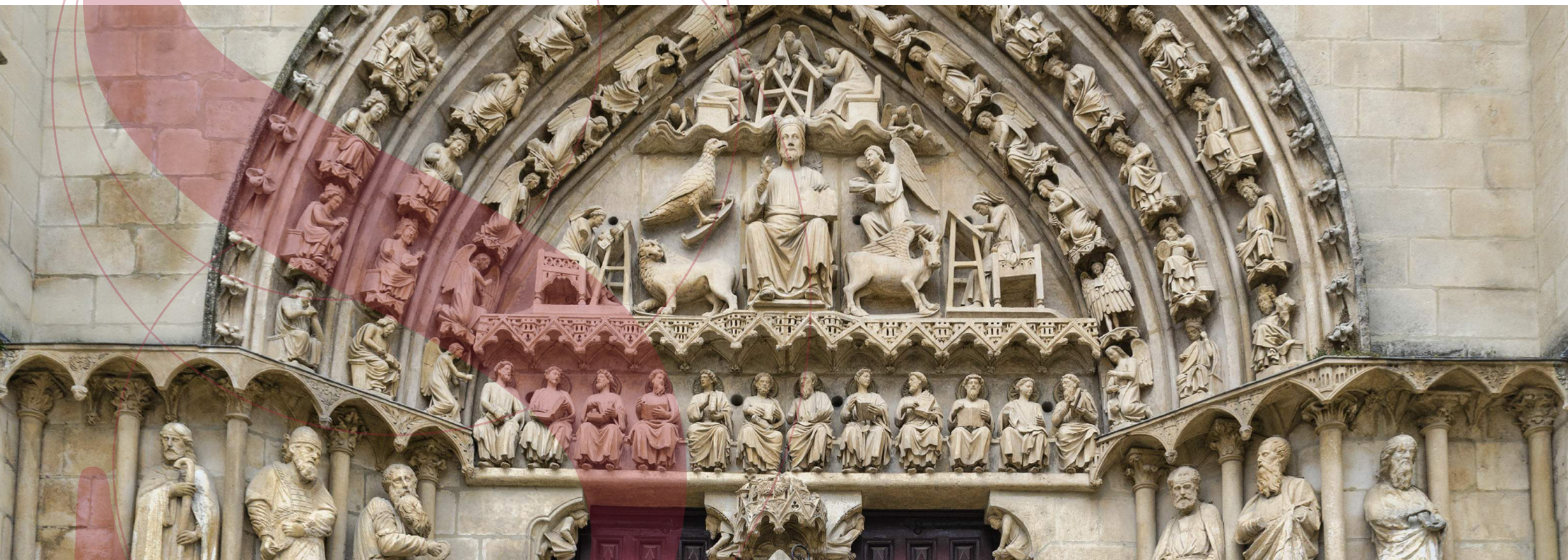
Fundación  
Círculo  
Burgos





# SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 1 2022  
ISSN 2952-1084



UNIVERSIDAD  
DE BURGOS



CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL  
PATRIMONIO ARTÍSTICO  
**ALBERTO C. IBÁÑEZ**  
UNIVERSIDAD DE BURGOS - FUNDACIÓN CAJACÍRCULO

Colaboran:



Fundación  
Círculo  
Burgos

Fundación  
**iberCaja** 



# CRÉDITOS

## Edita:

Universidad de Burgos  
Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico *Alberto C. Ibáñez*

## Coordinadores de este número:

María José Zaparaín Yáñez  
Julián Hoyos Alonso

## Diseño Gráfico y maquetación:

Servicio de Publicaciones e Imagen Institucional  
Universidad de Burgos  
[serv.publicaciones@ubu.es](mailto:serv.publicaciones@ubu.es)

## Dirección

SARMENTAL. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio  
Universidad de Burgos  
Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico *Alberto C. Ibáñez*  
Facultad de Humanidades y Comunicación.  
Paseo de Comendadores, s/n (Hospital Militar)  
09001 Burgos (España)  
[revistasarmental@ubu.es](mailto:revistasarmental@ubu.es)

## Datos:

ISSN 2952-1084  
Año de inicio: 2022  
Publicación anual

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional



## EQUIPO EDITORIAL

### Directores:

**Dr. René Jesús Payo Hernánz**  
Universidad de Burgos

**Dra. María José Zaparain Yáñez**  
Universidad de Burgos

### Secretario:

**Dr. Julián Hoyos Alonso**  
Universidad de Burgos

### Consejo de Redacción:

**Dr. René Jesús Payo Hernánz**  
Universidad de Burgos

**Dra. María José Zaparain Yáñez**  
Universidad de Burgos

**Dr. Julián Hoyos Alonso**  
Universidad de Burgos

**Dra. María José Redondo Cantera**  
Universidad de Valladolid

**Dr. Rafael López Guzmán**  
Universidad de Granada

**Dr. José Javier Vélez Chaurri**  
Universidad del País Vasco

**Dra. María Dolores Teijeira Pablos**  
Universidad de León

**Dra. Lena Saladina Iglesias Rouco**  
Universidad de Burgos

**Dr. José Matesanz del Barrio**  
Universidad de Burgos

### Consejo Asesor:

**Dr. Manuel Arias Martínez**  
(Museo del Prado)

**Dr. Raffaele Casciaro**  
(Università del Salento)

**Dra. María Victoria Herráez Ortega**  
(Universidad de León)

**Dra. Bárbara Mancuso**  
(Università di Catania)

**Dr. Didier Martens**  
(Université Libre de Bruxelles)

**Dra. Palma Martínez-Burgos**  
(Universidad de Castilla La Mancha)

**Dra. Isabel Mateo Gómez**  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
(CSIC)

**Dr. Juan Monterroso Montero**  
(Universidad de Santiago de Compostela)

**Dra. Carmen Morte García**  
(Universidad de Zaragoza)

**Dr. Jesús Palomero Páramo**  
(Universidad de Sevilla)

**Dr. Antonio Vannugli**  
(Università del Piemonte Orientale)

# ÍNDICE

<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>IX</b>
<b>PREFACIO</b> .....	<b>XI</b>
<b>ARTÍCULOS</b> .....	<b>1</b>
LAS COFRADÍAS DE OBRA COMO ESTRATEGIA EPISCOPAL DE FINANCIACIÓN. EL CASO DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA EN LOS SIGLOS XIV Y XV MARÍA DOLORES TEJEIRA PABLOS .....	<b>3</b>
PINTURA MURAL MEDIEVAL EN LA CATEDRAL DE ZAMORA: LOS SEPULCROS DE DON LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES († 1402) Y DE DON ALFONSO GARCÍA († 1409), RECUPERADOS EN 2010-12 FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS .....	<b>15</b>
LA TORRE DE BABEL Y LA CONQUISTA DEL CIELO. LA CONSTRUCCIÓN DE TORRES TARDOGÓTICAS Y LA RENOVACIÓN DE LAS CATEDRALES EUROPEAS MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS .....	<b>33</b>
EL TEMA DEL MARTIRIO DE ISAÍAS EN LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA (CÁCERES) PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS .....	<b>51</b>
IMAGINARIOS DE LO SAGRADO EN LA PINTURA DE JUAN DE FLANDES MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA .....	<b>61</b>
APUNTES SOBRE LA LITURGIA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA. RITOS, MAGNIFICENCIA Y PODER RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA .....	<b>85</b>

TEMPLOS RICOS CATEDRALICIOS. LAS CUSTODIAS PROCESIONALES DE LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN	
PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ .....	<b>105</b>
<i>PRAELATOS CONVENIT IN ECCLESIIS SUIS RESIDERE</i> . CONVIENE QUE LOS PRELADOS RESIDAN EN SUS IGLESIAS	
GERMÁN RAMALLO ASENSIO .....	<b>125</b>
INTERVENCIONES BARROCAS EN EL EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN	
EMILIO MORAIS VALLEJO .....	<b>155</b>
DE AMADEO DE SABOYA A BEATRIZ XIMÉNEZ CERDÁN: EL PINJANTE RELICARIO DEL ESPÍRITU SANTO DONADO AL JOYERO DEL PILAR POR LA CONDESA DE CONTAMINA Y MARQUESA DE BÁRBOLES (1695)	
ANA ÁGREDA PINO, CAROLINA NAYA FRANCO .....	<b>181</b>
EN TORNO AL PROYECTO DE SACRISTÍA PARA LA CATEDRAL DE BURGOS DE FRAY ANTONIO DE SAN JOSÉ PONTONES. 1759	
LENA S. IGLESIAS ROUCO, JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO .....	<b>191</b>
LA “MEJOR CONCLUSIÓN DE UNA OBRA PERFECTA”: LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA	
CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO .....	<b>203</b>
LA RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TUDELA (1941-1960), UNA INTERVENCIÓN DE YÁRNOZ LARROSA CON PRESENCIA DE TORRES BALBÁS	
PILAR ANDUEZA UNANUA .....	<b>221</b>



# PRÓLOGO

Es un gran honor presentar, a través de estas líneas, el primer número de la revista *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, una de las más destacadas actividades de difusión científica del área de Historia del Arte y de la Cátedra de *Estudios del Patrimonio Artístico Alberto C. Ibáñez* de la Universidad de Burgos. Es, sin duda, una enorme satisfacción asistir al nacimiento de esta publicación académica por dos motivos. En primer lugar, porque muestra la clara vocación que tiene nuestra Universidad por difundir y potenciar tareas de investigación en publicaciones rigurosas de gran calidad y, en efecto, esta revista, la primera que nace en el seno de nuestra institución, cumple perfectamente esas características. En segundo lugar, porque esta iniciativa nace al amparo de una cátedra universitaria, de amplia y brillante actividad, creada en homenaje y recuerdo del Profesor Alberto C. Ibáñez, que fue catedrático de nuestra Universidad, uno de los más reconocidos historiadores del arte de nuestro país y a quien me unía un afecto muy especial.

Participan, en este primer número, quince especialistas de reconocido prestigio cuyos trabajos se han centrado en el estudio de las catedrales españolas en el contexto de la celebración del VIII Centenario de la seo burgalesa, una de cuyas portadas, joya de la escultura monumental del siglo XIII, da nombre a esta publicación. Todos ellos se han acercado a estos insignes edificios en distintos momentos de sus respectivas historias y desde diferentes perspectivas metodológicas, hasta configurar un número monográfico que, sin duda, se convertirá en referencia para posteriores investigaciones.

Quisiera expresar mi agradecimiento a los autores de las aportaciones científicas, a los responsables del equipo editorial de la revista (en la que se ha involucrado a más de 20 especialistas de universidades y centros de investigación de España y de otros países de Europa) y al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, por su magnífico trabajo.

Finalmente, deseo un largo recorrido a esta publicación a la que auguro éxitos más que notables.

*Manuel Pérez Mateos*  
Rector de la Universidad de Burgos



# PREFACIO

*Sarmental* es una publicación electrónica, de periodicidad anual y carácter científico, especializada en el estudio del Arte y Patrimonio. Nace del interés de la Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico *Alberto C. Ibáñez*, de la Universidad de Burgos, de disponer de un órgano de difusión propio, después de recorrer una amplia trayectoria en la divulgación de la Historia del Arte y el Patrimonio, a través de la organización de numerosos cursos y la celebración de congresos y jornadas.

Nuestro objetivo es que *Sarmental* se convierta en una revista de proyección internacional y en un punto de encuentro abierto al conocimiento y a la difusión de la Historia del Arte y del Patrimonio a través de la publicación de trabajos originales e inéditos fruto de la investigación científica. Va dirigida a la comunidad universitaria, a investigadores/as, expertos/as y profesionales del Arte y el Patrimonio, así como a todas aquellas personas interesadas en la temática propia de la revista. Para alcanzar los niveles de calidad científicos exigidos contamos con un equipo editorial formado por investigadores de prestigio. Además, como es exigido en este tipo de publicaciones, la revista cuenta con un proceso de selección por pares que garantizará la calidad de los artículos seleccionados para su publicación en *Sarmental*.

El proyecto ha sido acogido con sumo interés por parte del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos a quien se debe no solo su diseño, sino la preparación de la página web para que pueda estar incluida en el sistema *Opel Journal Systems* y, de este modo, accesible a toda la comunidad investigadora. Fruto de ello y del esfuerzo de los componentes de la Cátedra tenemos la satisfacción de poder presentar este primer número dedicado, preferentemente, al estudio del universo de las catedrales, en referencia al título que ostenta la revista y a la reciente celebración del VIII Centenario de la catedral de Burgos. Este volumen ha sido posible, también, por la generosa contribución de un amplio elenco de profesionales de Historia del Arte que han colaborado con sus trabajos. Agradecemos, por último, a quienes con su apoyo han contribuido a que este proyecto se convierta en realidad y esperamos que *Sarmental* disfrute de una larga y fructífera trayectoria en el ámbito de la Historia del Arte y el Patrimonio.



# ARTÍCULOS





**MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS**

**UNIVERSIDAD DE LEÓN**

<https://orcid.org/0000-0003-3178-4306>  
[md.teijeira@unileon.es](mailto:md.teijeira@unileon.es)

\* El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación *El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER, HAR2017-88045, y del GIR "Patrimonio artístico medieval" (GIR ULE 435).

<https://doi.org/10.36443/sarmental.34>

## LAS COFRADÍAS DE OBRA COMO ESTRATEGIA EPISCOPAL DE FINANCIACIÓN. EL CASO DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA EN LOS SIGLOS XIV Y XV\*

### THE FABRICA CONFRATERNITIES AS EPISCOPAL FUNDING PLAN. THE CASE OF SALAMANCA OLD CATHEDRAL IN 14<sup>TH</sup> AND 15<sup>TH</sup> CENTURIES

#### RESUMEN

Las Cofradías de Fábrica u Obra constituyeron una fuente de financiación extraordinaria utilizada a menudo por obispos y cabildos para poder hacer frente a los gastos, ordinarios y extraordinarios, de construcción de las grandes catedrales medievales. Por desgracia, la escasa documentación conservada de estas dificulta la comprensión de su funcionamiento y trascendencia. El objetivo de este artículo es poder conocerlas mejor a través de las noticias conservadas de tres cofradías bajomedievales que fueron fundadas en la catedral vieja de Salamanca, en los siglos XIV y XV.

#### PALABRAS CLAVE

Cofradía de Obra; Catedral vieja de Salamanca; Alfonso Berasaque; Carlos de Guevara; Gonzalo de Vivero.

#### ABSTRACT

The Confraternities of *Fábrica* were an important source of income for bishops and chapters in order to face up to ordinary and extraordinary expenses of the building of medieval cathedrals. Unfortunately, we have scarce documents and can hardly understand their working and relevance. This article tries to know better these brotherhoods through the documentation preserved from three late gothic confraternities founded in the old cathedral of Salamanca, during 14th and 15th centuries.

#### KEYWORDS

Confraternity of *Fábrica*; Old Cathedral of Salamanca; Alfonso Berasaque; Carlos de Guevara; Gonzalo de Vivero.

## COFRADÍAS DE FÁBRICA, UNA TIPOLOGÍA DE CONFRATERNIDAD EN LA BAJA EDAD MEDIA

A lo largo del Medievo el Occidente europeo vivió la aparición de un gran número de asociaciones que supusieron un lugar de encuentro de diversos colectivos, con finalidades tanto devocionales, como laborales o asistenciales (Sánchez 1974; Martín-Viveros 2012; Navarro 2014). Surgidas en un contexto religioso, muchas de ellas obedecieron, sin embargo, a intereses socio-económicos que poco tenían que ver con los objetivos devocionales y asistenciales que en principio planteaban, como puede apreciarse en el caso de las cofradías de oficios (Navarro 2014, 114). Aun así, su relevancia en la asistencia a los desfavorecidos y su actuación en el ámbito funerario fueron muy significativas en su momento.

Dentro de la amplia y variada tipología de cofradías existentes en el periodo medieval, las de fábrica y obra han sido tradicionalmente obviadas, al no encajar en ninguno de los dos grandes grupos de hermandades, las devocionales-asistenciales y las asociaciones profesionales. A su enorme especificidad se une el escaso volumen de documentación que se conserva de ellas y, por lo tanto, la dificultad de su estudio. Ciertamente, aparte de menciones de pasada, poco se ha publicado al respecto, incluso se prescinde de ellas en recientes intentos de catalogación (Navarro 2014, 119-33).

En el territorio de la corona de Castilla se han localizado cofradías de obra en al menos cinco catedrales, dando como resultado, ocho hermandades de este tipo a lo largo de los siglos XIV y XV, número que debería incrementarse con un estudio más profundo del tema y con la localización de nueva documentación inédita. Ya José Sánchez Herrero recogía varias en su estudio sobre las cofradías del valle del Duero (Sánchez 1974, 8-9 y 14), aunque algunas de las por él mencionadas no parecen serlo, como la cofradía de la obra de Santa María de Astorga<sup>1</sup>.

En este artículo me centraré en las cofradías de obra fundadas en el marco de la catedral vieja de Salamanca durante los siglos XIV y XV, cuyos fondos recaudados tenían como destino el templo catedralicio. Estas eran ya conocidas, y así se recogen en la mayor parte de los estudios realizados sobre las obras que determinaron su fundación y que aquí se citarán. Sin embargo, sus documentos fundacionales no habían sido anteriormente analizados en detalle y de manera completa. Por desgracia, aparte de estos apenas se conserva otra documentación que nos permita conocer el impacto que pudieron tener en el desarrollo de la construcción y reparación del templo, por lo que utilizaré también, como

instrumento de análisis comparativo, noticias similares de otras cofradías de fábrica coetáneas, como las que se crearon en las catedrales de Toledo, Palencia, León y Burgos en el periodo bajomedieval.

Los documentos conservados recogen, como se verá, una parte en la que se manifiesta el objetivo de creación de la cofradía y otra, más larga, en la que se detallan las normas básicas de la misma. La primera es sin duda la más interesante desde la perspectiva del historiador del arte, ya que suele incluir información, más o menos extensa, sobre los motivos que llevaron al prelado a fundar la confraternidad, lo que proporciona no solo datos sobre el estado de la obra, sino también la valoración que el obispo hizo de esta y del templo de su sede, sus intenciones y actuaciones previas. La segunda incluye los objetivos religiosos de la hermandad, los requisitos para ser cofrade, las obligaciones de este y los beneficios que obtendría a partir de su entrada, todos ellos de carácter espiritual; además, varios de los documentos conservados dedican parte importante de su texto a dar instrucciones concretas a los procuradores encargados de la “demanda”, destinadas a hacer más eficaz su tarea.

## LAS COFRADÍAS DE OBRA SALMANTINAS EN EL SIGLO XIV

Conocemos dos cofradías de obra fundadas, en la segunda mitad del siglo XIV, por sendos obispos salmantinos, con la intención de recaudar fondos para la obra catedralicia, que siempre estuvo necesitada de financiación. Ambas actuaron, evidentemente, en el ámbito de la catedral vieja y en relación más con obras y necesidades concretas que dentro de un proceso de construcción que, en lo esencial, había finalizado ya dos siglos antes (Carrero 2004; *La Catedral...* 2012). Quizá por ello se sucedieron varias, en función de situaciones que fueron surgiendo en una obra ya antigua.

La Cofradía de la obra de Santa María de la Sede fue fundada en 1363 por el obispo Alfonso Berasaque (1361-75); de ella se conserva una carta dirigida al cabildo y al clero diocesano por el prelado, por la que se les da conocimiento del contenido del documento fundacional<sup>2</sup>.

El objetivo de esta hermandad era recaudar fondos para las necesidades constructivas del edificio en su conjunto, en el que “se fase muy grant obra i muy costosa” (f. 2r).

<sup>1</sup> Según este autor se mencionaría en dos testamentos, de 1310 y 1344, pero estos realmente recogen pequeños legados para la obra de la catedral, sin mencionar cofradía alguna.

<sup>2</sup> Archivo de la Catedral de Salamanca [ACS], c. 43, leg. 2, núm 50-1º, 16 de agosto de 1363, Mallén. Regestado en Marcos 1962, 118-119, doc. 623. El documento tiene 14 folios, comenzando, en el 1v, con un texto incompleto, el poder dado por el obispo a los clérigos de su diócesis para absolver determinados pecados reservados al prelado. Se inicia el listado con la excomunión, pero no se continúa con el resto. En origen debía tener el sello del obispo, que no se ha conservado. Quiero aquí agradecer al personal del archivo capitular su amabilidad y disponibilidad para facilitarme los documentos solicitados y atender mis consultas; su ayuda ha sido fundamental para elaborar este texto.



¿A qué obra se refiere en estas fechas? La catedral se habría terminado a principios del siglo XIII, pero algunas dependencias estuvieron en construcción durante este siglo, constando la existencia de otros documentos que, indulgencias y perdones mediante, tenían este mismo objetivo, algunos de los cuáles han dejado huella gráfica en el *Mandatum* inscrito que se encuentra entre el ábside central y el meridional, datado en 1289 y acompañado de un relieve con la escena de la entrega de una bula (Rodríguez 2017, 102)<sup>3</sup> (fig. 1). Desde luego, de la documentación conservada se deduce muy claramente la necesidad permanente de financiación de la obra, incluso aunque su edificio estuviera ya terminado (Marcos 1961a, 461 y 465)<sup>4</sup>. El claustro se habría finalizado a finales del siglo XII, pero solamente en sus cuatro crujías, a las que se fueron añadiendo algunas dependencias, como la sala capitular (documentada desde 1243) y la primitiva capilla de Santa Catalina (Martínez 2012). A estos espacios se unirían la capilla de Santa Bárbara, fundada en 1334 por el obispo Juan Lucero (Gutiérrez 2020), con acceso seguramente a través de la ampliación de alguno de los lucillos funerarios y quizá la capilla de San Bartolomé, que pudo existir ya en el XIII (Carrero 2004), pero que en 1422, cuando se entregó al obispo Diego de Anaya como espacio



Fig. 1. *Mandatum indulgentiae*, 1289, Catedral vieja de Salamanca.

<sup>3</sup> Se trata de un *Mandatum indulgentiae* de los papas Clemente IV y Nicolás IV, cuatro arzobispos y 29 obispos, con perdones e indulgencias para quienes visitaran la catedral en determinadas fiestas “e ficieren aiudorio a la obra o a la luminaria”. Se corresponde con sendos documentos pontificios, datados el 25 de febrero de 1289 y custodiados en ACS, c. 15, leg. 2, núm 13 y c. 16, leg. 28, f. 8v.

<sup>4</sup> De hecho, desde principio del siglo XIV se venían activando los habituales mecanismos de financiación complementaria de la obra, con recaudaciones en todo el obispado salmantino. En 1301 se estableció un nuevo estatuto del cabildo sobre “la forma de pedir” para la obra, ante la proliferación de huchetas (cepillos) que se pasaban durante las misas para recoger limosnas, no siempre con la necesaria licencia (ACS, c. 44, leg. 2, núm 8); en 1313 el cabildo arrendó, como debía ser habitual, la demanda de la obra en todo el obispado durante cuatro años por 1700 maravedís a tres procuradores (ACS, c. 43, leg.1, núm 11).

funerario, se cita como “la capilla nueva que es en la dicha claustro” (Cosmen 2019, 486-7), lo que podría indicar una fecha de construcción cercana al documento fundacional de la cofradía.

Este dice que “está vna grant obra començada, la qual non se puede faser i acabar sin las ayudas i alimosnas de las buenas gentes, por quanto la dicha nuestra iglesia está en muy grant peligro” (f. 2v). Se trata, pues, de *faser i acabar*, dos términos que a menudo van unidos en documentos de este tipo y que indican tanto la necesidad de mantener la obra ya construida, como de allegar fondos para construir obra nueva.

Aparte de este objetivo genérico, la carta indica otro mucho más específico: “Con consejo de los dichos deán i cabildo mandamos faser vn antefrontal para encima del altar mayor de la dicha nuestra egleſia, en el que fesimos muy grant costa, por lo qual se ouo la dicha nuestra egleſia a empeñar muchos de los onrrados ornamentos” (ff. 2r y v). Este antefrontal, seguramente un retablo colocado sobre el altar mayor, como ha supuesto Portal (1992, 29-30) sería probablemente de orfebrería y de gran precio para la fábrica, ya que hubieron de empeñar otros ornamentos para costearlo.

El inventario de ornamentos catedralicios de 1275 describe el entorno del altar mayor en ese momento, ante el cuál se encontraban “quatro çiriales de madero” y, rodeándolo, un dosel que podía abrirse y cerrarse: “dos tovaías que corren [en] fierros a par del altar; unos tovaiones et otras tovaías de tras el altar” y lo que probablemente era un cielo que lo cubría: “una cortina que está sobrel altar et es de tovaías”. El altar en sí tenía “un frontal de peso et otro de púrpura con una cruz et con dos pares de façaleias obradas de seda et otra de lino obrado con seda” y “un frontal de prata, que está sobrel altar mayor con su lave” y que era de plata: “et dos tocas de seda pequeñas de listas de oro, en el frontal de prata” (Riesco 1996, 297-8). Ello supone que con anterioridad al antefrontal del obispo Berasaque, el altar mayor tenía los ornamentos necesarios, tanto frontales textiles como una retotabula de orfebrería que haría la función de retablo. ¿Podría ser esta la “tabula de plata et de auro ad illo altare de Sancta María” para la que Blasco Sánchez había donado el dinero obtenido de la venta de unas casas en 1161?<sup>5</sup>. Si así fuera, quizá esta se encontraba en mal estado después de dos siglos o resultase excesivamente pobre y hubiera de ser sustituida.

Más adelante, el documento dice que “fase mucho menester plata para los caliçes i cruces de la dicha nuestra egleſia, i pan i ropas i ganados i çera i dineros para dicha obra” (f. 3r). Es decir, en un contexto de bastante necesidad para la fábrica salmantina (Portal 1992,

<sup>5</sup> Junto a esta donación -100 maravedís, que se destinaban también a la fábrica catedralicia-, dio igualmente un vaso de plata para hacer una cruz y un cáliz (ACS, c. 20, leg. 1, núm 7).

91), se había afrontado un gasto cuantioso, probablemente mayor de lo pensado inicialmente, que venía a sumarse a una carestía evidente de ornamentos y rentas, lo que llevaría a buscar fuentes extraordinarias de financiación.

El interés específico del obispo Berasaque por el altar mayor y su entorno no debió limitarse al encargo de este antefrontal, sino que, en el mismo año de la creación de la cofradía elaboró, junto con el cabildo, un nuevo estatuto sobre el servicio del altar y el coro catedralicios<sup>6</sup>.

Con vistas a la recaudación de efectivo para estas obras, los cofrades de la nueva hermandad debían aportar, como tasa de entrada, tres torneses de plata o 6 maravedís para aquellos que no pudiesen dar tanto. Además, se exhortaba a la limosna y a incluir legados para la obra en las últimas voluntades, ya que el documento fundacional establecía que los procuradores de la cofradía debían revisar los testamentos de los últimos cinco años para ejecutar estas mandas.

A cambio, los beneficios espirituales ganados por los cofrades serían los habituales, pensando siempre en el bienestar de los vivos y la salvación de las almas de los muertos, a través, en ambos casos, del perdón de los pecados (“nuestro señor Ihesu Christo que nos quiera perdonar nuestros pecados i acreçentarnos en uirtudes para lo seruir como deuemos i nos quiera librar de los peligros i tempestades que vienen a las veces en las tierras por los pecados i yerros de los moradores en ellas” -f. 3r-): en general todos los perdones e indulgencias que ganaban los bienhechores de la catedral y que habían sido concedidos históricamente. Además de estos, en cada iglesia se rezaría, cada domingo, un padrenuestro y un avemaría por los cofrades y se dirían cuatro misas anuales -dos de la virgen y dos de réquiem- y 4 aniversarios en toda la diócesis, que generarían una cuarentena de perdones por asistir. Los habituales alzamientos de excomunión y entredicho (aunque este aparezca tachado) se contemplaban para celebraciones y entierros de cofrades. Otra cuarentena estaba prevista por cada limosna dada y por colaborar en recaudarlas. El documento manifiesta un enorme interés, con varias repeticiones de algunos aspectos, porque la cofradía fuese efectiva en la recaudación, estableciendo contundentes penas para cualquiera que impidiese esta: “caerían en la yra de dios i de sant Pedro i de sant Paulo i sian por ello malditos i descomulgados” (ff. 5r y v), muestra de la relevancia que lo así conseguido tenía para el mantenimiento de la fábrica catedralicia.

Menos de 30 años después, y pasado supuestamente el peligro que amenazaba la fábrica, el obispo Carlos de Guevara (1389-92) fundó la Cofradía de la obra de la Virgen Santa

María, en 1392. De ella se conserva, igualmente, el documento fundacional contenido en una carta que el obispo dirigió al clero diocesano para conocimiento de este<sup>7</sup>.

Como en el caso anterior, el objetivo general es el beneficio del cofrade, facilitándole modos de poder asegurar su bienestar en vida y, sobre todo, de salvar sus almas tras la muerte. En este sentido, esta carta incide repetitivamente en la tendencia humana al pecado y en el influjo maléfico del diablo: “todo esto viene por endusimiento i subgestión del diablo, serpiente antigua, enemigo del vmanal linaje, que siempre se trabaja de poner desacuerdo i daño i mal i muertes i omesidios entre el pueblo christiano” (f. 2r).

Desde una perspectiva puramente artística, el objetivo básico de la creación de la cofradía es la recaudación de fondos para la obra, “porque la dicha nuestra iglesia se pueda faser i reparar” (f. 3r), términos similares a los empleados en el documento anterior. “Porque las obras que son començadas en ella, que començaron los otros obispos nuestros antecçesores, son muchas i de muy grandes costas et non a tantas rentas porque se pueda faser i acabar segunt que a la nobresa della pertenesçe syn las ayudas i alimosnas i confradías de los fieles de dios que son en el dicho nuestro obispado” (f. 4r). “[...] Et según la obra que se en ella de cada día fase es mester gran quantía de maravedís para se acabar, según que a la onrra de la iglesia pertenesçe” (f. 4r).

Como en la carta de Berasaque, al objetivo general de *hacer y reparar* se añaden los más específicos que seguramente determinaron la puesta en marcha de la cofradía, y que en este caso se cifran en tres:

“[...] Especialmente la torre mayor, que ha tiempo que es començada” (f. 3r). La catedral vieja se construyó con dos torres en la fachada occidental, denominada del Perdón; a la derecha la torre mocha, que nunca llegó a completarse, y a la izquierda la torre mayor o de campanas, que es la aquí mencionada (fig. 2). Ciertamente, esta última no estaba terminada en el siglo XIV, al igual que debía estar también en obras el cuerpo que unía las dos (Lecanda 2003), espacio que Merino de Cáceres ha entendido como una galilea (2014; Portal 1988). Otros documentos coetáneos confirman la obra abierta en esta parte del templo, como las dos bulas de Benedicto XIII de 1395 o 1396<sup>8</sup>, que concedían indulgencias a los que colaborasen en la obra catedralicia. Tanto la primera, de 19 de enero, como la segunda, de 10 de mayo, dejan claro que se encuentra aún en obras: *ac turris in qua campa-*

<sup>6</sup> ACS, c. 43, leg. 2, núm 82.

<sup>7</sup> ACS, c. 43, leg. 2, núm 50-2°, 24 de febrero de 1392, Cantalapiedra. Regestado en Marcos 1962, 141, doc. 753. El documento tiene 18 folios y llevaba sello del cabildo y del obispo, que falta.

<sup>8</sup> Marcos 1961a y Portal 1992 dan la primera fecha, pero en Cuella 2009 aparecen datados en la segunda (docs. 48 y 64, pp. 63 y 70 respectivamente), a partir de su localización en los Registros Aviñonenses. En realidad, la diferencia cronológica es escasa y afecta poco a este análisis.

*ne dicte ecclesie consistunt nomdum perfecta fuerit<sup>9</sup>; et ad perfectionem campanilis... nondum completi manus porrigant adiutrices<sup>10</sup>.* Además, unos años antes, la parte alta debió acondicionarse para el reloj, a la vez que se repararon las campanas<sup>11</sup>. Aun así, la torre mayor seguiría siendo una fuente de problemas constructivos durante el siglo siguiente, como se verá.



**Fig. 2.** Torre mayor, Siglos XII-XVIII, Catedral vieja de Salamanca

<sup>9</sup> ACS, c. 21, leg. 1, núm 16. Citado en Portal 1992, 93.

<sup>10</sup> ACS, c. 15, leg. 2, núm 11. Regestado en Marcos 1961a, 511, doc. 764.

<sup>11</sup> ACS, Actas Capitulares 1, f. 57r, 10 de septiembre de 1378; f. 58r, 24 de septiembre de 1378 y f. 66v, 3 de diciembre de 1378. En Vicente 2008, docs. 150 (146), 155 (147) y 173 (153) respectivamente. Ver también Portal 1988, 31.

“Otrosy para faser la capiella de santa Catalina, que está cayda dentro en la caostrá de la dicha iglesia” (f. 3r). En este momento, la capilla de Santa Catalina comprendería únicamente una parte de la actualmente conservada con esta advocación, que hoy vemos con el aspecto y dimensiones que, para su uso como librería catedralicia, le dieron las obras emprendidas en el siglo XV (fig. 3). A fines del siglo anterior estaría derruida, como dice



**Fig. 3.** Capilla de Santa Catalina, Siglos XII-XV, Catedral vieja de Salamanca

el documento, la parte construida en los siglos XII-XIII, la más cercana a la galería claustral, un espacio cuadrangular con remate absidal en la parte oriental, más bajo que la actual capilla -puede verse desde el claustro la altura original- y probablemente cubierto con armadura de madera, cómo ha interpretado Eduardo Carrero (2004, 52-55). No sabemos qué grado de ruina presentaba la capilla en la fecha de redacción del documento, pero del texto de este se deduce que era importante. La primera bula mencionada anteriormente muestra entonces una obra en curso y que sería terminada en un plazo breve: *et capella sancte Catherina sita in claustro eiusdem ecclesiae iam corruerit prorsus ad terrans...et capella reficiatur*, sin que podamos deducir de este conciso texto en qué medida la reconstrucción de finales de siglo pudo modificar la obra original.

“[...] I otras obras grandes que están por faser en ella” (f. 3r). La falta de concreción de este tercer extracto no nos permite sino elaborar hipótesis acerca de cuáles podían ser estas grandes obras abiertas en este momento. Desde luego parece claro que la galería entre las dos torres occidentales podía ser una de ellas, sin que pueda concretarse mucho más, dadas las profundas remodelaciones sufridas por todo el cuerpo occidental durante los siglos XVII y XVIII (Lecanda 2003). Otra obra seguramente abierta se encontraba de nuevo en el claustro, junto a la capilla de Santa Catalina, la de San Bartolomé, ya mencionada, que pudo quizá beneficiarse de la reconstrucción de la primera, bien para iniciarse, bien para ser finalizada. Finalmente, parece claro que hubo, por estas fechas, obras significativas en la torre del gallo, el cimborrio sobre el crucero (fig. 4), que presentaba problemas de estabilidad significativos derivados de sus pobres contrarrestos, que habrían deformado hasta la ruina dos de sus pechinas, reforzadas parcialmente para evitar su ruina completa<sup>12</sup>.

Para sufragar estas obras los cofrades de esta nueva confraternidad habían de pagar 7 reales de plata como tasa de entrada, que podía rebajarse en caso de pobreza y en función del pecado que hubiera que absolver. En solo treinta años la cuota se había incrementado de forma importante, quizá en relación con una necesidad más perentoria, o de mayor coste, como era la terminación de una gran torre, la reconstrucción de una capilla y, en su caso, el refuerzo del cimborrio. Además de la entrada, anualmente cada cofrade debía dar media fanega de trigo o una cabeza de ganado, obligación esta que se incluye en la parte final del documento y que supone una aportación no menor. Está claro que el prelado Guevara tenía una intención recaudatoria mucho más amplia que la de su predecesor, derivada seguramente de una situación más seria de la fábrica.

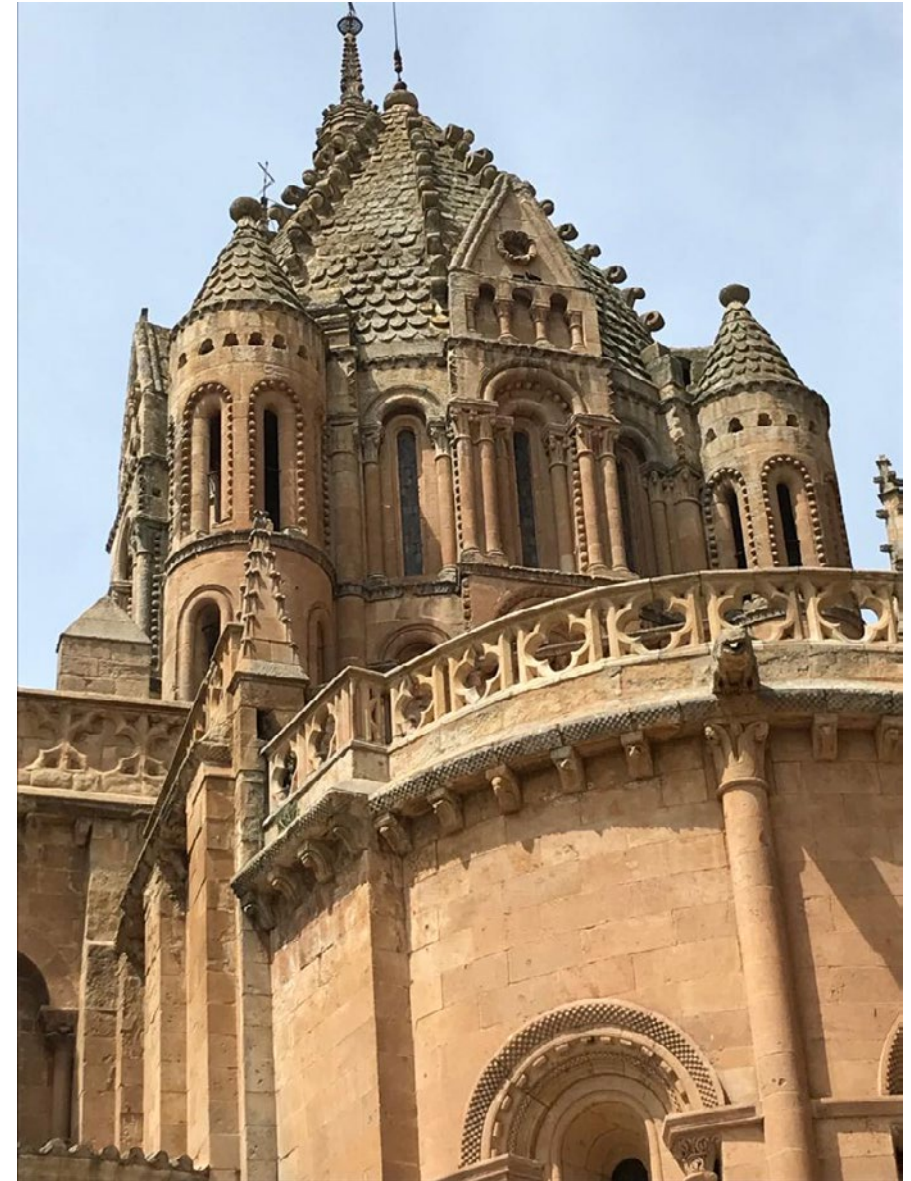


Fig. 4. Torre del Gallo, Siglo XII, Catedral vieja de Salamanca

<sup>12</sup> La segunda de las bulas papales mencionadas previamente así lo recoge, denominando a la obra *testudo huiusmodi adeo mirifico subtilique et sumptuoso*. Merino de Cáceres (2012, 137) alude, en concreto, al refuerzo del formero septentrional del crucero, hoy todavía visible.

En este caso los beneficios del cofrade eran similares a los de la cofradía anterior, estimados también en cuarentenas de perdones, ya desde su entrada. Pero también se beneficiarían de las cuatro misas anuales, con aniversarios y procesión, que se decían en la catedral y en todas las iglesias del obispado, dos de la virgen por los cofrades vivos “que dios los mantenga en buena vida e los traya a buena fin” (f. 4v) y dos de réquiem por los muertos, para perdón de sus pecados y salvación de sus almas. Además, cada cofrade asistente a estas misas recibiría una nueva cuarentena de perdones, como cualquiera que asistiera al entierro de un cofrade. Como era frecuente, se beneficiarían también de los privilegios derivados del alzamiento de excomunión y entredicho, así como de la absolución de pecados reservados a los preladados por parte de otros sacerdotes.

Dado que el documento conservado estaba destinado al clero diocesano, para su conocimiento y colaboración a la eficacia de la cofradía, se incluyen las habituales instrucciones que nos muestran los detalles del funcionamiento de estas hermandades, al menos de la publicidad que se les daba: una copia del documento debía llevarse a las iglesias para exhortar a los fieles a confesarse y hacer penitencia, pero también para informarles de la existencia de la cofradía, publicidad que se realizaría de manera gráfica, a través de los “charteles que les serán dados en que yrán escriptas las sumas de las gracias i bienes i indulgencias que son otorgadas a todos los cofrades” (f. 6v), que debían colocarse en las iglesias y explicarse durante cuatro domingos, escribiendo a los cofrades por sus nombres en “vn quaderno que sea sellado con nuestro sello....et que este quaderno sea puesto en el saglario de la dicha nuestra iglesia para faser oraciones i cantar misas por la vida i saluo de los viuos i por las ánimas de los finados que en esta confradía fueren escriptos” (f. 5r). También había que recoger por escrito cualquier aportación que se hiciera para el fin de la cofradía, tanto las *despensaçiones* como la ejecución de testamentos de los muertos en los cinco años previos, incluyendo en este último caso cualquier manda cuyo destino no estuviera claro.

Como en el caso anterior, se refuerzan las instrucciones destinadas a asegurar la eficacia y transparencia de la gestión de la cofradía; no era, desde luego, un negocio de menor importancia.

### Y DE NUEVO EN EL SIGLO XV

En 1472 el obispo Gonzalo Pérez de Vivero (1447-80) fundó una tercera cofradía de obra, si bien no parece haber quedado más rastro documental de la misma<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Vicente 2008, 416-427, doc. 1235 recoge la noticia, de 24 de noviembre de 1472 (ACS, Actas Capitulares 4, f. 144r), de la constitución de la cofradía de la obra, en un cabildo extraordinario celebrado en el palacio episcopal.

Es posible que el objetivo fundamental de esta nueva cofradía fuera allegar fondos de nuevo para la torre mayor, que, si bien debía ya estar completada, volvía a estar en mal estado, cerca del derrumbe, como describe la bula de Sixto IV que, en 1473, permitía la aplicación de determinados diezmos para su reparación: *cuius campanile ab antiquo digne fabricatum, propter vetustatem nimiam collapsum, deformi subiacebat ruine, nec sine gravissimis expensis reedificari poterit*<sup>14</sup>. A pesar de no ser tan antigua como para poder tildarla de *vetusta*, la torre había sufrido bastante desde su reparación a finales del siglo anterior, seguramente por su función de baluarte defensivo de una catedral acostumbrada a ser escenario de los múltiples conflictos acaecidos en la ciudad en el periodo bajomedieval. De este modo, en 1440 el archidíacono Juan Gómez de Anaya se hizo fuerte en ella contra Juan II de Castilla (Portal 1992, 93). Las tornas cambiaron años más tarde, cuando el propio obispo Vivero, hombre cercano al rey, utilizó la torre por su valor defensivo; en 1456, o quizá más tarde (Cosmen 2018, 38)<sup>15</sup>, se siguió un pleito entre el prelado y el cabildo, al que este acusaba de haberse apoderado de la torre para encastillarla con el objetivo de dominar la iglesia y la ciudad, lo que iba contra los estatutos catedralicios y había resultado, para varios canónigos, en encarcelamiento<sup>16</sup>; aún en el testamento del prelado de 1480, este determina que las armas que allí había dejado no se quitaran (Cosmen 2018, 40). No sería extraño, pues, que el obispo solicitase del papa el desvío de fondos para la reparación de la torre; ya había tramitado ante otro papa, Nicolás V, en 1449, la concesión de indulgencias a los que visitaran la catedral en las fiestas de la Virgen y su ochava (Cosmen 2018, 37). La creación de una cofradía no sería sino un complemento a estas otras iniciativas para conseguir unos fondos que, según dice en su testamento, hizo gastar al cabildo y no pudo restituir en numerario, aunque entregó su importante biblioteca como compensación (Cosmen 2018, 60).

Además, en torno a los años de creación de la cofradía, Vivero solicitó a la universidad salmantina, con la que mantuvo una estrecha relación, materiales constructivos en más de una ocasión (Cosmen 2018, 39), que pudieron estar destinados a esta obra.

Aparte de la reparación urgente de la torre, la misma bula de Sixto IV dice también que estos fondos podían destinarse *pro illius reparandis edificiis, ac libris, paramentis et ornamentis comparandis*, necesidades estas últimas que el obispo Vivero intentó compensar, como se ha comentado, en su testamento.

<sup>14</sup> ACS, c. 15, leg. 2, núm 34. El documento, datado el 24 de marzo en Roma, aparece regestado en Marcos 1961b, 763, doc. 1015.

<sup>15</sup> En nota 16 recoge la datación realizada por José Luis Martín en 1468 del mismo hecho. De nuevo, la diferencia de fechas no resulta demasiado significativa en nuestro contexto.

<sup>16</sup> El interrogatorio de dicho pleito se conserva en ACS, c. 24, leg. 1, núm 28. En Marcos 1961b, 756, doc. 976.

### LAS COFRADÍAS DE OBRA SALMANTINA EN CONTEXTO

Las cofradías fundadas con el fin de allegar fondos para la vieja sede salmantina no supusieron un caso único en su entorno; de hecho, presentan muchas similitudes con otras coetáneas, como la de la Obra de Santa María de Toledo (1345)<sup>17</sup>, la de Dios, la Virgen y San Antolín de Palencia (1432)<sup>18</sup>, la de la Visitación de Burgos (a. 1499)<sup>19</sup> y la de San Antolín de Palencia (1524-25),<sup>20</sup> o las supuestas de Zamora (a. 1449)<sup>21</sup> y Santa María de León (ca. 1455)<sup>22</sup>.

La documentación conservada de estas cofradías recoge, total o parcialmente, el contenido del documento fundacional, generalmente a través de su traslado para uso de los procuradores correspondientes, o bien como texto extractado en carta de hermandad o en otra documentación, por ejemplo la sinodal. A pesar de su carácter diverso, todos presentan un aire familiar, con expresiones similares, probablemente a partir del uso de formularios notariales específicos de las cancellerías episcopales, aunque quizá nunca hubiera uno concreto para este tipo de documentos, sino que se fundieran fórmulas de diversas tipologías.

Entre los aspectos comunes a todos ellos debemos destacar los siguientes:

En primer lugar, la iniciativa episcopal o arzobispal, aunque aludan a algún tipo de acuerdo o debate previo con el cabildo sobre este asunto. En cualquier caso, queda claro que la fundación de estas cofradías específicas era tarea del prelado y que en ello podemos ver la preocupación de este por la construcción y mantenimiento del edificio catedralicio, en virtud de la autoridad, y obligación, que tenían como sucesores de los

apóstoles, sobre todo de San Pedro y San Pablo, que se citan con frecuencia; de hecho Antonio de Rojas lo dejó muy claro al crear su cofradía: “entre otras cosas que nuestro señor encomendó a los apóstoles, cuyo lugar y veces los perlados tienen en esta vida, la principal fue encomendarles el deseo de la salvación de las ánimas de sus ovejas y a sustentación de los templos que para dezir el oficio diuino y remedio de las tales ánimas [...] fueron fundados”.

Los prelados implicados en esta tarea sobresalieron en la mayoría de los casos por su patronazgo artístico, intervención directa o, al menos, vigilancia o cuidado de la buena marcha de las obras catedralicias. El arzobispo toledano y cardenal Gil de Albornoz (1338-50) no necesita presentación en ese sentido, ya que, a pesar de que pasó gran parte de su vida fuera de Toledo, estuvo pendiente durante todo su episcopado de la construcción y dotación del templo (Nickson y Cros 2018). El controvertido Gutierre Álvarez de Toledo, obispo de Palencia (1426-39), hubo de hacer frente al avance de las obras catedralicias en un edificio en construcción y con escasa financiación (Herráez 2018, 242-51). Pedro Fernández Cabeza de Vaca, obispo de León (1448-59), posible fundador de la hermandad leonesa, fue un importante promotor de las obras catedralicias, tanto arquitectónicas como pictóricas (Rebollo 2018). El patronazgo del obispo burgalés Pascual de Ampudia (1496-1512) ha sido recientemente revaluado y parece haber tenido una presencia mucho mayor de la esperada en las obras catedralicias durante su prelatura (Tejeira en prensa (b)).

Entre ellos, los prelados salmantinos presentan perfiles desiguales: Gonzalo de Vivero es el mejor conocido y el que parece haber tenido un protagonismo mayor en las obras de la catedral vieja, si bien él mismo reconoce en su testamento que no las gestionó adecuadamente y que generó gastos importantes (Cosmen 2018). En cuanto a sus antecesores, Alfonso Berasaque y Carlos de Guevara, prácticamente nada sabemos de ellos, más que el interés que, por su iglesia mayor, demostraron con la fundación de sus respectivas cofradías, que vinieron en ambos casos, como se ha visto, a cubrir los gastos ocasionados por obras emprendidas o reparaciones necesarias.

Estas obras constituyen el segundo elemento común a estas cofradías (Tabla 1). En este sentido la catedral palentina constituye un caso excepcional, ya que es la única de las aquí tratadas cuyos fondos se aplican a una obra de nueva construcción -la catedral gótica-, en proceso en el momento en el que el obispo Álvarez de Toledo creó su cofradía, aludiendo entonces a que la obra no tenía “de suyo renta propia ni ayuda e limosnas” y por ello “no se pudo continuar ni acabar como cumplía”. Casi un siglo después, con la catedral a punto de ser terminada, el obispo Rojas aludiría de nuevo a “la mucha necesidad que en la fábrica de la dicha iglesia ay por los muchos y continuados gastos que a tenido y siempre tiene”. Aunque la catedral salmantina sí estaba terminada a la fecha de

<sup>17</sup> Archivo de la Catedral de Toledo [ACT], doc. A.8.D.1.8. Fue fundada por el arzobispo Gil de Albornoz para cerrar la iglesia, afectada por la caída de la torre meridional. Se conserva traslado del documento fundacional.

<sup>18</sup> Archivo de la Catedral de Palencia [ACP], Sinodales varios, armario 4, leg.5, ff. 55r-59v. Fundada por el obispo Gutierre Álvarez de Toledo en 1432, debido a la pobreza de una fábrica que debía terminar la catedral gótica. Se conserva su contenido en una carta a la diócesis.

<sup>19</sup> Archivo de la Catedral de Burgos [ACB], vol. 14, f. 430r (Tejeira en prensa (a)). Fundada por el obispo Pascual de Ampudia antes de 1499. Se conserva una copia del documento fundacional.

<sup>20</sup> ACP, armario 1, leg. 1, núm 10. Fundada por el obispo Antonio de Rojas. Se conserva carta de hermandad sin fechar.

<sup>21</sup> Mencionada en el testamento del canónigo Rui Díez (1449). Archivo de la Catedral de Zamora [ACZ], doc. E-2-27.

<sup>22</sup> Mencionada, sin identificar, en una credencial no datada inserta en el Libro de Actas Capitulares de 1455. Archivo de la Catedral de León [ACL], doc. 9805, ff. 1r-v. El documento, otorgado por el provisor del obispo Pedro Fernández Cabeza de Vaca, acreditaba a quienes debían recaudar lo debido “al canto, obra y confraternidad de esta iglesia”.

la fundación de las cofradías, de nuevo se menciona la pobreza de la fábrica tanto por parte de los obispos Berasaque y Guevara, como de Vivero en su testamento.

Las restantes cofradías de fábrica obedecen a necesidades sobrevenidas en edificios ya terminados: la caída de la torre sur de la catedral toledana sobre parte del edificio determinó la necesidad de reconstruir varios tramos de bóveda de los pies del templo (Nickson 2010, 159); las obras de la capilla mayor y las reparaciones del antiguo cimborrio de la catedral burgalesa precisaron de la financiación extraordinaria de la cofradía de la Visitación (Teijeira en prensa (a y b). Incluso la hermandad creada por el obispo Rojas en Palencia parece haber tenido que ver con su encargo de un tabernáculo para las reliquias, tras su visita a la iglesia<sup>23</sup>. Recordemos igualmente, en Salamanca, los apuros económicos en que se veía la fábrica tras la realización del antefrontal, pero también de las reparaciones de la torre mayor, de la capilla de Santa Catalina y del cimborrio. Necesidad general conjugada con otras más específicas sobrevenidas motivaron claramente la fundación de estas hermandades.

El objetivo material no desvirtúa, en las intenciones de los preladados fundadores, el objetivo espiritual, quizá formulario, pero claro. Los obispos manifestaron, en estos documentos, la relevancia de la glorificación divina como función principal de cualquier templo: Gil de Albornoz dice que la cofradía toledana estaría “a seruiçio de dios i onrra i loa de Santa María” (f. 1r) y, siglo y medio más tarde, Pascual de Ampudia se explayó más ampliamente en esta finalidad de los templos, desarrollando la idea de que la construcción de edificios magníficos no constituía sino el justo reconocimiento a todo lo que el hombre debía a la divinidad, vinculando esta retribución con el pago del diezmo, alusión que ya estaba presente en la carta toledana, siglo y medio anterior, pero también en la salmantina de Carlos de Guevara. Pero si esta era la finalidad de cualquier templo, se destaca con claridad a la catedral como iglesia mayor, subrayando su potestad sacramental. El obispo Guevara acude, en este sentido, al concepto paulino de la iglesia como cuerpo místico de Cristo: “quando la iglesia catedral a alguna nesçesidad que todos los sus súbditos sean tenudos de la ajudar a faser i reparar, asy commo los miembros del ome son tenudos a ajudar i acorrer a la cabeça [...] la qual es madre i cabeça de todas las iglesias i monesterios del dicho nuestro obispado” (f. 2v).

Glorificación y retribución a Dios y a la Virgen, de la que se destaca su papel de mediadora, justifican la magnificencia del edificio catedralicio. Es esta parte de la

documentación consultada la que, junto con las noticias que se dan sobre el estado de las obras, más interesante resulta desde la perspectiva de la historia del arte, en cuanto que nos permite aproximarnos a la valoración que los preladados hacían de sus edificios desde un punto de vista estético. Nobleza es el término más utilizado; Gil de Albornoz dice que “en la dicha nuestra iglesia de Toledo fue grant tiempo a començada muy grant i muy costosa y muy buena lauor segúnd a la noblesa della pertenesçe” (f. 1r), palabras que casi repite Alfonso Berasaque: “en la nuestra iglesia catedral se fase muy grant obra i muy costosa [...] porque la dicha nuestra iglesia vaya más cabo adelante i sea por ende ennobleçida [...] et por enxaltar i leuar adelante la onrra de la dicha nuestra iglesia” (f. 2r). Con otras palabras, pero similar sentido, se expresa Carlos de Guevara: “que sea fecha i reparada i nobreçida según que a la nobresa de ella pertenesçe” (f. 3r) y también Gutierre Álvarez de Toledo: “honra del nuestro obispado e enxalçamiento de la dicha yglesia”. Nobleza y honra remiten de nuevo a la relevancia de la catedral como iglesia principal de la diócesis, que Berasaque toma como punto de partida para apelar a la obligación de los fieles para con ella: “sodes más tenudos de faser más bien i más ayuda a la dicha iglesia para los sus ornamentos i para la dicha obra que para otra iglesia” (f. 2r).

En este sentido el documento más interesante es, claramente, el de creación de la cofradía burgalesa, en el que el obispo Ampudia no escatima en adjetivos elogiosos a su catedral: insigne, notable, magnífica, solemne, suntuosa, hermosa; en resumen, perfecta, como reflejo de la perfección divina (Teijeira en prensa (a).

También en común tienen estos documentos la relevancia otorgada a los beneficios espirituales que ofrecían las cofradías a sus miembros, no en vano el objetivo era atraer al mayor número posible de fieles. Sin entrar en un detalle que para este estudio resulta secundario, todos estos beneficios se pueden resumir en dos: favorecer el bienestar de los vivos –“porque Dios les de salud a los cuerpos... i los guarde i los defienda de todo mal i de toda tenpestad i les acorra en todos sus menesteres” (f. 2r), establece Gil de Albornoz-; –“porque reçiban bon galardón en este mundo a los cuerpos i en el otro a las ánimas” (f. 6r), dice Alfonso Berasaque- y conseguir el perdón de los pecados de los muertos –“i quando finaren parayso a las almas”, según el documento toledano (f. 2r). En definitiva, vencer al pecado: “asy commo el agua mata el fuego asy la limosna mata el pecado” (Eclesiástico 3:32/33) citan tanto la primera cofradía palentina, como la burgalesa. La victoria sobre el pecado constituye la obsesión de Carlos de Guevara, plasmado en un documento fundacional largo, repetitivo y bastante sentencioso.

A cambio, los cofrades debían colaborar económicamente a la construcción de un templo insigne con aportaciones al entrar en ella, en algunos casos, también cuando se casaban o morían, en otros con pagos anuales, como en la toledana y en la salmantina de

<sup>23</sup> En dicha visita se hizo el correspondiente inventario y enseguida el obispo Rojas elaboró un estatuto para regular la visita e inventario anual de las reliquias catedralicias; ambos documentos en ACP, Armario IV, leg. 8, núm 2 y 3.

1392, así como con cualquier otra “limosna” o ayuda voluntaria de los cofrades, legado testamentario -que se fomentaba, incluso se vigilaba (de nuevo en la toledana, pero también en la de Berasaque)- o pago de contribuciones obligatorias retenidas, como los mencionados diezmos (en Toledo, Burgos y la salmantina de Guevara); además, en los documentos de Burgos y Salamanca (1363) se añaden otras aportaciones ajenas al funcionamiento de la hermandad, como las cantidades obtenidas de los bacines (cepillos) que pasaban entre los fieles durante las misas, que eran prioritaria, aunque no exclusivamente, para la obra catedralicia.

La estrategia económica de estas fundaciones se cifraba en conjugar amplios beneficios espirituales con aportaciones dinerarias de escasa cuantía, que podían complementarse con otras más o menos voluntarias sin límite máximo. De hecho, se recortaba la cantidad de entrada para los menores de una cierta edad, los difuntos, incluso para aquellos que no pudieran pagar la cantidad establecida, además de admitirse en ocasiones el pago en especie.

Sin entrar en comparativas monetarias, la cuota de entrada establecida era bastante similar en todos los casos, incluso teniendo en cuenta las devaluaciones. Se usaron monedas de plata de referencia, en concreto dos muy similares, el tornés en el siglo XIV y el real en el XV (Oliva). Entre los dos torneses de plata de la cofradía toledana, los tres de la primera salmantina, los 7 reales de plata de la segunda y el real de plata de las de Ampudia y Rojas las diferencias debieron ser pocas. Su escasa cuantía debía, lógicamente, compensarse con un número alto de cofrades, esperando recaudar mucho en poco tiempo, de ahí que se subrayase, en casi todos los documentos conservados, la importancia de publicitar ampliamente las características de la cofradía, exhortando a todos los fieles a entrar en ella.

Por desgracia, no se han conservado otros documentos que nos permitan evaluar el impacto de estas cofradías en las obras que las causaron, a pesar de que debieron de contar con un libro de registro de cofrades y sus aportaciones, que debía guardarse, certificado con el sello del obispo, con los documentos catedralicios más importantes, en el sagrario o sacristía catedralicia, libro del que no tenemos más noticia, pero que se cita expresamente en los documentos de creación de las cofradías de Gil de Albornoz, Carlos de Guevara y Pascual de Ampudia. Sí está claro que los objetivos planteados al crear estas cofradías se acabaron cumpliendo con mayor o menor celebridad: la catedral de Toledo vio cerradas sus bóvedas; la catedral salmantina recibió las reparaciones necesarias, sobre todo en la torre mayor, la capilla de Santa Catalina y el cimborrio; la catedral palentina fue finalizada, aunque más tarde de lo previsto y en la leonesa y la burgalesa se hicieron las obras necesarias. Si en muchos de estos documentos se decía expresamente que las obras que demandaban la financiación de

una cofradía no podrían terminarse sin estos recursos, parece claro que se contó finalmente con ellos, lo que confirma su eficacia, aunque no podamos comprender bien su aplicación.

Una cuestión interesante a tener en cuenta es la relativa a la denominación de estas confraternidades. Aparte de la cofradía de la Visitación de la catedral burgalesa, cuya advocación he comentado en otra parte (Teijeira en prensa (b)), las restantes recogen la propia de la catedral -la Virgen en todos los casos, menos en el palentino, dedicada a San Antolín- y la mención específica a la obra catedralicia. Ello evidentemente muestra el objetivo y destino principales de la hermandad, pero también la importancia de la devoción específica de la catedral, como elemento identificador y de reforzamiento de los lazos sociales entre los cofrades, no en vano crear vínculos grupales era uno de los objetivos fundamentales de cualquier cofradía.

#### CONCLUSIÓN. HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LAS COFRADÍAS DE OBRA EN LA CASTILLA BAJOMEDIEVAL

A partir del análisis anterior podemos concluir que estas cofradías, seguramente mucho más numerosas de lo que pensamos, supusieron un mecanismo fundamental para la financiación de las catedrales castellanas bajomedievales, tanto en su construcción como en las eventuales refacciones que sufrieron tras su terminación, a pesar de que la falta de documentación no nos permita cuantificar realmente su impacto económico.

De iniciativa episcopal, aparecieron cuando la fábrica precisaba de una fuente de financiación puntual y extraordinaria y afectaron sobre todo a la iglesia mayor, como cabeza de la diócesis y cátedra del obispo. Se buscaba, de este modo, no solamente cubrir una necesidad funcional, sino lograr culminar un edificio perfecto, a imagen de la mansión celestial, que fuera grato a la divinidad para favorecer su perdón y conseguir su benevolencia con los vivos y la salvación de las almas de los muertos. En definitiva, una retribución recíproca entre el hombre y Dios, satisfactoria para ambas partes y en la que la construcción y dotación del templo constituía un medio para un fin.

Si la limosna mata al pecado, también contribuye a la glorificación divina, a través de los notables templos en los que rememorar y reproducir, en su magnificencia, la victoria sobre ese mismo pecado.



**Tabla 1.** Cofradías de obra en la Castilla bajomedieval

COFRADÍA	FUNDADOR	FECHA	OBJETIVO	CONTRIBUCIÓN DEL COFRADE
Cofradía de la Obra de Santa María de Toledo	Gil de Albornoz (arzobispo)	1345	Reconstrucción de la parte de la catedral afectada por el derrumbe de la torre meridional	Entrada: 2 torneses de plata (o 2'5 mrs por tornés) 3 dineros anuales (ofrenda)
Cofradía de Santa María de la Sede de Salamanca	Alfonso Berasaque (obispo)	1363	Pago de los gastos ocasionados por el antefrontal encargado. Necesidades de la obra	Entrada: 3 torneses (6 mrs. los pobres)
Cofradía de la Obra de Santa María de Salamanca	Carlos de Guevara (obispo)	1392	Terminación de la torre mayor. Reconstrucción de la derrumbada capilla claustral de Santa Catalina	Entrada: 7 reales de plata (o medios) Limosnas y legados testamentarios
Cofradía de Dios, la Virgen y San Antolín de Palencia	Gutierre Álvarez de Toledo (obispo)	1432	Construcción de la catedral	Limosna anual
Cofradía de la obra de ¿Santa María? de León	¿Pedro Fernández Cabeza de Vaca? (obispo)	a.1455		Entrada: 1 maravedí Matrimonio y muerte: 1 maravedí 1 maravedí al año
Cofradía de Obra	Gonzalo de Vivero	1472	¿Reparación de la torre mayor?	
Cofradía de la Visitación de Burgos	Pascual de Ampudia (obispo)	a.1499	Finalización de la catedral	Entrada: 1 real de plata (0,5 difuntos y jóvenes)
Cofradía de San Antolín de Palencia	Antonio de Rojas Manrique (obispo)	(1524-25)	Tabernáculo-relicario de la catedral	Entrada: 1 real de plata

Fuente: elaboración propia

**BIBLIOGRAFÍA**

- Carrero Santamaría, Eduardo. 2004. *La catedral vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*. Murcia: Nausicaa.
- Cosmen Alonso, María Concepción. 2018. "Gonzalo de Vivero y la catedral de Salamanca". En *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, coord. María Victoria Herráez, María Dolores Tejeira, María Concepción Cosmen y José Alberto Moráis, 33-73. Berna: Peter Lang.
- Cosmen Alonso, María Concepción. 2019. "Memoria de Diego de Anaya y Maldonado (†1437). Ilustración, crítica y devoción". En *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, ed. Gerardo Boto, Isabel Escandell y Esther Lozano, 463-509. Berna: Peter Lang.
- Cuella Esteban, Ovidio. 2009. *Bulario de Benedicto XIII. IV. El papa Luna (1394-1423) promotor de la religiosidad hispana*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2020. "Un obispo, una capilla, unas pinturas murales". En *Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la catedral vieja de Salamanca. Contar historias en la Castilla del siglo XV*, ed. Eduardo Azofra, 10-25. Salamanca: Cabildo Catedral.
- Herráez Ortega, María Victoria. 2018. "The Episcopal Imprint in the Cathedral of San Antolín in Palencia. The Construction of a Gothic Chevet (1321-1460)". En *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, coord. María Victoria Herráez, María Dolores Tejeira, María Concepción Cosmen y José Alberto Moráis, 221-257. Berna: Peter Lang.
- La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, coord. René Payo y Valentín Berriochoa. 2012. Burgos: Promecal.
- Lecanda Esteban, José Ángel. 2003. "Análisis estratigráfico del cuerpo de torres de la catedral vieja de Salamanca". *Arqueología de la arquitectura* 2: 159-165.
- Marcos Rodríguez, Florencio. 1961a. "Los documentos del Archivo catedralicio de Salamanca. Siglo XIV". *Salmanticensis* 8, 2: 461-513.
- Marcos Rodríguez, Florencio. 1961b. "Los documentos del Archivo catedralicio de Salamanca. Siglo XV". *Salmanticensis* 8, 3: 723-817.

- Marcos Rodríguez, Florencio. 1962. *Catálogo de documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca (Siglos XII-XV)*. Salamanca: Universidad Pontificia.
- Martín-Viveros, Antonio. 2012. “Las cofradías castellanas en la Edad Media. Pasado, presente y futuro de la producción historiográfica”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval* 25: 285-308.
- Martínez Frías, José María. 2012. “Liturgia, vida capitular y memoria. Los espacios claustrales en la catedral”. En *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, coord. René Payo y Valentín Berriochoa, 147-184. Burgos: Promecal.
- Merino de Cáceres, José Miguel. 2012. “La Catedral Vieja. Una iglesia para una nueva sede”. En *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte*, coord. René Payo y Valentín Berriochoa, 102-142. Burgos: Promecal.
- Merino de Cáceres, José Miguel. 2014. “La galilea de la catedral vieja de Salamanca. Una estructura desconocida”. En *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, coord. Mariano Casas, 1839-78. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Navarro Espinach, Germán. 2014. “Las cofradías medievales en España”. *Historia* 396 1: 107-133.
- Nickson, Tom. 2010. “La catedral. Su historia constructiva”. En *La Catedral primada de Toledo: Dieciocho siglos de historia*, coord. Ramón González Ruíz, 148-161. Burgos: Promecal.
- Nickson, Tom y Almudena Cros Gutiérrez. 2018. “Constructing Pardon in Medieval Toledo”. En *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*, ed. Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras y Emma Falque, 493-522. Firenze: SISMEL-Edizioni di Galluzzo.
- Oliva Manso, Gonzalo. “El real de plata de Pedro I: entre el prestigio y la necesidad (c.1363-1369)” (preprint). <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:DptoHD-yI-FDER-Articulos-Goliva-8005> (consultado el 22 de marzo de 2022)
- Portal Monge, Yolanda. 1988. *La torre de las campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Portal Monge, Yolanda. 1992. “Sobre la construcción de Santa María de la Sede o Catedral Vieja de Salamanca S. XII-XV”. *Salamanca. Revista de Estudios* 29-30: 91-92.
- Rebollo Gutiérrez, Carmen. 2018. “El obispo don Pedro Fernández Cabeza de Vaca: el patronazgo artístico de un canónigo sevillano en la mitra legionense”. En *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, coord. María Victoria Herráez, María Dolores Teijeira, María Concepción Cosmen y José Alberto Moráis, 463-489. Berna: Peter Lang.
- Riesco Terreros, Ángel. 1996. “Un inventario de la catedral de Salamanca del siglo XIII”. *Espacio, Tiempo y Forma. III. Historia medieval* 9: 277-302.
- Rodríguez Suárez, Natalia. 2017. *Salamanca (siglos VIII-XV)*. León: Universidad de León.
- Sánchez Herrero, José. 1974. “Cofradías, hospitales y beneficencia en algunas diócesis del Valle del Duero, siglos XIV y XV”. *Hispania* 126: 5-51.
- Teijeira Pablos, María Dolores. En prensa (a). “*Porque esta sancta obra se acabase*. La Cofradía de la Visitación de la Catedral de Burgos y el obispo Pascual de Ampudia”. Comunicación aceptada en el Congreso Internacional VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 13-16 de junio de 2022.
- Teijeira Pablos, María Dolores. En prensa (b). “Talante reformador y promoción artística: El patronazgo del obispo de Burgos Pascual de Ampudia (1495-1512)”. Ponencia presentada al Congreso internacional *Agentes políticos y eclesiásticos en la(s) reforma(s) de las órdenes religiosas durante la Baja Edad Media (c. 1250-1500)*, 24-26 de noviembre de 2021.
- Vicente Baz, Raúl. 2008. *Los libros de actas capitulares de la catedral de Salamanca (1298-1489)*. Salamanca: Cabildo Catedral.

**FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS**

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-5352-2027>

[fbanos@uva.es](mailto:fbanos@uva.es)

\* Trabajo realizado en el marco del GIR IDINTAR y del Instituto Universitario de Historia Simancas de la Universidad de Valladolid. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a D. José Ángel Rivera de las Heras, Director del Museo Catedralicio de Zamora, por las facilidades dadas para el estudio de las obras y por la autorización para publicar nuestras fotografías de las mismas.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.35>

**PINTURA MURAL MEDIEVAL EN LA CATEDRAL DE ZAMORA: LOS SEPULCROS DE DON LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES († 1402) Y DE DON ALFONSO GARCÍA († 1409), RECUPERADOS EN 2010-12\***  
**MEDIEVAL WALL PAINTING IN THE CATHEDRAL OF ZAMORA: THE TOMBS OF LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES (d. 1402) AND ALFONSO GARCÍA (d. 1409), RECOVERED IN 2010-12**

**RESUMEN:**

Las investigaciones llevadas a cabo por el cabildo de Zamora en 2010 en su catedral permitieron descubrir dos sepulcros de principios del siglo XV que habían sido tapiados en el siglo XVII. Decorados con relieves y con pinturas murales, fueron recuperados y restaurados en 2011-12 y suponen una importante aportación al corpus del arte sepulcral castellano de la Baja Edad Media. El de don Lope Rodríguez de Olivares muestra un relieve de la *Transfiguración*, mientras que el de don Alfonso García muestra una pintura mural de la *Misa de san Gregorio*, notable por ser la más antigua representación de este tema documentada hasta la fecha en la Corona de Castilla.

**PALABRAS CLAVE:**

pintura mural; pintura gótica; gótico internacional; sepulcro; iconografía; Transfiguración; Misa de san Gregorio.

**ABSTRACT:**

Research carried out by the chapter of Zamora in 2010 in its cathedral led to the discovery of two tombs of the early 15<sup>th</sup> century that had been walled in the 17<sup>th</sup> century. Decorated with reliefs and wall paintings, both tombs were recovered and restored in 2011-12 and are a significant addition to the corpus of Castilian sepulchral art of the Late Middle Ages. The one belonging to Lope Rodríguez de Olivares shows a relief of the *Transfiguration*, while the one belonging to Alfonso García shows a wall painting of the *Mass of St Gregory* that is the most outstanding, as it is the earliest representation of this theme recorded to this date in the Crown of Castile.

**KEYWORDS:**

wall painting; Gothic painting; international Gothic; tomb; iconography; Transfiguration; Mass of St Gregory.

La pintura mural es consustancial a las grandes fábricas medievales (y, entre ellas, por supuesto, a las catedrales). Bien sea bajo la forma de decoraciones de acabado arquitectónico, bien sea bajo la forma de programas figurativos en torno a sepulcros, altares o capillas, la pintura mural estuvo presente, sin duda, en todas las catedrales del periodo, pero el paso del tiempo, que conlleva su paulatino deterioro (que exige, o bien su restauración, o bien su ocultación), unido a cambios en el gusto, que hacen que los conjuntos murales antiguos resulten insatisfactorios (o que, simplemente, se prefieran interiores límpidos y homogéneos en vez de los interiores abigarrados resultantes de la acumulación de sucesivos conjuntos murales), condujo a su destrucción o, en el mejor de los casos, a su ocultación.

Existen, no obstante, catedrales que son auténticos repositorios de pinturas murales medievales, conservadas desde antiguo o recuperadas contemporáneamente, y, de tiempo en tiempo, se producen nuevos descubrimientos que enriquecen este capítulo fundamental del Patrimonio Medieval y de la Historia del Arte Medieval. Ciñéndonos al ámbito de Castilla y León, son, sin duda, repositorios de pinturas murales medievales las catedrales de León y vieja de Salamanca (donde su ya rico repertorio se ha visto enriquecido por sucesivos descubrimientos en 1997, en 2003 y en 2019), existiendo, además, pinturas murales medievales de mayor o de menor entidad en las catedrales de Ávila, de Burgos, de Ciudad Rodrigo, de El Burgo de Osma y de Palencia.

La catedral de Zamora solo aportaba a este panorama unas pinturas murales del siglo XIV sin descubrir en el brazo meridional del transepto<sup>1</sup>, y ello a pesar de que la catedral de Zamora cuenta con referencias documentales antiguas que hacen sospechar la existencia de importantes conjuntos murales. Si bien en las fechas más antiguas apenas podemos esperar otra cosa que menciones ocasionales de pintores, como la de Pedro Juan, documentado en 1269<sup>2</sup>, o la de Domingo Pérez, documentado en 1294 (Coria Colino 1983, 353-8), el hecho de que este, conocido, además, por su firma de la policromía de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro (Navarro Talegón 1996, 56), se mencione junto a varios canteros en el testamento de don Pedro Anáez, arcediano de Zamora, hace pensar que pudo participar en la decoración pictórica de los espacios promovidos por este personaje en el claustro de la catedral de Zamora, a saber, la sala capitular (capilla de Santa Ana), terminada antes de

1287, y su capilla funeraria (capilla de Santa Catalina), terminada antes de 1290 (Gutiérrez Baños 2016, 154). Como el claustro medieval de la catedral de Zamora fue destruido por un incendio en 1591, no ha quedado rastro de su posible trabajo. En el testamento del obispo don Suero Pérez, dado a 11 de mayo de 1285, este prelado manda policromar “*imágenes Domini nostri Ihesucristi et Beate Virginis que super monumentum nostrum sunt sculte*” (es decir, el sepulcro que, según el propio prelado declara, había fabricado junto al acceso a la capilla de San Nicolás, capilla absidal del lado de la Epístola, y que, por desgracia, no se conserva), mandándolo “*postmodum erunt bonis coloribus honorabiliter ad Dei servicium et decorem et ecclesie depingende*” (Linehan y Lera Maíllo 2003, 116-45)<sup>3</sup>. Con esta referencia quizás debamos imaginar un grupo escultórico de la *Coronación de la Virgen* como el del sepulcro del sacristán don Diego Yáñez († 1309) en la catedral de León (Franco Mata 1998, 432-3, láms. 315-6), el cual cuenta con un precedente en el sepulcro de don Alfonso Vidal († 1288-89), deán de Ávila, en la catedral vieja de Salamanca, realizado, en este caso, en pintura mural (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 171-6, núm. 57, ils. 636-62).

Vestigios y referencias documentales nos hacen sospechar en Zamora un mundo cromáticamente abigarrado que, sin embargo, sucumbió en el siglo XVII a la estética clasicista imperante entonces, que condujo a unificar los paramentos interiores de la catedral, tapiando, en caso necesario, los viejos lucillos medievales. Cuando menos, se tuvo la sensibilidad de preservar la memoria de los enterramientos existentes trasladando la información de sus epitafios a epígrafes nuevos elaborados eruditamente y dispuestos estratégicamente. Sobre esta base, en 2010-12 se ha producido la recuperación de dos sepulcros medievales decorados con pinturas murales que van abriendo camino a la catedral de Zamora entre las catedrales que conservan vestigios pictóricos de este periodo.

El descubrimiento de los sepulcros zamoranos no fue casual. En 2010 el cabildo de Zamora acometió la exploración sistemática de seis arcosolios medievales que habían sido tapiados en la mencionada intervención del siglo XVII. Para ello se recurrió a una

<sup>1</sup> Ramos de Castro 1977, 120 y 427; Ramos de Castro 1982, 385; Gutiérrez Baños 2005, t. II, 338-9, núm. 117, ils. 1238-44; Rivera de las Heras 2013, 7-8.

<sup>2</sup> Figura como testigo en el testamento de don Juan Domínguez, canónigo de Zamora, v. Sánchez Rodríguez 1982, 15-23, núm. 12. Su nombre se añade de esta manera al magro elenco de pintores documentados en la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV, v. Gutiérrez Baños 2016, 168-70. Son más ambiguas referencias más antiguas presentes, asimismo, en el *Tumbo Negro* de Zamora: así el “Bernardus Pintor” que figura como testigo en una donación al cabildo de Zamora en 1183, v. Sánchez Rodríguez 1982, 494-7, núm. 223, o el “Iohanim Pintor” que figura como testigo en el documento que regula el régimen de la iglesia de “Almancasias” en 1195, v. Sánchez Rodríguez 1982, 180-2, núm. 78.

<sup>3</sup> El sepulcro de don Suero se encontraba “*iuxta portam capelle Sancti Nicholay*”. La capilla de San Nicolás funcionaba como panteón episcopal, v. Carrero Santamaría 1998, 214-6, pero, al mismo tiempo, el prelado había mandado construir una capilla propia dedicada a san Clemente que, según se deduce de su testamento, se encontraría junto a su enterramiento, pues manda que arda una lámpara “*iuxta capellam nostram et imagines...*” (texto citado arriba). No conocemos referencias posteriores a esta capilla de San Clemente, que quizás no llegó a materializarse. La cesión en 1341 por parte del cabildo de Zamora de un lugar de enterramiento a su entonces obispo don Pedro “en el lugar que está de la otra parte de las puertas de la dicha iglesia do jaz el obispo don Suero que fue obispo de Çamora, estando en la capienda de Sant Nycolás”, v. Carrero Santamaría 1998, 214, invita a pensar que el sepulcro de don Suero pudo estar, en realidad, en el muro de cierre del brazo meridional del transepto, quizás en el mismo lugar donde se le fabricó un nuevo monumento al ser renovado el interior de la catedral en el siglo XVII (esto es, a mano izquierda según se entra en la catedral por la puerta del Obispo), v. Carrero Santamaría 1998, 215. En este periodo, el uso de las preposiciones puede resultar equívoco. Recuérdese, finalmente, que es, precisamente, en esta zona, donde se reconocen pinturas murales sin descubrir del siglo XIV, v. *supra* n. 1.

prospección endoscópica, efectuada el 27 de mayo. En dos de los arcosolios, situados en el muro meridional de la nave de la Epístola, a la altura de sus tramos segundo y cuarto (contando a partir de los pies), se localizaron pinturas murales y relieves<sup>4</sup>. Mediando la correspondiente autorización, ese mismo año se abrió el arcosolio del tramo cuarto, que alojaba el enterramiento de don Lope Rodríguez de Olivares († 1402)<sup>5</sup>. Su restauración fue acometida por el cabildo de Zamora en 2011<sup>6</sup>. A continuación, se abrió el arcosolio del tramo segundo, que alojaba el enterramiento de don Alfonso García († 1409). Su restauración fue acometida por el cabildo de Zamora en 2012<sup>7</sup>. Tanto el área de comunicación de la diócesis de Zamora como la prensa no solo local, sino también regional y nacional, fueron informando cumplidamente de todo el proceso con los detalles suministrados por el Director del Museo Catedralicio de Zamora, el canónigo e historiador del arte José Ángel Rivera de las Heras, el cual, en su más reciente síntesis sobre la catedral de Zamora, ha reseñado los sepulcros nuevamente descubiertos (Rivera de las Heras 2017, 49).

El estudio de estos sepulcros debe hacerse, necesariamente, partiendo de los sepulcros salmantinos de los siglos XIII y XIV (Gutiérrez Baños 2007, 203-4). En efecto, los sepulcros zamoranos son sepulcros en arcosolio que combinan escultura y pintura mural, como los salmantinos. Pero sería erróneo considerarlos, sin más, una mera proyección de estos. Los sepulcros zamoranos, fechables, a la vista de las fechas de fallecimiento de sus titulares, en los primeros años del siglo XV, cubren un periodo que no está documentado en Salamanca y manifiestan una evolución tanto iconográfica, con la incorporación de nuevos temas al repertorio de la iconografía funeraria, como estilística, quizás no tanto en la escultura, que se revela bastante rutinaria, como en la pintura mural, representada en estos momentos en Salamanca por un puñado de conjuntos del coro del convento de Santa Clara que denotan una cierta pérdida de rumbo que no se enderezará hasta la llegada de los hermanos Delli (Gutiérrez Baños 2005, t. I, 492-3). Frente a los murales salmantinos de este periodo, los murales zamoranos recuperados en 2010-12 manifiestan la apertura a las corrientes italianizantes que distingue a la primera fase de la pintura de estilo gótico internacional en la Corona de Castilla y que, en su parte septentrional, tiene su fenómeno más destacado en la proyección del foco trecentista toledano. Pero los murales zamoranos son anteriores a la lle-

gada de esta proyección, cuya referencia es el primitivo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (actualmente en el Museo Nacional del Prado), de ca. 1415-16, y, junto con algunos otros vestigios (como, por ejemplo, los sepulcros de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, fechados en 1404), indican que este fenómeno tuvo una extensión que, en la actualidad, las pérdidas nos hacen difícil calibrar.

### EL SEPULCRO DE DON LOPE RODRÍGUEZ DE OLIVARES († 1402)

El sepulcro más antiguo (fig. 1) se encuentra a la altura del tramo cuarto, junto al soporte que lo separa del tramo tercero (Carrero Santamaría 1998, 222-3, fig. 4). La inscripción moderna que preservaba su memoria es una copia fiel del epitafio original, labrado en la rosca del arcosolio, lo cual nos permite conocer la fecha de fallecimiento de su titular, el alcalde del rey



Fig. 1. Sepulcro del alcalde del rey don Lope Rodríguez de Olivares, ca. 1402, Catedral, Zamora. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY 3.0.

<sup>4</sup> *La Opinión – El Correo de Zamora* 09-06-2010. Yo mismo en 2005 y Ferrero Ferrero en 2008 habíamos advertido sobre la existencia de pinturas murales en este paramento, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 338; *La Voz de Zamora* 26-09-2008 a 02-10-2008, 8. Con anterioridad, Ramos de Castro 1982, 384, había advertido la existencia de policromía en el sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares.

<sup>5</sup> Obispado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social 27-09-2010. La noticia incluye un detallado informe sobre el sepulcro de José Ángel Rivera de las Heras.

<sup>6</sup> Obispado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social 07-05-2011.

<sup>7</sup> *La Opinión – El Correo de Zamora* 22-09-2012.

don Lope Rodríguez de Olivares, pues el final del epitafio original se encuentra perdido en la actualidad. En efecto, la inscripción moderna dice: “AQVÍ IACE LOPE / RODRIGUES DE OLIVARES / CAVALLERO ALCAY/DE DEL REY E OYDOR / EN LA SV AVDIEN/ CIA FINÓ AÑO / 1402” (Gutiérrez Álvarez 1997, 74-5, núm. 109) y el epitafio original dice: “Aquí iaze lope rodríguez de oliuares cauallero alcalde del rey e oydor de la su audien- cia finó a.d. m cccc (...)”. No hemos encontrado documentación sobre este personaje laico que falleció en 1402 y que, por lo tanto, debió de florecer en la segunda mitad del siglo XIV.

El sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares carece de imagen yacente. Su tapa presenta en su costado visible una serie de cuatro escudos en relieve que debieron de estar pintados con la heráldica de este caballero, presente, asimismo, por encima del arcosolio, donde sí se ha conservado: se armaba con un olivo, referencia parlante a su apellido. El sepulcro se decora con un relieve en piedra policromada en el fondo del arcosolio y con pinturas murales en el intradós del arcosolio. Llamativamente, el relieve del fondo del arcosolio no se ajusta a la forma de tímpano propia de ese espacio, según es norma en los sepulcros en arcosolio, sino que se ajusta a un triángulo de lados curvos excavado en el fondo de ese espacio (el triángulo de lados curvos responde a un diseño característico que prolifera a partir del gótico radiante)<sup>8</sup>. Los espacios residuales entre el triángulo de lados curvos y el perímetro del fondo del arcosolio están pintados con elaborados roleos de color rojo claro que destacan sobre el fondo de color rojo oscuro.

El tema principal del sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares, desarrollado en el relieve del fondo del arcosolio, es la *Transfiguración* (fig. 2). Narrada de manera similar por los evangelios sinópticos (Mt 17, 1-13; Mc 9, 2-13; Lc 9, 28-36), la historia cuenta cómo Cristo se retiró a un monte acompañado por tres de sus discípulos, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, y allí “se transfiguró ante ellos: brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. Y se les aparecieron Moisés y Elías hablando con Él” (Mt 17, 2-3). Como ocurriera ya con ocasión de su bautismo, en este episodio se puso de manifiesto su condición divina, proclamada en términos prácticamente idénticos por la voz de Dios Padre diciendo: “Este es mi Hijo amado, en quien tengo mi complacencia; escuchadle” (Mt 17, 5). Moisés y Elías, figuras veterotestamentarias, representan, respectivamente, la ley y la profecía, que se cumplen en Cristo (Schiller 1971, 146).

En el relieve del sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares, Cristo, de pie, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo una filacteria con su mano izquierda, se erige en el eje

de la composición. Se le representa sobre un resplandor dorado que, junto con el blanco de sus vestiduras, enriquecidas con roleos de color rojo, y junto con el dorado de su barba y de sus cabellos, traduce visualmente la prodigiosa transformación de su apariencia que refieren los evangelios. Por su parte, la *dextera Dei* que lo señala desde lo alto traduce visualmente la voz de Dios Padre proclamando que Cristo es su Hijo predilecto y exhortando a que se le escuche. Flanquean a Cristo las figuras de pie de Moisés (a la derecha de Cristo, izquierda del espectador) y de Elías (a la izquierda de Cristo, derecha del espectador). Representados simétricamente, ambos alzan su mano más próxima a Cristo con un gesto discursivo, en referencia a la conversación que tiene lugar entre ellos, mientras sostienen sendas filacterias con la otra mano. Todas las filacterias presentan inscripciones pintadas en escritura gótica mayúscula que son del máximo interés (de hecho, el interés epigráfico de este relieve en su conjunto es una de sus señas de identidad)<sup>9</sup>. Las de Moisés y Elías permiten su identificación, pues sus figuras no presentan atributos o características que las individualicen. La



Fig. 2. *Transfiguración*, detalle del sepulcro del alcalde del rey don Lope Rodríguez de Olivares, ca. 1402, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

<sup>8</sup> La factura del relieve es bastante rutinaria, por lo que no es extraño que José Ángel Rivera de las Heras, en una primera valoración en el momento de su descubrimiento, lo considerase anterior, de los primeros años del siglo XIV, v. *supra* n. 5. Detalles como el tratamiento de los árboles o como la postura de san Pedro denotan una influencia italiana que es propia de fechas mucho más avanzadas, lo mismo que el resplandor en relieve sobre el que se representa a Cristo o que los trajes que visten Moisés y Elías, por lo que debemos considerarlo contemporáneo de don Lope Rodríguez de Olivares. Agradezco a Clementina Julia Ara Gil su ayuda en esta materia.

<sup>9</sup> Estas inscripciones interesaron especialmente a José Ángel Rivera de las Heras, quien en su informe sobre el sepulcro, v. *supra* n. 5, ofreció transcripciones e interpretaciones muy ajustadas que, no obstante, podemos desarrollar ahora aún más, matizándolas. Como siempre, agradezco a mi compañero Francisco Javier Molina de la Torre, del área de Ciencias y Técnicas Historiográficas, su ayuda en esta materia.

de Moisés dice “ISTE AMICUS”, y es que la condición de Moisés de amigo de Dios es destacada en varias ocasiones en la Biblia, de la manera más explícita en Ex 33, 11: “Yavé hablaba a Moisés cara a cara, como habla un hombre a su amigo”. Por su parte, la de Elías dice “ISTE VIRGO”, y es que la virginidad era su seña distintiva, como dice, entre otros autores medievales, el canónigo premostratense Roberto de Auxerre en su reconocida crónica universal compilada ca. 1200: “Elias iste virgo permansit” (*Chronologia...* 1608, 16). La inscripción de la filacteria de Cristo es de otro tenor. Dice: “UISIONEM QUAMU.”, que es el inicio de “Visionem quam vidistis, nemini dixeritis, donec a mortuis resurgat Filius hominis”, texto litúrgico inspirado en Mt 17, 9 (“Nemini dixeritis visionem, donec Filius hominis a mortuis resurgat”) y en Mc 9, 9 (“praecepit illis, ne cui, quae vidissent, narrent, nisi cum Filius hominis a mortuis resurrexerit”) que se canta en la fiesta de la Transfiguración. El texto, puesto en boca de Cristo, se refiere a la petición que Cristo hace a sus discípulos de que no digan nada de lo que han visto hasta después de su resurrección.

Los discípulos se encuentran representados en la parte inferior del relieve, abrumados por la visión que está teniendo lugar. En este caso, sí presentan atributos o caracterización que permiten su identificación. De izquierda a derecha vemos a Santiago el Mayor, con sombrero de caminante, a san Juan Evangelista, de aspecto juvenil, y a san Pedro, de aspecto maduro. Los dos primeros se muestran con la rodilla hincada en tierra. El tercero, flanqueado por árboles que indican la ambientación agreste del episodio, se muestra caído de espaldas y protegiéndose con su mano derecha del fulgor de la visión, según un arquetipo postural codificado a principios del siglo XIV en la Toscana para la representación de la *Conversión de Saulo* que ha sido denominado “postura contemplativa” (Martone 1985, 186, fig. 105)<sup>10</sup>, el cual se documenta, asimismo, por estos años en el arte castellano en las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo. Los tres sostienen filacterias en las que prosigue el despliegue epigráfico del relieve. Por desgracia, la de san Pedro resulta completamente ilegible, pero las de Santiago el Mayor (“SI UIS FA.”) y san Juan Evangelista (“UNUM TI... (...)”) dejan claro cuál es su tenor: se trata del texto de Mt 17, 4: “Si vis, faciam hic tria tabernacula: tibi unum et Moysi unum et Eliae unum” (subrayamos las partes conservadas). Cuentan los tres evangelios que san Pedro, al ver a Cristo acompañado por Moisés y por Elías, propuso, complacido por la visión, levantar una tienda para cada uno de ellos, para que, de esta manera, pudiesen permanecer allí (Mt 17,4; Mc 9, 15; Lc 9, 33)<sup>11</sup>.

El tema de la Transfiguración tiene un precedente del máximo prestigio en el conjunto escultórico labrado en los primeros años del siglo XII para la fachada occidental de la catedral de

Santiago de Compostela, sede metropolitana de la que Zamora era sufragánea. En cualquier caso, este conjunto, instalado finalmente en la fachada meridional del transepto y en la actualidad incompleto y con alguna de sus figuras reemplazada (Castañeiras 2012, 231-2 y 235-6, figs. 5 y 29), no sirvió de referencia para el relieve del sepulcro que nos ocupa, pues en Santiago de Compostela los apóstoles están de pie. No es un tema habitual para un sepulcro, pero se encuentra en el monumento labrado en los últimos años del siglo XIII para Ordoño II en la catedral de León, ocupando, como en Zamora, el fondo del arcosolio (Franco Mata 1998, 397-8, lám. 259) (fig. 3)<sup>12</sup>. Sin embargo, tampoco se aprecia una dependencia del relieve zamorano del conjunto leonés, en el que, si bien Cristo, como en Zamora, se representa de pie flanqueado por las figuras igualmente de pie de Moisés y de Elías, se omite la representación de los apóstoles<sup>13</sup>.



Fig. 3. Sepulcro de Ordoño II, últimos años del siglo XIII (con intervenciones posteriores), Catedral, León. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY 3.0.

<sup>10</sup> Como destaca este autor, la postura contemplativa se inspira en la de las deidades fluviales del arte clásico.

<sup>11</sup> Teniendo en cuenta esta lectura, nos preguntamos si en la arruinada inscripción de san Pedro se incluirían, acaso, las primeras palabras pronunciadas por este: “Domine, bonum est nos hic esse”.

<sup>12</sup> Por debajo de la *Transfiguración* se representan, en friso, la *Crucifixión* y el *Descendimiento*.

<sup>13</sup> El relieve leonés se completa con la representación de ángeles ceroferrarios en los extremos. En él Cristo, con nimbo crucífero, sostiene un orbe en vez de una filacteria y no se encuentran elementos presentes en el relieve zamorano como el resplandor o la *dextera Dei*.

La representación de la Transfiguración en sepulcros como los de Ordoño II o don Lope Rodríguez de Olivares pudo estar motivada por una lectura del episodio que trasciende lo puramente teofánico para enlazar con lo escatológico. San Juan Crisóstomo había asimilado ya la Transfiguración a la parusía (Schiller 1971, 146) y, a propósito del sepulcro leonés, Franco Mata invoca un sermón del papa Calixto II contenido en el *Codex Calixtinus* en el que se refiere a la Transfiguración como imagen simbólica de la futura resurrección y de la vida eterna (Franco Mata 1998, 398: “La faz del Señor, que resplandeció como el sol, significa la gloria incomparable de los santos y la incalculable alegría que en el último día han de recibir”). Estas ideas pudieron avalar, asimismo, su representación en el sepulcro zamorano<sup>14</sup>.

Las pinturas murales del intradós del arcosolio muestran figuras de medio cuerpo de profetas separadas entre sí por series de ángulos negros sobre blanco, motivo tradicional en la pintura de los siglos XIII y XIV que se puede encontrar en las decoraciones de acabado arquitectónico de la propia catedral de Zamora (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 339, n. 1229). Estos profetas se presentan caracterizados genéricamente. En efecto, se presentan como individuos venerables resaltados por los nimbos lobulados propios de los personajes veterotestamentarios, por lo que son identificables, únicamente, por las inscripciones de las filacterias que portan. En el costado izquierdo se representa a “YSAÍAS” en el registro inferior, sobre fondo azul, y a “DAUID” en el registro superior, sobre fondo rojo. En el costado izquierdo se representa, aparentemente, a una mujer en el registro inferior (a la que no podemos identificar, pues su inscripción se ha perdido por completo), sobre fondo azul, y a “SA[L]AM[ÓN]” en el registro superior, sobre fondo azul.

Con anterioridad, la representación de personajes veterotestamentarios en el intradós de un arcosolio flanqueando un episodio cristológico en el fondo de un arcosolio se encuentra en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Real de La Hiniesta, de ca. 1360-70, donde, en el arcosolio de la izquierda, David y Salomón flanquean lo que parece un milagro de Cristo y en el arcosolio de la derecha Zacarías y de nuevo Salomón flanquean la *Resurrección de Lázaro* (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 84-5, ils. 296-307). La comparación del David y de los Salomón de La Hiniesta con sus homónimos del sepulcro de don Lope Rodríguez de Olivares en la catedral de Zamora pone de manifiesto la evolución experimentada por la pintura gótica castellana en los treinta o cuarenta años que separan sus respectivas representaciones: se ha pasado del estilo gótico lineal en su periodo de plenitud en la iglesia de La Hiniesta a una versión primeriza del estilo gótico internacional, abierta a las corrientes italianizantes, patente en el tratamiento

de rostros e indumentarias, en la catedral de Zamora, y ello a pesar de que se siga jugando con la alternancia rítmica de colores en el tratamiento de los fondos o de que se siga empleando elementos de articulación de largo recorrido como las series de ángulos negros sobre blanco (fig. 4). Similar orientación, aunque no idéntica factura, se aprecia en el otro sepulcro recuperado en 2010-12.



Fig. 4. *David*, detalle de las pinturas murales de la capilla mayor, ca. 1360-70, iglesia de Santa María la Real, La Hiniesta (Zamora), y *David*, detalle del sepulcro del alcalde del rey don Lope Rodríguez de Olivares, ca. 1402, Catedral, Zamora. Fotos: Fernando Gutiérrez Baños.

### EL SEPULCRO DE DON ALFONSO GARCÍA († 1409)

El sepulcro de don Alfonso García (fig. 5) se encuentra a la altura del tramo segundo, junto al soporte que lo separa del tramo primero (Carrero Santamaría 1998, 224-5, fig. 6). La inscripción moderna que preservaba su memoria abreviaba, en este caso, el epitafio original, que, recuperado en el proceso de descubrimiento y de restauración de los sepulcros medievales de la nave de la Epístola de la catedral de Zamora, se encuentra en la parte

<sup>14</sup> No creemos que su representación pudiera estar motivada porque se escogiese el episodio de la Transfiguración para efigiar al Salvador, titular de la catedral, según será norma en la Edad Moderna y se aprecia, por ejemplo, en el propio retablo mayor de la catedral de Zamora, terminado en 1776, v. Ramos de Castro 1982, 173, fots. 38-39.





Fig. 5. Sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Borjaanimal *apud* Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

inferior izquierda. En cualquier caso, la inscripción moderna recogía la información esencial sobre el titular de este enterramiento: que era abad de *Sancti Spiritus* (iglesia del arrabal de este nombre, situado al oeste de la ciudad, que había sido consagrada en 1211 y que se encontraba regida por un abad vinculado al cabildo de Zamora, v. Huerta Huerta

2002, 477), que era canónigo de Zamora y que había fallecido en 1409: “AQVÍ IACE ALONSO / GARCÍA ABBAD / DE S. SPIRITUS Y CANÓNIGO DESTA SANTA Y / GLESA FALLECIÓ / A 20 DE MAYO DE / 1409” (Gutiérrez Álvarez 1997, 76-7, núm. 113). El epitafio original, publicado por Lorenzo Arribas, dice así: “+ AQÍ IAZ AFONSO GARCÍA AB/A DE SANTE SPIRITUS CANÓNIG/O DESTA EGREGIA QUE DIOS PE/RDONE E SOCULATOR DE NUES/TRO SENOR EL PAPA E FINÓ A XX / DÍAS DE MAYO ANNO DE MIL E CCC/C E IX ANOS OTÚ LEDOR DI UN PA/TERNOSTRE POR MÍ QUE DIOS PE/RDONE A TI” (fig. 6). Este epitafio, más allá de añadir el dato de que don Alfonso García fue *soculotor* (subcolector) de las rentas pontificias, llama la atención por la invocación que hace al espectador al final (“¡Oh, tú, lector! Di un padre-nuestro por mí. Que Dios perdone a ti”), que Lorenzo Arribas encuentra en otros epitafios de la catedral de Zamora<sup>15</sup> y que nos recuerda que un sepulcro es no solo una máquina de memoria de un difunto notable, sino también una herramienta de salvación.



Fig. 6. Epitafio original del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

Don Alfonso García figura, cuando menos, en una docena de documentos del periodo comprendido entre 1390 y 1403 (Lera Maíllo 1999, núms. 1310, 1312, 1320, 1321, 1349, 1351, 1362, 1364, 1635, 1366, 1367 y 1371). En el primero de ellos, de 21 de diciembre de 1390, se presenta ya como abad de *Sancti Spiritus* y como canónigo de Zamora, constando como

<sup>15</sup> Epitafios del deán don Gómez Martínez († 1350) y del chantre don Juan del Busto († 1425).

testigo en una donación al cabildo de Zamora (Lera Maíllo 1999, núm. 1310; transcrito en Vassallo 2009, núm. XLII). En varios documentos del periodo 1400-03 se presenta como “Alfonso García, abad de Sant Spiritus e can[oni]go en la iglesia cathedral de la çibdat de Çamora e lugarteniente por don Bartolame Ferrandez, dean en [la] dicha iglesia” actuando en nombre del cabildo en la gestión de distintos negocios (Lera Maíllo 1999, núms. 1349, 1351, 1362 y 1371; transcritos en Vassallo 2008, núms. VI, XIII y XXII, y Vassallo 2010, núm. LXXVI), pero resultan, sin duda, especialmente interesantes los documentos de 1395 y de 1402 en que, actuando en nombre propio, adquiere una serie de propiedades sobre las que fundará, finalmente, su memoria funeraria. En 1395 adquiere unas casas en Zamora junto al postigo de la Reina (Lera Maíllo 1999, núms. 1320 y 1321) y en 1402 adquiere Fernandiel y sendos cortes en Muga de Sayago, en Pasariegos y en Villar del Buey, lugares de la comarca de Sayago (Lera Maíllo 1999, núms. 1364, 1365 y 1366). El 21 de diciembre de 1402, apenas cuarenta días después de haber tomado posesión de los bienes sayagueses, don Alfonso García hace donación de los mismos, junto con la mitad de las casas adquiridas en 1395, al cabildo de Zamora, reservándose su usufructo mientras viviere:

con esta condiçion: que vos, los dichos señores dean e cabildo, que me digades o fagades dezir una misa de Sant Andres ofiçada en cada selmana de cada mes del año, perpetuamente, por mi alma e por las almas de aquellos por quien yo soy tenuto, en dia que sea fiesta de nueve liçiones e quando ovier mas festas de una en la selmana que la digades en qual dia dellas quesierdes, e si fiesta alguna non ovier en aquella selmana que la digades el dia del miercoles al altar mayor e a salida de la dicha misa que vayades sobre mi sepultura cantando un responso de *requien* con la agua sagrada (Lera Maíllo 1999, núm. 1367; transcrito en Vassallo 2008, núm. XXI).

Establecía, por tanto, cómo había de ser su memoria funeraria. Es posible que concibiera entonces su sepulcro, aunque, en este caso, llama la atención que su programa iconográfico no recoja la devoción a san Andrés manifiesta en la dotación de las misas por su alma y por las almas de sus deudos. No sabemos cuándo ejerció como subcolector de las rentas pontificias, como indica su epitafio, pero vivió aún seis años y medio más, falleciendo el 20 de mayo de 1409.

El sepulcro original recuperado consiste en un arcosolio apuntado que aloja la imagen yacente del difunto acompañada por decoración pictórica y escultórica en su fondo y en su intradós. Su rosca presentaba un rico trabajo en relieve, de fuerte plasticidad, realzada por la policromía, pero, por desgracia, fue arrasada cuando, en el siglo XVII, se homogeneizó la apariencia del muro. Se han podido recuperar algunos fragmentos que, convenientemente reubicados, dan buena idea de cuál pudo ser su apariencia, dominada por piñas y por vegetación carnosa y recorrida en su perímetro exterior por una estrecha banda de roleos. El programa figurativo propiamente dicho comprende la representación del difunto por medio de su imagen yacente, la representación de los funerales junto a su

imagen yacente (limitada, en este caso, a los relieves que se disponen a su cabecera y a sus pies) y la representación, finalmente, de un tema religioso de calado, desarrollado en las pinturas murales del fondo y del intradós del arcosolio: el escogido en este caso es la *Misa de san Gregorio*. El esquema imagen yacente / funerales y, en su caso, duelo en torno a la imagen yacente / iconografía religiosa en la parte superior cuenta con una amplia tradición en los sepulcros en arcosolio del antiguo reino de León que arranca del sepulcro del obispo don Rodrigo Álvarez († 1232) en la catedral de León (Franco Mata 1998, 384-8, láms. 245-6). Esta tradición, variando, únicamente, según el tiempo y el lugar, el tema religioso escogido (que va de la *Crucifixión* de los ejemplos más antiguos a la *Misa de san Gregorio* de los ejemplos más modernos como el que nos ocupa) y el medio empleado (escultura en los ejemplos leoneses y combinación de escultura y de pintura mural en los ejemplos salmantinos y, por extensión, zamoranos), persiste durante los siglos XIII, XIV y XV. En la catedral vieja de Salamanca dan cuenta de ella los sepulcros del chantre don Alfonso Gil († 1321), por desgracia, desmantelado en un proceso similar al que se dio en la catedral de Zamora, pero parcialmente recuperado en 2003 (Gutiérrez Baños 2011, 56), y del obispo don Rodrigo Díaz († 1339) (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 160-3, núm. 53, ils. 596-604). Los temas religiosos de calado escogidos para los fondos de sus arcosolios fueron, respectivamente, el *Juicio final* (en versión sintética) y la *Adoración de los Magos*, completándose el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz en la parte superior con la representación del Varón de Dolores. Este modelo de sepulcro no era desconocido en Castilla<sup>16</sup> y, de hecho, el paralelo más estrecho del sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora se encuentra en fecha avanzada en Castilla: se trata del sepulcro de los caballeros de nombre don Juan Velázquez en la iglesia de San Esteban de Cuéllar, del que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional el panel pintado que decoraba el fondo de su arcosolio (núm. inv. 57821). En este sepulcro se representan, en la parte inferior, las imágenes yacentes de los difuntos, acompañadas, a la cabecera y a los pies, por las imágenes de los clérigos que offician sus funerales, y, en la parte superior, la *Misa de san Gregorio* (fig. 7). Se ha fechado a finales del siglo XV (Franco Mata 1999, 563-71)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Sepulcros de don Esteban Domingo († 1261), alcalde del rey, y del obispo electo de Sigüenza don Blasco Dávila († 1341) en la catedral de Ávila, v. Caballero Escamilla 2007, 82-95 y 164-8, figs. 6-14 y 35-7, muy dependientes de los modelos leoneses, y sepulcro del obispo don Lope de Fontecha († 1351) en la catedral de Burgos, v. Gómez Bárcena 1988, 67-9, ils. 32-4.

<sup>17</sup> Dicha propuesta cronológica se fundamenta, en parte, en la identificación de los caballeros, que resulta muy problemática. Desde un punto de vista estrictamente estilístico, nos parece que el panel pintado podría encajar, más bien, en el segundo tercio del siglo XV, en un momento no muy distante del momento en que floreció don Gómez González († 1443-45), arcediano de Cuéllar, a quien una inscripción del siglo XVII atribuye el encargo del “retablo” (*sic*).



Fig. 7. Panel pintado del sepulcro de los caballeros de nombre don Juan Velázquez en la iglesia de San Esteban de Cuéllar, segundo tercio del siglo XV, Museo Arqueológico Nacional (núm. inv. 57821), Madrid. Foto: Raúl Fernández Ruiz.

La imagen yacente de don Alfonso García lo muestra tendido sobre un paño y con su cabeza apoyada sobre dos cojines. Viste la indumentaria litúrgica propia de su condición de clérigo, que conserva buena parte de su policromía original, y sostiene un libro contra su pecho. La representación de los funerales se reduce a la representación de un obispo bendiciendo a la

cabecera<sup>18</sup> y de un acólito portando una cruz procesional a los pies, uno y otro flanqueados por ángeles ceroferrarios arrodillados (fig. 8). Estos ángeles son un trasunto de los que comenzaron a acompañar las imágenes yacentes ya en el siglo XIII y se hicieron frecuentes a partir de mediados del siglo XIV, los cuales se suelen interpretar en relación con la liturgia celeste de acogida del alma del difunto (Gutiérrez Baños 2015, 44-5).



Fig. 8. Funerales, detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Fotos: Fernando Gutiérrez Baños.

La *Misa de san Gregorio* representada en el fondo del arcosolio es el tema principal del sepulcro. Su superficie pictórica se encuentra muy arrasada, pero aún se aprecian restos del empeño que se puso en su calidad material (por ejemplo, se emplearon nimbos dorados). Su perímetro está delimitado y perfilado por una banda en la que alternan cartuchos alargados con roleos rojos y cartuchos cuadrados con escaques rojos. Esta fórmula tiene un precedente en las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo, de finales del siglo XIV (¿ca. 1384?), y denota la recepción de patrones italianos<sup>19</sup>. Pese a su condición ruinososa, la composición que representa la *Misa de san Gregorio* presenta el máximo interés por ser la más antigua representación documentada de este tema especialmente característico del arte europeo de los siglos XV y XVI en la Corona de Castilla. En efecto,

<sup>18</sup> Muy arrasado, solo se han conservado su cabeza, su mano derecha bendiciendo y la voluta del báculo que sostendría con su mano izquierda.

<sup>19</sup> Gutiérrez Baños 2005, t. II, 44, ils. 150 y 158. Más allá de las diferencias cromáticas, los cartuchos cuadrados albergan puntas de diamante en Arévalo y escaques en Zamora, pero es evidente que estos son una simplificación de las decoraciones cosmatescas que se encuentran en Arévalo en torno a las ventanas y que, a partir de ca. 1400, se convierten en norma en la pintura mural de la Corona de Castilla, como ponen de manifiesto las pinturas murales de ese momento de la iglesia del Salvador de La Bañeza y de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de la localidad leonesa de Palacios de la Valduerna.

en la imposibilidad de examinar la tabla de la iglesia de San Andrés de la localidad soriana de San Andrés de Soria que, según Martínez Frías, lo mostraba y sería obra del siglo XIV<sup>20</sup>, la composición zamorana desbanca por pocos años las del primitivo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, de ca. 1415-16 (pintura sobre tabla, v. Piquero López 1984, vol. II, 164-9 y 223), y de la capilla funeraria del mercader don Gonzalo López de la Fuente en el convento de San Francisco de Toledo, de ca. 1422 (pintura mural, v. Piquero López 1984, vol. II, 27-33 y 36-8) (fig. 9)<sup>21</sup>, y, a nivel nacional, se ve superada, únicamente, por la tabla de la pasión y de la eucaristía de la iglesia de Sant Jaume de la localidad gerundense de Queralbs (actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), fechable, con reservas, en el último tercio del siglo XIV y tan temprana que, de hecho, suscita dudas acerca de que lo representado en ella sea, en efecto, la *Misa de san Gregorio* (Favà Monllau 2018, vol. 2, 474-83; Gallori 2021, 101-2, fig. 22)<sup>22</sup>. La pintura mural castellana retomará el tema en un puñado de conjuntos del siglo XV: capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Mérida (Ramírez López 1981, 229-34; Garrido Santiago 1994-95, 16 y 18)<sup>23</sup>, capilla del lado del Evangelio de la iglesia de Santiago de Ciudad Real (Barranquero Contento 2010, 18-20; Barba Romero 2015, 163-82), coro del convento de Santa Clara de Toledo (Martínez Caviro 1990, 194) y, ya en los umbrales del siglo XVI, capilla mayor de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo (Morena Bartolomé 1994, 117-23; Manzarbeitia Valle 2015, 142-3)<sup>24</sup>. Y a esta relación cabría añadir las representaciones en otros medios y soportes<sup>25</sup> o las representaciones que se encuentran

<sup>20</sup> “Se trata de una pintura en tabla, con una original interpretación del conocido tema de la Misa de San Gregorio, en la que, como suele ser norma, aparecen Cristo, el Santo y su acólito, arrodillados ante la mesa del altar, y varios ángeles. En la mitad inferior de la tabla se acomoda el tema la Deésis, con los instrumentos simbólicos de la Pasión. Junto a una clara despreocupación por los problemas espaciales y volumétricos es de resaltar en el conjunto la agudeza del dibujo y las expresivas cabezas, gestos y ropajes de los protagonistas. La obra, que en algunos aspectos nos trae a la memoria el arte del maestro Juan Olivier, encaja de lleno dentro del s. XIV”, v. Martínez Frías 1985, 317. Poco después, los autores del *Inventario artístico de Soria y su provincia* la clasificaban como tardorrománica, pero describían, únicamente, el *Juicio final* de su mitad inferior, v. VV.AA. 1989, 296. La tabla se encuentra en paradero desconocido desde finales del siglo pasado, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 373, núm. 141.

<sup>21</sup> Como consecuencia de una confusión historiográfica, la capilla se menciona habitualmente como capilla de San Jerónimo, v. Perla de las Parras 2020, 241-65. Abandonado el convento por los franciscanos a finales de la Edad Media, lo ocuparon religiosas concepcionistas, por cuyo nombre se conoce en la actualidad.

<sup>22</sup> El tema no conoció fortuna posterior en la pintura gótica catalana.

<sup>23</sup> La pintura se encuentra oculta por el retablo mayor de la iglesia, actual concatedral de la archidiócesis de Mérida-Badajoz, conociéndose, únicamente, a través de una fotografía deficiente y de un dibujo, lo que impide su adecuada valoración formal.

<sup>24</sup> Como en Mérida, la pintura se encuentra oculta por el retablo mayor de la iglesia, pero, en este caso, está bien documentada, lo que permite fecharla ca. 1500.

<sup>25</sup> Ibáñez García 1991, 7-17, a propósito del relieve de la localidad palentina de Pisón de Castrejón. Ejemplos en pintura sobre tabla se pueden ver en García Páramo 1988, 523-57.



**Fig. 9.** Pinturas murales de la capilla funeraria del mercader don Gonzalo López de la Fuente, ca. 1422, convento de la Concepción Francisca (*olim* de San Francisco), Toledo. Foto: Consorcio de la Ciudad de Toledo *apud* <https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/capilla-de-san-jeronimo-del-convento-de-la-concepcion-francisca>

en obras importadas, como, por ejemplo, libros de horas (Domínguez Rodríguez 1976, 757-66). En definitiva, la *Misa de san Gregorio* es un tema bien documentado en la Corona de Castilla en el siglo XV que tiene su primera representación conocida a día de la fecha en el sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora.

La historia de este milagro protagonizado por el papa Gregorio I (590-604) cuenta que, estando el pontífice celebrando la eucaristía, se dudó de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, por lo que el propio Cristo se apareció con todas las señales de su pasión en confirmación de la doctrina de la transustanciación. Este milagro no aparece ni en las biografías más antiguas de san Gregorio ni en la que, ya en el siglo XIII, el beato Jacopo da Varazze incorporó a su conocidísima *Legenda aurea*. Los primeros testimonios literarios inequívocos datan de finales del siglo XIV, destacando, especialmente, el ms. 1969 de la Österreichische Nationalbibliothek, obra francesa de ca. 1370-90 donde la rúbrica que acompaña la imagen del Varón de Dolores sostenido por un ángel y acompañado por los *arma Christi* dice así:

In tempori quo beatus gregorius erat in magna roma presul una die dum cantabat missam in ecclesia que vocatur pantheon quando uoluit consecrare corpus domini apparuit sibi dominus noster ihesus christus in tali effigie sicut vides hic depicta et ex magna compassione quam habuit cum uidit eum in tali figura Concessit ombibus illis qui ante istam figuram ponunt genua ad terram dicendo cum deuotione quinque pater noster et quinque aue maria omnes indulgentias quae sunt in omnibus ecclesiis romae quae sunt quattuordecim milia annorum et omnes istas indulgentias concessit dictus gregorius (Gallori 2021, 99-100 y 219, fig. 19)<sup>26</sup>.

Como se ve, en este relato primerizo no se pone el acento en el aspecto eucarístico del prodigio, sino en el aspecto salvífico vía indulgencias del mismo.

El origen del milagro parece, más bien, de naturaleza visual. Para Mâle, escribiendo a principios del siglo XX, un icono bizantino del Varón de Dolores existente en la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme, donde se encontraría desde los siglos XII o XIII, habría suscitado tanto la leyenda como su fortuna iconográfica por haber sido considerado, pasadas dos o tres generaciones desde su llegada, mandado hacer por el propio san Gregorio en recuerdo de su visión (Mâle 1995, 98-100). Sin embargo, los estudios sobre el icono de Bertelli (1967, 40-55), revisados y actualizados recientemente por Gallori (2016, 156-87) o por Lansdowne (2021, 173-215), no confirman esta hipótesis. El icono de la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme es un icono de micromosaico producido en Constantinopla o en su entorno ca. 1300 (Cormack 2008, 260-1 y 437) que, según Lansdowne, habría llegado a la península italiana a finales del siglo XIV, habiendo sido reelaborado en el reino de Nápoles, probablemente en Apulia, por encargo de Nicola Orsini († 1399), conde de Nola, por cuya mediación habría llegado finalmente a la basí-

lica de la que era benefactor. Habría llegado, por tanto, con posterioridad a las primeras representaciones conocidas de la *Misa de san Gregorio*, pero, ciertamente, estando allí se vinculó con la leyenda, como ponen de manifiesto, por una parte, un grabado de finales del siglo XV de Israhel van Meckenem el Joven que lo representa (Gallori 2021, 78, fig. 2)<sup>27</sup> y, por otra parte, el propio relicario-tríptico de ca. 1500 que lo cobija (Gallori 2021, 79-80, fig. 6)<sup>28</sup>. Esta circunstancia enfatizaría el valor devocional de Santa Croce in Gerusalemme, basílica especialmente apreciada por los peregrinos que visitaban Roma por conservar las reliquias más importantes de la pasión de Cristo, confirmando, de esta manera, su papel como escenario del milagro de san Gregorio y como repositorio del recuerdo material del mismo<sup>29</sup>. Por ello nos parece más sugerente la propuesta de Schiller, revisada y reforzada con nuevos argumentos por Gallori, pues, insistiendo en el origen visual de la leyenda y de su fortuna iconográfica, si bien advirtiendo, al mismo tiempo, numerosas variantes en su representación, plantean que surgió por la popularidad adquirida a lo largo del siglo XIV por la iconografía del Varón de Dolores y por la combinación de su imagen con la de los *arma Christi*, a los que se venían asociando gran número de indulgencias, y con la de una misa milagrosa, de las que existían ejemplos en la tradición hagiográfica de muchos santos y, desde luego, también en la de san Gregorio (Schiller 1972, 227-228; Gallori 2021, 211-5). Si estos tres elementos convergieron en la figura de san Gregorio, fue, probablemente, porque se atribuía a este pontífice un especial poder intercesor.

La iconografía del Varón de Dolores que es el núcleo generador de la iconografía de la *Misa de san Gregorio* surgió en el Oriente bizantino en el siglo XI en relación con la liturgia de la Semana Santa (Belting 1980-81, 1-16; sobre sus primeras manifestaciones en Oriente, v. Gallori 2021, 49-51). Su más antiguo testimonio conservado en forma de icono se encuentra en un icono bilateral del último cuarto del siglo XII custodiado en el Museo Bizantino de Kastoriá (Strati 2008, 282-3 y 442). Se trata de una imagen de fuerte impacto emocional que muestra a Cristo muerto, con las señales de su pasión, pero, anómalamente, incorporado, como si se encontrase en un momento impreciso entre su muerte y su resurrección, siendo partícipe a un tiempo de la muerte y de la vida. Es una imagen que compendia su sacrificio redentor. El tipo se introdujo en Italia en el siglo XIII: su más antiguo testimonio conservado

<sup>27</sup> Gallori transcribe así la inscripción que acompaña la imagen: “Hec ymago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae ymaginis pietatis custodite in ecclesiae Sanctae Crucis in urbe romana quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa propter habita ac sibi ostensam desuper visionem”.

<sup>28</sup> Gallori transcribe así la inscripción que presenta el relicario: “FVIT S. GREGORII MAGNI PAPAE”.

<sup>29</sup> Como hemos visto, las versiones más antiguas del milagro lo situaban en el panteón. Otras versiones lo situaban en las iglesias de San Gregorio Magno al Celio, de San Sebastiano fuori le mura o de Santa Prisca (entre otras), v. Mâle 1995, 99, n. 2; Gallori 2021, 124-8 y 179-183. Según Gallori, la vinculación del milagro con Santa Croce in Gerusalemme no se documenta hasta el segundo cuarto del siglo XV fuera de Italia y hasta mediados del siglo XV en Italia.

<sup>26</sup> El texto continúa con las indulgencias que concedieron posteriormente otros pontífices y preladados.

en forma de pintura sobre tabla se encuentra en un díptico de *ca.* 1250-60 custodiado en la National Gallery de Londres (Cannon 2008, 284-5 y 442-3; sobre su difusión en Occidente, v. Gallori 2021, 51-8). Desde Italia, donde su representación se hizo muy popular, el tipo se difundió por el resto del Occidente medieval en el siglo XIV.

Las más antiguas representaciones de la *Misa de san Gregorio* propiamente dicha, al igual que las más antiguas narraciones que la relatan, anteriormente mencionadas, no se documentan en Italia: entre las primeras se suelen citar las representaciones del Maestro de Rhäzüns, activo en el cantón suizo de los Grisones a finales del siglo XIV, en las pinturas murales de la iglesia de San Jorge de Rhäzüns y en las pinturas murales de la iglesia de San Jorge de Schlans (Gallori 2021, 99-101, figs. 20-21). Como destaca Gallori, en estas primeras representaciones, que cubren hasta el primer tercio del siglo XV, es necesario diferenciar distintas modalidades, no siempre fáciles de distinguir entre sí: el Varón de Dolores, sin más, asociado a la leyenda solo por el texto que lo acompaña (así en el f. 103r del citado ms. 1969 de la Österreichische Nationalbibliothek); el Varón de Dolores en presencia de san Gregorio adorante; el Varón de Dolores en presencia de san Gregorio oficiante (Gallori 2021, 107-12.)<sup>30</sup>.

En la Corona de Castilla, la iconografía del Varón de Dolores conoció una acogida relativamente temprana, vinculada, además, al ámbito de la pintura mural funeraria<sup>31</sup>. En efecto, la encontramos ya *ca.* 1330 en el sepulcro de don Diego († 1304-06), arcediano de Ledesma, en el brazo meridional del transepto de la catedral vieja de Salamanca. La composición, arruinada en su mitad superior, muestra a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por pares de figuras, las cuales deben de ser, las más cercanas a Cristo, la Virgen y san Juan Evangelista y, las más lejanas a Cristo, acaso dos Marías (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 183, ils. 686-9). La encontramos de nuevo poco después en el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz († 1339) en la capilla de San Martín del mismo edificio, anteriormente mencionada. La composición muestra a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por la Virgen y por san Juan Evangelista (Gutiérrez Baños 2005, t. II, 161, il. 604; Casas Hernández 2013, 166-7)<sup>32</sup>. Más de medio siglo más tarde la imagen del Varón

de Dolores reaparece en el magnífico conjunto funerario de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, fechado en 1404. Se representa en el fondo del arcosolio de doña Urraca García de Tapia, situado en el lado del Evangelio. Como en el sepulcro de don Diego, arcediano de Ledesma, la composición muestra a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por pares de figuras, que, habiéndose conservado, en este caso, completas, se identifican fácilmente, las más cercanas a Cristo, con la Virgen y con san Juan Evangelista y, las más lejanas a Cristo, con dos mujeres, acaso dos Marías (Gutiérrez Baños 2017, 322-7; Núñez Morcillo 2018, vol. II, 311-3). Su lenguaje formal ya no es el gótico lineal de los sepulcros salmantinos, sino el gótico italianizante que, en el ámbito castellano, cabe entender como una manifestación primeriza del gótico internacional, por lo que su estilo hermana bien con el del sepulcro zamorano que nos ocupa, del que es prácticamente contemporáneo. En todos estos sepulcros, la elección de una imagen sintética y de fuerte impacto emocional del sacrificio redentor de Cristo, en el que fundará su actuación como supremo juez en el final de los tiempos, adquiere un valor escatológico y salvífico (Gutiérrez Baños 2007, 202-3).

Se puede considerar que los sepulcros de Salamanca y de Cuéllar son precedentes del sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora, donde la imagen del Varón de Dolores reaparece complementada por el despliegue iconográfico propio de la *Misa de san Gregorio*. Este tema es susceptible de diversas lecturas concomitantes entre sí. La primera y más obvia es la eucarística: la misa de san Gregorio muestra un milagro que reafirma la doctrina de la transubstanciación, retomando, en ese sentido, un milagro que se contaba en la *Legenda aurea*<sup>33</sup>. Por eso, probablemente, la encontramos en tantos retablos castellanos del siglo XV, empezando por el del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, incluso aunque este tema no guarde relación, aparentemente, con el resto del discurso iconográfico del retablo. En un contexto funerario como el que nos ocupa, la dimensión eucarística apelaría a las misas que habían de decirse en sufragio por el alma del difunto (y que, recordémoslo, habían sido instituidas por el propio don Alfonso García en 1402). Esto entronca con la segunda lectura que cabe hacer de la *Misa de san Gregorio*: la salvífica. Para la piedad medieval san Gregorio era un poderosísimo intercesor que había conseguido nada menos que la salvación del emperador Trajano –esto es, de un pagano– (Santiago de la Vorágine 1982, t. 1, 191-4) o la salvación de un monje que había muerto excomulgado (Santiago de la Vorágine 1982, t. 1, 194-5). Esto dio pie a prácticas devocionales como la de las misas gregorianas (serie de treinta misas oficiadas en treinta

<sup>30</sup> Schiller 1972, 226, había señalado ya la necesidad de diferenciar las representaciones de la *Misa de san Gregorio* propiamente dicha de las representaciones de san Gregorio en oración ante el Varón de Dolores y los *arma Christi*, en las que el pontífice no se encuentra oficiando la eucaristía.

<sup>31</sup> En la Corona de Aragón, en cambio, la iconografía del Varón de Dolores se asoció preferentemente al ámbito de la retablistica.

<sup>32</sup> Muy restaurada en 1950-51, confirma su carácter genuino el testimonio de Gómez-Moreno en el catálogo monumental de Salamanca, de principios del siglo XX: “Cristo resucitado, de pie en el sepulcro mostrando las llagas, y a sus lados la Virgen y S. Juan dolientes”, v. Gómez-Moreno 1967, t. I, 132. Traspuesta a otro medio, la imagen del Varón de Dolores reaparece en el sepulcro de su sucesor el obispo don Juan Lucero († 1364) en la capilla de Santa Bárbara del mismo edificio, v. Martínez Frías 2014, 563-4; Gutiérrez Baños 2020,

17, fig. 6. En efecto, en la viga que se dispone por encima del sepulcro se representa a Cristo de pie dentro del sepulcro flanqueado por la Virgen y por san Juan Evangelista.

<sup>33</sup> En efecto, en esta se cuenta un milagro eucarístico en el que, para convencer a una mujer que no creía en la doctrina de la transubstanciación, la hostia consagrada se convirtió momentáneamente en carne a ruego del pontífice, v. Santiago de la Vorágine 1982, t. 1, 194.

días consecutivos en sufragio por el alma de un difunto, actualización de las que el propio san Gregorio habría mandado oficiar, con éxito, por el alma del monje excomulgado) e, incluso, a que, avanzado el siglo XV, la representación de las ánimas del Purgatorio se incorporase a la representación de la *Misa de san Gregorio*. Junto a la lectura eucarística y junto a la lectura salvífica existe, finalmente, la lectura devocional: la representación de Cristo como Varón de Dolores acompañado por los *arma Christi* propia de la *Misa de san Gregorio* es una invitación a la reflexión sobre el sufrimiento padecido por Cristo durante su pasión y sobre el valor extraordinario de su sacrificio redentor por mor de la salvación del género humano (lo que entronca con la lectura salvífica). Por todos estos motivos, no debe extrañarnos que la *Misa de san Gregorio* se erija en tema principal de un sepulcro como el de don Alfonso García o como el de su posterior correlato cuellarano de los caballeros de nombre don Juan Velázquez, o que presida una capilla funeraria como la del mercader don Gonzalo López de la Fuente en el convento de San Francisco de Toledo. Sus múltiples lecturas también la hacen adecuada para el presbiterio de una iglesia, como ocurre en los casos de Mérida y de Colmenar Viejo (si bien aquí pudo estar asociada, además, al enterramiento de don Benito López, cura de Collado Mediano, fallecido en 1500), o para el coro de un convento de clausura, como ocurre en el caso del de Santa Clara de Toledo, donde acercaría la eucaristía a unas religiosas que, precisamente por razón de la clausura, la experimentaban, únicamente, a distancia y con barreras, sirviendo para ellas como imagen de devoción y como referente visual para las misas dichas en sufragio por las personas enterradas en el coro y, en general, por los miembros y benefactores de la comunidad<sup>34</sup>.

En el sepulcro de don Alfonso García en la catedral de Zamora, la escena de la *Misa de san Gregorio* se resuelve de manera un tanto inusual, acaso por su condición de ejemplo primerizo de la iconografía, no solo en la Corona de Castilla, sino también en el Occidente medieval en su conjunto. En efecto, si bien la representación de san Gregorio como adorante o como oficiante exigida por la escena impone siempre un cierto principio de asimetría en su representación, lo habitual es que el Varón de Dolores rodeado por los *arma Christi* ocupe la parte superior, disponiéndose el pontífice junto con sus acompañantes en la parte inferior. Esta forma de resolver la representación de la *Misa de san Gregorio* se adapta especialmente bien a la forma del fondo de un arcosolio apuntado, como se manifiesta en el panel pintado de Cuéllar. En Zamora, sin embargo, la superficie se dividió en tres partes: la parte superior, que ocupa apenas un tercio de la altura del fondo del arcosolio, se reservó para la representación del Varón de Dolores (desplazado, extrañamente, hacia la izquierda) y la parte inferior se dividió, a su vez, en dos partes, situándose a la izquierda los *arma Christi* y a la derecha san Gregorio junto con sus acompañantes. Por debajo de estos, la superficie pictórica está tan arrasada que no podemos ni siquiera conjeturar qué se representó ahí.

La imagen del Varón de Dolores es de lo mejor conservado de la composición (fig. 10). Se le representa por detrás de la mesa del altar, sobre la que se disponen, a la izquierda, el atril con el misal abierto y, a la derecha, el cáliz (la circunferencia situada a la derecha del cáliz que ha



**Fig. 10.** *Misa de san Gregorio* (Varón de Dolores), detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

perdido todo rastro de cromatismo es, muy probablemente, la patena). En su parte central, la mesa del altar presenta tres gradas que realzan la figura de Cristo, representado, nimbado (si bien su nimbo no es crucífero), de pie dentro del sepulcro existente por detrás de la mesa del altar, representado correctamente en perspectiva. Como corresponde a un difunto, Cristo tiene sus brazos cruzados sobre su vientre y su cabeza vencida hacia su derecha. Insisten en la idea de la muerte sus ojos cerrados. Esta disposición retoma la de los más antiguos iconos que se conocen del tema (también la del icono de la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme), asumida por el arte italiano cuando menos desde principios del siglo XIV, como se aprecia en las imágenes del Varón de Dolores talladas por Giovanni Pisano para servir de atriles en varios de sus púlpitos o, en pintura, en el *Varón de Dolores* de Pietro Lorenzetti en el Museo Civico Amedeo Lia de La Spezia (Ayrton 1969, 227, cat. 301a-302; Becchis 2012, 96). Muy cercano a sus referentes italianos, el Varón de Dolores zamorano presenta, sin embargo, como peculia-

<sup>34</sup> Carecemos de contexto para el mural de la iglesia de Santiago de Ciudad Real.

ridades el que ciña aún la corona de espinas (que, en buena lógica, debería de haberle sido retirada antes de su inhumación y debería formar parte del elenco de los *arma Christi*) y, sobre todo, el despliegue de sangre que chorrea a ambos lados de su cabeza, que le confiere un especial acento dramático<sup>35</sup>. Su figura queda realzada por un paño, asimilado en ocasiones a su sudario, que sostienen por detrás de él dos ángeles en vuelo. Se trata de una de las cuatro modalidades que Mâle identificó en la representación del Varón de Dolores (Mâle 1995, 102), para la que el referente más antiguo que conocemos se encuentra, de nuevo, en las imágenes talladas por Giovanni Pisano para servir de atriles en varios de sus púlpitos.

En el sector inferior izquierdo, dedicado a los *arma Christi*, destaca la presencia de la cruz, sobre cuyo travesaño se apoyan, a la izquierda, las varas de la esponja y de la lanza de la crucifixión y, a la derecha, la escalera del descendimiento. Si, como parece probable, se representaron más *arma Christi*, el deterioro del mural ha acabado con ellos<sup>36</sup>. Pero lo que más llama la atención en este sector es la presencia, a la izquierda, de una gran figura femenina nimbada, sentada y, aparentemente, apesadumbrada<sup>37</sup>. Es la figura de mayor tamaño de toda la composición. Es evidente que debemos identificar esta figura con la Virgen (fig. 11). Como sabemos, el Varón de Dolores puede aparecer acompañado por la Virgen (y, en este caso, también, habitualmente, por san Juan Evangelista y, eventualmente, por otros personajes: así en los sepulcros castellanos que hemos señalado como precedentes directos del de don Alfonso García en la catedral de Zamora). Se forma entonces una composición inspirada, claramente, en los grupos del Calvario, reconocida por Mâle como otra de las posibles modalidades de representación del Varón de Dolores (Mâle 1995, 102). Esta modalidad se puede trasladar a la representación de la *Misa de san Gregorio*<sup>38</sup>, pero en Zamora resulta extraño que la Virgen se represente sola y formando parte de los *arma Christi* en lugar de flanqueando a Cristo y haciendo



Fig. 11. *Misa de san Gregorio* (*arma Christi*, Virgen y san Gregorio), detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

*pendant* con san Juan Evangelista. Es evidente que con esta decisión se quiso dotar de un fuerte acento mariano a la composición, haciendo hincapié en el sufrimiento de la Virgen y, por lo tanto, en su papel intercesor e, incluso, corredentor. La asociación de la Virgen al Varón de Dolores aparece desde los más antiguos ejemplos conservados en Oriente y en Occidente<sup>39</sup>, pero la asociación de la Virgen al Varón de Dolores y a los *arma Christi* y la final inclusión del grupo en la *Misa de san Gregorio* no es tan frecuente. Ejemplos de lo primero son, entre otros, la miniatura de ca. 1407-08 del f. 140r del ms. 466 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, obra del Maestro de las Iniciales de Bruselas (Gallori 2021, 103-4 y 222, fig. 26), y la tabla de 1443 de la iglesia de San Nicolás de la localidad silesia de Brzeg, en Polonia (Schiller 1972,

<sup>35</sup> En la medida de lo conservado, se aprecia que se representó la llaga del costado –no se reconocen las llagas de las manos–, pero sin tanto dramatismo.

<sup>36</sup> No estamos seguros de que una mancha ocre sobre la mesa del altar, a la izquierda del atril con el misal abierto, corresponda a la bolsa con las treinta monedas de la traición de Judas.

<sup>37</sup> Que es una figura femenina se deduce por cómo cubre su cabeza. Que está apesadumbrada se deduce por cómo inclina ligeramente su tronco hacia adelante.

<sup>38</sup> Así, por ejemplo, en un grabado alemán de ca. 1420-30, v. Gallori 2021, 107, analizado en Field 2005, 144-7, o en un relieve de ca. 1428-30 de la iglesia de Santa María Magdalena de Múnsterstadt, v. Gallori 2021, 80-1, fig. 34. En el ámbito hispano podríamos encontrarlo en el sepulcro del canciller Francés de Villaespesa († 1421) y de su esposa Isabel de Ujué († 1418) en la colegiata de Tudela, de ca. 1420-25, donde, si bien tradicionalmente se solía identificar la representación de la *Misa de san Gregorio*, Melero Moneo identificó la misa ante los *arma Christi*, muy similar compositivamente a la *Misa de san Gregorio*, v. Melero Moneo 2006, 263-9. El sepulcro navarro se adhiere al esquema imagen yacente / funerales y, en su caso, duelo en torno a la imagen yacente / iconografía religiosa en la parte superior, si bien, en este caso, con un desarrollo mucho más rico que los ejemplares leoneses y castellanos anteriormente presentados, pues este sepulcro es una de las grandes obras de la escultura funeraria del gótico tardío en España, v. Fernández-Ladreda 2015, 534-41.

<sup>39</sup> Así, en el icono bilateral del Museo Bizantino de Kastoriá en la otra cara aparece la *Virgen con el Niño* y en el díptico de la National Gallery de Londres en la otra hoja aparece, igualmente, la *Virgen con el Niño*. Ya en el siglo XIII la Virgen, ya sin el Niño, aparece junto al Varón de Dolores en el mismo panel, v. Schiller 1972, 211, fig. 730. El estudio clásico sobre el tema es Panofsky 1927, 261-308.



212, fig. 747). Ejemplos de lo segundo *stricto sensu* nos son desconocidos<sup>40</sup>, si bien en la medida en que la citada miniatura del ms. 466 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia se acompaña por un texto que narra la leyenda de la misa de San Gregorio, cabe considerarla dentro de una de las modalidades tempranas de su iconografía, anteriormente reseñadas.

En el sector inferior derecho, dedicado a san Gregorio y a sus acompañantes, la pérdida de superficie pictórica dificulta enormemente la lectura del mural. Se reconoce la figura nimbada arrodillada de san Gregorio, inmediata al altar. No podemos precisar si sus manos se juntan en un gesto de oración o para, consumada la consagración, elevar la hostia. Por los restos de su nimbo, parece que no tiene sobre su cabeza la tiara papal, como corresponde a este momento litúrgico. Por detrás de san Gregorio se reconocen los restos de varios acompañantes, sin que se pueda determinar ni su número ni su condición (simples acólitos o, acaso, clérigos de más alto rango), ni siquiera su actuación.

Completa el programa pictórico del sepulcro la decoración del intradós del arcosolio. Si para delimitar y para perfilar el perímetro del fondo del arcosolio se empleó un motivo innovador, de ascendencia italianizante, para compartimentar el intradós del arcosolio se empleó un motivo tradicional, documentado en la pintura mural castellana y leonesa desde el siglo XIII: bandas de trenzado, resueltas, además, de manera cromáticamente austera. Mediante estas bandas se delimitan sendos campos rectangulares alargados en cada una de las dos vertientes del intradós del arcosolio y un campo cuadrado en la cúspide del intradós del arcosolio, extendiéndose a ambos lados de su vértice. Los primeros albergan figuras monumentales de ángeles nimbados de pie, mientras que el segundo alberga un clipeo con la representación del *Agnus Dei*, pasante hacia la izquierda (fig. 12). Los ángeles se disponen sobre un fondo de color rojo liso en el que parece individualizarse el pavimento. En la actualidad, no se reconocen los objetos que eventualmente portarían. En el caso del ángel de la derecha, la posición de su mano izquierda sugiere que podría estar portando una naveta y la posición de su mano derecha sugiere que podría estar blandiendo un incensario. Si se tratase, en efecto, de ángeles turiferarios<sup>41</sup>, su representación, de fuertes resonancias litúrgicas (en las que insisten las dalmáticas que visten), complementaría bien la *Misa de san Gregorio* del fondo del arcosolio. La imagen del Varón de Dolores se presenta acompañada por ángeles turiferarios en las pinturas murales del sepul-

cro de don Diego, arcediano de Ledesma, en la catedral vieja de Salamanca (en las enjutas del arco que alberga la composición, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 183, ils. 687-8) y en las pinturas murales del sepulcro de doña Urraca García de Tapia en la iglesia de San Esteban de Cuéllar (en las vertientes del intradós del arcosolio, v. Núñez Morcillo 2018, vol. II, 313).



Fig. 12. *Agnus Dei* y ángeles, detalle del sepulcro del abad de *Sancti Spiritus* don Alfonso García, ca. 1409, Catedral, Zamora. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

La imagen del *Agnus Dei* culmina el programa iconográfico del sepulcro de don Alfonso García. Representada, prácticamente, encima de la imagen del Varón de Dolores, transpone a una clave simbólica la figura sacrificial del Cristo de la *Misa de san Gregorio*, incorporando, además, la buena nueva de su triunfo sobre la muerte, pues porta, pendiente de un asta cruciforme, el estandarte que proclama su victoria sobre la muerte en virtud de su resurrección. Desde luego, no había mejor broche para el sepulcro de un devoto que espera, asimismo conseguir la resurrección por los méritos de Cristo<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Piquero López 1984, vol. II, 30, reseñó entre los *arma Christi* representados en la *Misa de san Gregorio* de la capilla del mercader don Gonzalo López de la Fuente en el convento de San Francisco de Toledo “restos de un personaje con nimbo que puede ser interpretado como la Virgen”, pero la limpieza y restauración del conjunto dejan claro que se trata de un nimbo crucífero y que lo representado es, muy probablemente, el beso de Judas.

<sup>41</sup> La representación de ángeles turiferarios se adapta bien a las vertientes del intradós de un arcosolio, por lo que, desde fechas tempranas, se encuentran ejemplos en diferentes contextos: véanse, por ejemplo, las pinturas murales del sepulcro del deán don Gonzalo († 1282) en la catedral de Córdoba, v. Medianero Hernández 1989, 11-3, figs. 1-2 (cuando menos el de la izquierda es, indudablemente, un ángel turiferario), o las pinturas murales del ángulo sureste del claustro de la colegiata de San Isidoro de León, v. Gutiérrez Baños 2005, t. II, 91, ils. 332-5.

<sup>42</sup> Probablemente, la imagen del *Agnus Dei* tuvo, adicionalmente, el sentido señalado ya por José Ángel Rivera de las Heras en el momento del descubrimiento de las pinturas murales: proclamar la condición de miembro del cabildo catedralicio de Zamora de don Alfonso García. En efecto, el *Agnus Dei* fue el emblema empleado por el cabildo zamorano en sus sellos, v. Gómez-Moreno 1927, t. I, 147, núm. 289; Lera Maíllo 1999, xxxii.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ayrton, Michael. 1969. *Giovanni Pisano, Sculptor*. Nueva York: Weybright and Talley.
- Barba Romero, Luis Fernando. 2015. *Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real. Siglos XIII al XVIII* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Barranquero Contento, José Javier. 2010. *Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real (de la Edad Media al siglo XIX)*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Becchis, Michela. 2012. *Pietro Lorenzetti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Belting, Hans. 1980-81. "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium". *Dumbarton Oaks Papers* 34-35: 1-16.
- Bertelli, Carlo: "The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme". En *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, pp. 40-55. Londres: Phaidon Press.
- Caballero Escamilla, Sonia. 2007. *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila – Institución Gran Duque de Alba.
- Cannon, Joanna. 2008. "247.1-2. Umbrian Artist: Diptych with the Virgin and Child and the Man of Sorrows". En *Byzantium 330-1453* (catálogo de exposición), eds. Robin Cormack y Maria Vassilaki, 284-5 y 442-3. Londres: Royal Academy of Arts.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 1998. "Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII y XVI: la catedral de Zamora", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"* 1998: 201-52.
- Casas Hernández, Mariano. 2013. "La pasión eucarística". En *I Congreso de Estudio y Difusión del Patrimonio*, 157-95. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Castiñeiras, Manuel. 2012. "Las portadas del crucero de la catedral de Santiago (1101-1111)". En *Alfonso VI y su legado*, actas del Congreso Internacional, 215-41. León: Diputación Provincial de León – Instituto Leonés de Cultura.
- Chronologia...* 1608. *Chronologia seriem temporum et historiam rerum in orbe gestarum continens ab eius origine usque ad annum a Christi ortu millesimum ducentesimum*. Troyes: Natalis Moreau "le Coq".
- Coria Colino, Jesús J. 1983. "Clérigos prestamistas. El mundo de los negocios en una ciudad medieval: Zamora (siglo XIII-XIV)". En *El pasado histórico de Castilla y León*, actas del I Congreso de Historia de Castilla y León, vol. I (*Edad Media*), 343-58. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Cormack, Robin. 2008. "228. Micromosaic with the Man of Sorrows". En *Byzantium 330-1453* (catálogo de exposición), eds. Robin Cormack y Maria Vassilaki, 260-1 y 437. Londres: Royal Academy of Arts.
- Domínguez Rodríguez, Ana. 1976. "Aproximación a la iconografía de la *Misa de san Gregorio* a través de varios libros de horas del siglo XV, de la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 4: 757-66.
- Favà Monllau, Cèsar. 2018. *Imatges per a un cult emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV y XV* (Tesis Doctoral), 2 vols. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fernández-Ladreda, Clara. 2015. "Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos". En *El arte gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda, 512-51. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Field, Richard S. 2005. "32. *Mass of Saint Gregory*". En *Origins of European Printmaking: Fifteenth-century Woodcuts and Their Public* (catálogo de exposición), Peter Parshall y Rainer Schoch, 144-7. Washington, New Haven y Londres: National Gallery of Art y Yale University Press.
- Franco Mata, Ángela. 1998. *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León: Diputación Provincial de León – Instituto Leonés de Cultura.
- Franco Mata, Ángela. 1999. "Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional", *Aragón en la Edad Media* 14-15, 1: 563-71.
- Gallori, Corinna Tania. 2016. "The Late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and Nicola Orsini, the Carthusians, and the Triptych of Saint Gregory", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58, 2: 156-87
- Gallori, Corinna Tania. 2021. *Alle origini di una leggenda: la Messa di San Gregorio Magno tra testi e immagini*. Milán: Scalpendi editore.
- García Páramo, Ana María. 1988. *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Garrido Santiago, Manuel. 1994-95. "Aproximación a la pintura gótica en Extremadura". *Norba-Arte* 14-15: 15-39.
- Gómez Bárcena, María Jesús. 1988. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

- Gómez-Moreno, Manuel. 1927. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 ts. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1967. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 ts. Valencia: Dirección General de Bellas Artes.
- Gutiérrez Álvarez, Maximino. 1997. *Zamora. Colección epigráfica (Corpus Inscriptionum Hispaniae Medievalium, vol. I/1)*. Madrid: Brepols y Universidad de León.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2005. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 ts. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2007. “Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries in Castile and Leon”. En *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, eds. Luís Urbano Afonso y Vítor Serrão, 182-205 y 414-5. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2011. “Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca”. En *Imatges indiscretes. Art i devoció a l’Edat Mitjana (abril del 2008)*, eds. Rosa Alcoy y Pere Beseran, 45-56. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2015. “Una nota sobre escultura castellana del siglo XIII: Juan González, el pintor de las imágenes de Burgos, y el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán en el convento de Santa Clara de Alcocer (Guadalajara)”. *Archivo Español de Arte* 88, 349: 37-52.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2016. “La larga travesía del desierto: pintura y pintores en las fuentes castellanas de los siglos XIII y XIV”. En *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, eds. Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Miriam Bueso Manzananas, 135-70. Madrid: Ediciones de La Ergástula.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2017. “87-88. Anónimo: Sepulcros de don Alfonso García de León y su esposa doña Urraca García de Tapia (lado del Evangelio) y de don Martín López de Córdoba Hinestrosa y su esposa doña Isabel de Zuazo (lado de la Epístola)”. En *Reconciliare* (catálogo de exposición), 322-7. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2020. *Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la catedral vieja de Salamanca. Contar historias en la Castilla del siglo XIV*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca.
- Huerta Huerta, Pedro Luis. 2002. “Iglesia de Sancti Spíritus”. En *Zamora (Enciclopedia del Románico en Castilla y León)*, dirs. Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González, 477-81. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico.
- Ibáñez García, Miguel Ángel. 1991. “La Misa de san Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)”, *Norba-Arte* 11: 7-17.
- Lansdowne, John. 2021. “Compounding Greekness: St. Katherine «the Egyptian» and the Sta. Croce Micromosaic”, *Gesta* 60, 2: 173-215.
- Lera Maílló, José Carlos de. 1999. *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- Linehan, Peter y José Carlos de Lera Maílló. 2003. *Las postrimerías de un obispo alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*. Zamora: Editorial Semuret
- Lorenzo Arribas, José Miguel. 2020. “Grafitos históricos (89). Inscripción gótica con alquerque en la catedral zamorana”, *Rinconete* 19-02-2020. [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/marzo\\_20/19032020\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_20/19032020_01.htm) (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- Mâle, Émile. 1995. *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*, 7<sup>a</sup> ed. París: Armand Colin Éditeur.
- Manzarbeitia Valle, Santiago. 2015. “Pintura mural medieval y del primer Renacimiento (siglos XIII al XVI)”. En *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, 94-153. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Martínez Caviro, Balbina. 1990. *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Martínez Frías, José María. 1985. “Arte gótico”. En *Historia de Soria*, dir. José Antonio Pérez-Rioja, t. I, 297-322. Soria: Centro de Estudios Sorianos
- Martínez Frías, José María. 2014. “La capilla de Santa Bárbara y el claustro catedral, siglos XIV y XV”. En *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, coords. Miguel Anxo Pena González y Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, 553-92. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Martone, Thomas. 1985. *The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings from the Early Christian Period to the High Renaissance*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- Medianero Hernández, José María. 1989. “Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba”. *Ariadna* 6: 1-64.
- Melero Moneo, Marisa. 2006. “El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaspesa en la catedral de Tudela”. En *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal – Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, eds. Barbara Borngässer, Henrik Karge y Bruno Klein, 255-71. Madrid y Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert.

- Morena Bartolomé, Áurea de la. 1994. "Pinturas murales en el presbiterio: la *Misa de san Gregorio*". *Cuadernos de Estudios* 6: 117-23.
- Navarro Talegón, José. 1996. "Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro. Memoria histórica". En *Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, 13-59. Madrid: The Samuel H. Kress Foundation y Junta de Castilla y León.
- Núñez Morcillo, Sergio. 2018. *La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria*, 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Obispado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social. 27-09-2010. "Hallan un relieve y dos esculturas medievales en un sepulcro de la Catedral de Zamora". <http://diocesisdezamora.blogspot.com/2010/09/hallan-un-relieve-y-dos-esculturas.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- Obispado de Zamora. Delegación Diocesana de Medios de Comunicación Social. 07-05-2011. "Finaliza la restauración del lucillo sepulcral hallado en la Catedral de Zamora". <http://diocesisdezamora.blogspot.com/2011/05/finaliza-la-restauracion-del-lucillo.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- La Opinión – El Correo de Zamora*. 09-06-2010. "Una prospección localiza en la Catedral los posibles restos de Arias Gonzalo". <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2010/06/09/prospeccion-localiza-catedral-posibles-restos-1484357.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- La Opinión – El Correo de Zamora*. 22-09-2012. "Lo oculto sale a la luz". <https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2012/09/22/oculto-sale-luz-1927484.html> (Consultado el 11 de febrero de 2022).
- Panofsky, Erwin. 1927. "«Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmanns» und der «Maria Mediatrix»". En *Festschrift für Max. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 261-308. Leipzig: Verlag von A. E. Seemann.
- Perla de las Parras, Antonio. 2020. "Historia de una bóveda albaire: la capilla funeraria de Gonzalo López de la Fuente en el convento de la Concepción Francisca de Toledo y de cómo pasó a llamarse de San Jerónimo". *Quintana* 19: 241-65.
- Piquero López, María de los Ángeles Blanca. 1984. *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, 2 vols. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo.
- Ramírez López, Mercedes. 1981. "El ábside y su pintura gótica de la iglesia de Santa María de Mérida (fines del siglo XV)". En *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, 229-34. Cáceres y Badajoz: Institución Cultural "El Brocense" e Institución Cultural "Pedro de Valencia".
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1977. *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial de Zamora.
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1982. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro para el Estudio y Promoción del Hombre.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2013. *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora: Imprenta Jambrina.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2017. *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII*. Granada: Artisplendore.
- Sánchez Rodríguez, Marciano. 1982. *El "Tumbo Negro" de Zamora. Edición crítica*. Salamanca: ed. del autor.
- Santiago de la Vorágine. 1982. *La leyenda dorada*, 2 ts. Madrid: Alianza Editorial.
- Schiller, Gertrud. 1971. *Iconography of Christian Art*, vol. 1 (*Christ's Incarnation – Childhood – Baptism – Temptation – Transfiguration – Works and Miracles*). Londres: Lund Humphries Publishers.
- Schiller, Gertrud. 1972. *Iconography of Christian Art*, vol. 2 (*The Passion of Jesus Christ*). Londres: Lund Humphries Publishers.
- Strati, Angeliki. 2008 "246. Two-sided Icon with the Virgin Hodegetria and the Man of Sorrows". En *Byzantium 330-1453* (catálogo de exposición), eds. Robin Cormack y Maria Vassilaki, 282-3 y 442. Londres: Royal Academy of Arts.
- Vassallo, Rosana, dir. 2008. "Tumbo Tercero de la catedral de Zamora (primera parte)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 40: 197-204.
- Vassallo, Rosana, dir. 2009. "Tumbo Tercero de la catedral de Zamora (segunda parte)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 41: 221-78.
- Vassallo, Rosana, dir. 2010. "Tumbo Tercero de la catedral de Zamora (tercera parte)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 42: 213-66.
- La Voz de Zamora*. 26-09-2008 a 02-10-2008. "La Catedral de Zamora podría albergar en su interior pinturas bajomedievales".
- VV.AA. 1989. *Inventario artístico de Soria y su provincia*, t. I (*Arciprestazgos de Abejar, Almajano y Almanza*). Madrid: Ministerio de Cultura.

**MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

<https://orcid.org/0000-0003-1221-5853>  
[gcuetos@uniovi.es](mailto:gcuetos@uniovi.es)

\* Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación “Estudio diagnóstico comparado entre la conservación del patrimonio artístico religioso y sus modelos de gestión en las islas de Mallorca y Menorca (EDIPARMAME)” (PID2019-110231GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.43>

## LA TORRE DE BABEL Y LA CONQUISTA DEL CIELO. LA CONSTRUCCIÓN DE TORRES TARDOGÓTICAS Y LA RENOVACIÓN DE LAS CATEDRALES EUROPEAS\* THE TOWER OF BABEL AND THE CONQUEST OF SKY. THE BUILDING OF LATE GOTHIC TOWERS AND THE RENOVATION OF EUROPEAN CATHEDRALS

### RESUMEN

Se propone repasar la génesis, las novedades arquitectónicas en que se basan y los procesos constructivos de las torres tardogóticas que completaron las fachadas de las catedrales europeas. En el siglo XV, estos elementos adquirieron el papel de hitos urbanos y alcanzaron unas dimensiones colosales. Su construcción contribuyó a renovar la faz de las catedrales de Europa y la línea del cielo de sus ciudades y favoreció el inicio de proyectos continuados hasta finales del siglo XIX. Asimismo, los retos técnicos que plantearon impulsaron la mejora de los sistemas de gestión económica y construcción y el desarrollo científico y técnico.

### PALABRAS CLAVE

Torres, tardogótico, arquitectura del siglo XV, técnicas constructivas, medios auxiliares de construcción

### ABSTRAC

It is proposed to review the genesis of the late Gothic towers that completed the facades of European cathedrals, together with their building processes and the architectural innovations on which they are based. In the 15th century, these elements acquired the role of urban landmarks and reached colossal dimensions. Its construction helped to renew the face of the cathedrals in Europe and the skyline of its cities and also favoured the beginning of continued projects until the end of the 19th century. In addition, the technical challenges they posed favoured the improvement of economic management and building systems, and scientific and technical development.

### KEYWORDS

Towers, late Gothic, 15th century architecture, building techniques, auxiliary building resources

### LA CONQUISTA DEL CIELO Y SU IDEALIZACIÓN

Uno de los iconos de la fotografía del siglo XX es la famosa imagen de los obreros que participaban en la construcción del Rockefeller Center en Nueva York, almorzando sentados en una viga sobre el vacío. Forma parte de una serie elaborada en 1932 por Charles Clyde Ebbets y su difusión contribuyó a la creación del mito de desafío extremo que se asociaba a la construcción de un gran rascacielos. Además, enfatizó la idea de que los avances tecnológicos del siglo XX explicaban que pudieran romperse todos los límites. Pero realmente cuando se extendió por toda Europa la idea de erigir estructuras desafiantes como expresión de poder, pujanza y dominio y cuando se comenzó a transformar la línea del cielo de las ciudades mediante unos edificios que señoreaban ese paisaje urbano, fue a finales de la Edad Media (fig. 1). Este proceso ha sido orillado por la historiografía, con excepciones como el análisis de John Bork, quien sitúa a las grandes torres tardogóticas como precedentes simbólicos, formales y técnicos de los primeros rascacielos americanos (Bork 2003). Aún antes, las catedrales góticas impulsaron el gigantismo arquitectónico (Erlande-Brandenburg 1993, 32). Esta tendencia acabó contagiando a algunas iglesias parroquiales, cuyos proyectos ambiciosos acabaron por facilitar su transformación en catedrales, como la de Friburgo de Brisgovia, Alemania.



**Fig. 1.** Maestro constructor, tracista y otros artistas esculpidos sobre los arbotantes de la catedral de san Juan de Hertogenbosch, Holanda. Recuerdan sensiblemente a las imágenes de los constructores de rascacielos encaramados en las vigas sobre el vacío. Creative Commons.

Siendo muy interesante y definitoria, esta cuestión no ha centrado la atención que debiera. Hasta fechas relativamente recientes, la historiografía se ha interesado fundamentalmente por los maestros constructores de las grandes catedrales de los años centrales del gótico, pero no se ha ocupado en la misma medida del tardogótico y de su formación (Chapelot, 2001). A pesar de ello, lo cierto es que estas grandes construcciones que se difundieron en el siglo XV, ejercieron el mismo efecto seductor y generaron las mismas contradicciones que hoy relacionamos con los grandes proyectos arquitectónicos contemporáneos. Se constata la competencia entre las ciudades por erigir un tipo de edificios determinantes en el paisaje urbano, que mostraban la pujanza y la audacia de sus promotores y constructores, que llenaban de orgullo a los ciudadanos y que engullían cantidades muy notables de recursos de todo tipo en una competencia por llegar cada vez más alto. El gigantismo de las construcciones catedralicias no está justificado por las necesidades de culto (Du Colombier 1973, 9) y esto atañe muy especialmente a las enormes torres tardogóticas.

Es curioso que el mito de la Torre de Babel estuvo especialmente presente en Francia y en Europa tras la guerra de los Cien Años y su difusión coincidió con la proliferación de las grandes torres (Cali, 1967), como si por una parte ejercieran una atracción irresistible y por otra fueran percibidas como la materialización de un orgullo creciente, de una confianza en la capacidad de constructores y promotores que desafiase, más allá de los límites de la técnica constructiva, al poder divino. Es más, estas estructuras no aparecen únicamente al referirse a la de Babel, sino que las vemos reflejadas en pinturas tan interesantes como la Santa Bárbara de Van Eyck (fig.2), en la que aparece una de estas grandes torres en construcción.



**Fig. 2.** Van Eyck, *Santa Bárbara*, 1437, Koninklijk Museum, Amberes. Tras la imagen de la Santa aparece una enorme torre gótica en construcción, evidenciando el impacto visual y cultural de estas construcciones en el siglo XV.

### LAS TORRES TARDOGÓTICAS Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA CATEDRAL Y SU FÁBRICA

En el contexto del tardogótico las enormes torres rematadas con flechas, caladas o no, constituían algo más que un mero elemento que embellecía los edificios. Sus colosales dimensiones tienen su fundamento en el valor que estas estructuras arquitectónicas adquirieron, en torno al siglo XV, como elementos que expresaban de forma evidente el poder de sus promotores. Puede decirse que se hicieron dueñas del paisaje urbano, transformándose en hitos arquitectónicos (García Cuetos 2006; 2007). A finales de la Edad Media se comenzó a definir una nueva línea del cielo en las ciudades europeas. Ese nuevo horizonte estaba determinado por la presencia de los poderes civiles y religiosos mediante un recurso que, si bien no era nuevo, alcanzó una dimensión sin precedentes: las enormes moles que remataban los proyectos de las catedrales y las grandes iglesias. Analizando las series de vistas de ciudades, difundidas especialmente a finales del siglo XVI, como la de *Civitas Orbis Terrarum* (fig. 3), constatamos que en ellas hay unas claras protagonistas del relieve urbano: las torres y sus agujas, que marcan la presencia de la ciudad en el territorio y ponían de manifiesto de forma simbólica el poder de las instituciones civiles y eclesiásticas que estaban detrás de su construcción (García Cuetos 2007). De otra parte, este proceso refleja igualmente la evolución de la catedral, que abandonaba el viejo ideal de la fachada armónica del gótico clásico recurriendo a dos elementos fundamentales: los pórticos y las torres cada vez más grandes, consagrando la conquista del cielo y la conquista del suelo (Erlande-Brandenburg 1993, 155). La primera estaba vinculada a la resolución de problemas técnicos y la segunda determinada por la difícil inserción de los edificios de las catedrales en las ciudades. Pero si ésta era absolutamente necesaria para lograr rematar los proyectos catedralicios, la del cielo estuvo guiada por el valor simbólico que las grandes torres acabaron cobrando. En Francia constatamos un decidido movimiento en favor del acabamiento de las

catedrales (Erlande-Brandenburg 1999, 158) y especialmente del remate de sus fachadas. El proceso parece haberse iniciado en Bretaña con la catedral de Quimper en 1424, para seguir en Nantes (1434), Tours (1440), Troyes (1455) o Toul (1460) y esa preocupación tuvo su origen en una demanda insistente de los fieles. Estas fachadas, y especialmente las torres, hacían legible y presente la catedral en el seno de un cada vez más denso tejido urbano, de manera que se inició una competencia por erigirlas de forma cada vez más ambiciosa. En un territorio que había resultado afectado por la cruenta Guerra de los Cien Años, como Normandía, la proliferación de las torres en sedes catedralicias, colegiadas y parroquiales es muy significativa y debemos relacionarla, a mi juicio, con el movimiento general de recuperación de unas comunidades que dejaban atrás la decadencia generada por la guerra. Ejemplos destacados de este tipo grandes torres y de artefactos arquitectónicos de similar significado visual, como es el caso de los cimborrios, los tenemos en Rouen (catedral, iglesia de Saint-Maclou, iglesia de Saint-Ouen y diversas parroquiales), en Notre-Dame de L'Épine, en la catedral de Tours, Saint-Michel de Pont-L'Évêque, Saint-Jacques de Lxieux, o Saint-Pierre de Coutances. A esto debemos unir el apoyo prestado por el monarca Luis XI (García Cuetos 2011) a este tipo de construcciones, en su afán de afianzar su autoridad apoyándose en las clases burguesas y rivalizando con el poder episcopal. Ese peculiar mecenazgo se plasmó en la torre Saint-Michel de Burdeos (fig. 4), cuya mole competía con la levantada en su catedral por el obispo Pey Berland, o en la ciudad de Saintes, donde



Fig. 3. Vista de Rouen con su paisaje dominado por las torres tardogóticas. *Civitates Orbis Terrarum*, 1572. Fuente: [http://historic-cities.huji.ac.il/france/rouen/maps/braun\\_hogenberg\\_I\\_9\\_1\\_b.jpg](http://historic-cities.huji.ac.il/france/rouen/maps/braun_hogenberg_I_9_1_b.jpg)

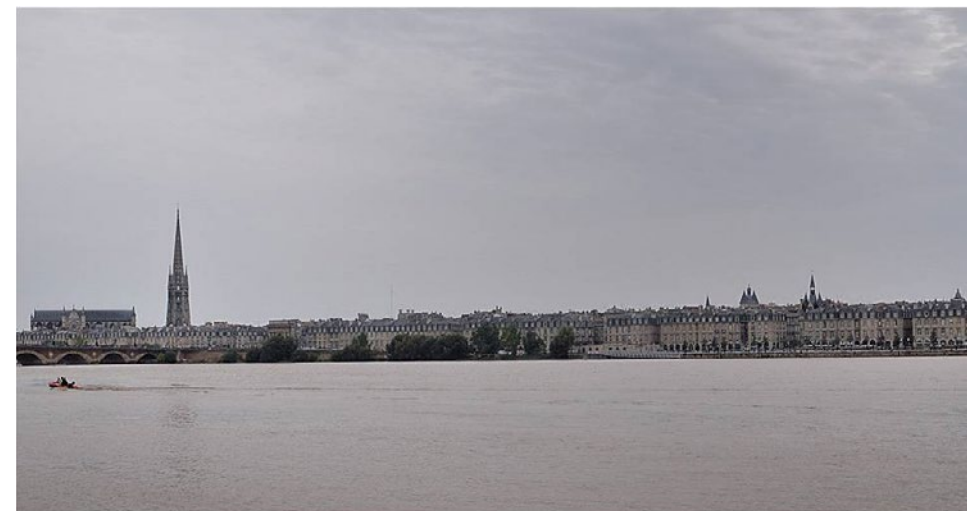


Fig. 4. Vista de Burdeos sobre el río Garona con la torre de Saint-Michel dominando la línea del cielo de la ciudad y su fachada fluvial. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

el rey apoyó la construcción de la torre de la iglesia de Saint-Eutrope (fig. 5), que finalmente superó a la de la catedral de la villa, que permanece inacabada.



**Fig. 5.** Torre de Saint-Eutrope de Saintes Francia. Erigida con apoyo del mecenazgo del rey Luis XI continua siendo la señora del paisaje urbano. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

Un proceso similar se constata en centroeuropa, donde la difusión de estas grandes torres se ha relacionado con el afianzamiento de los emergentes poderes laicos, especialmente los municipales y gremiales (Bork 2003). En territorios cuya realidad social era bien distinta de la centroeuropea, como en Castilla o el Oeste de Francia, los poderes que se manifestaron mediante la construcción de estas enormes torres no fueron exclusivamente los burgueses y populares, sino también, como acabo de señalar, los regios y los episcopales, de manera que

podemos incluso relacionar su construcción con el panorama de luchas por el control de las sedes catedralicias establecido entre la monarquía y el papado en el marco del Concilio de Basilea, sus prolegómenos y consecuencias. En el seno de unas conflictivas relaciones entre las sedes episcopales, las monarquías modernas y el Papa, las nuevas torres cobraron finalmente un papel relevante como expresión de ese complejo equilibrio (García Cuetos 2011). Sirva como ejemplo el hecho de que el responsable de la llegada de las flechas caladas a Castilla, el obispo Alonso de Cartagena, que promovió la construcción de los remates de las torres de su sede burgalesa (fig. 6) mediando el maestro Juan de Colonia, puso de manifiesto



**Fig. 6.** Flecha calada de la catedral de Burgos. Proyectadas por Juan de Colonia, los remates de las torres burgalesas constituyeron toda una innovación y fueron imitadas en las catedrales de León y Oviedo. Foto: Pablo Herrero Lombardía. © Catedral de Burgos.



con sus propias palabras ese valor simbólico del edificio catedral como definidor del hecho urbano: “estrictamente llamamos ciudad a la que se distingue por la dignidad y autoridad de la iglesia catedral” (García Cuetos 2010). Además, la catedral, en tanto que sede del poder del obispo, debía, por su volumen, reducir las construcciones colindantes al papel de edificios de acompañamiento (Araguas 1998, 37). Por todo esto, cristalizaron importantes transformaciones en la fachada de los edificios religiosos. Se impusieron las grandes torres, alcanzaron una especial riqueza decorativa los pequeños pórticos y se desarrollaron otros de mayor envergadura, en ocasiones vinculados a la inserción de la catedral o la iglesia en la trama viaria urbana (García Cuetos 2005). La presencia de las grandes torres, de compleja construcción y elevado coste económico, facilitó una efectiva representación del poder, fuera religioso o civil, y en el siglo XV se impuso el empleo de flechas cada vez más airosas decoradas mediante tracería calada.

Pero para construir estas enormes estructuras y para que sus modelos se difundieran por toda Europa en un período de tiempo relativamente corto, era precisa una evolución del proceso constructivo de las catedrales. A lo largo del siglo XIII comenzó a cristalizar progresivamente la diferencia entre el responsable de la concepción de la arquitectura, el proyectista, y el director de una fábrica (Chapelot 2001). En el siglo XV esa distinción se había impuesto y determinados arquitectos comenzaron a ejercer casi exclusivamente como proyectistas que dirigían a distancia unas obras que dejaban en manos de maestros que conducían efectivamente los trabajos *in situ*. Se trataba de hombres como Jacques Fauran (fallecido ca. 1346-1348), maestro de la obra de la catedral de Narbona, que en 1320 fue contratado como responsable del taller de la catedral de Gerona (Freigang 1992) o Jean de Varinfroy, que sobre 1431 parece dirigir al mismo tiempo los talleres de la catedral de Auxerre y Sens. Este sistema unía la “gloria y la reputación” que aportaría el maestro consagrado, con el trabajo efectivo de un arquitecto que dominaría las condiciones materiales y laborales del taller local y permitiría a esos maestros consagrados recuperar “una libertad de concepción que no se conocía desde los grandes arquitectos del siglo XIII” (Erlande-Brandenburg 1999, 161). De esa forma, en Troyes se llamó a Florent Bleuet para que elaborara el proyecto de la fachada de su catedral, que trazó sobre pergamino en 1456, pero se le preguntó si se quedaría en la ciudad, dado que estaba ocupado en otro lugar, Notre-Dame-de-L’Epyne. De la misma manera y para evitar cualquier contingencia, el capítulo de la catedral de Toul compró la traza de la fachada a su autor, garantizándose de esa forma la libertad de ejecutarla aún con otro maestro al frente del proyecto.

El concepto de creación de estos maestros no es, obviamente, el actual. Un aspecto fundamental que considero que debemos tener en cuenta, es que se sentían continuadores de una saga, de la creación de una logia. En sus obras, los más destacados buscaron ir más allá, pero asumieron sin inhibiciones sus deudas. Reintegraron y recrearon, repitieron fórmulas y modelos. Es lo que tan acertadamente han analizado Alfredo Morales (Molares 199, 134 y ss.) y Begoña

Alonso (2003) para el caso de Castilla. La realidad europea nos acerca al mismo fenómeno del uso de pluralidad de estilos por parte del mismo maestro y las continuas citas a los predecesores. Peter Parler se representó en su galería de retratos de la catedral de Praga frente a su predecesor, Mathias de Arras, si bien el primero mira hacia la cabecera y el segundo hacia su antecesor, en una disposición que considero que no está exenta de contenido simbólico.

La forma construir tardogótica fue la que dio origen a esta visión. Los maestros eran conscientes de lo incierto y lejano del final de las empresas, de las continuas interrupciones y cambios, pero, a pesar de ello, la idea de continuidad está presente en su obra y la génesis de los proyectos se asentaba firmemente en la renovación dentro de la tradición. La individualidad de la creación estaba determinada y limitada por el mismo sistema de control de los proyectos de cierta envergadura, que requerían continuas juntas de maestros, en las que muchas veces la negociación y el pacto entre ellos y los promotores determinaban la idea final del proyecto. Paul Frankl, para el caso alemán del siglo XV, que puede extenderse en este aspecto al resto de Europa, afirma taxativamente que “el hábito de emplear primero a un arquitecto y luego a otro y después llamar a varios para una consulta general ha hecho imposible determinar con exactitud hasta ahora la parte que cada uno de ellos desempeñó en la construcción de una determinada iglesia” (Frankl 2002, 341), y Suckale señala la falacia inherente a la pretensión de imponer a la obra de los arquitectos medievales la noción moderna del “estilo personal unificado”, la idea de que podemos ver la mano del arquitecto, “su estilo”, en todos los edificios que se le atribuyen. El mejor ejemplo de la futilidad de esta pretensión lo encontramos en la figura del gran maestro constructor Peter Parler, quien aplicó diferentes modos de expresión en sus obras y que en ocasiones no introdujo su invención personal, sino aspectos basados en la tradición o en un determinado tipo de estructura (Suckale, 2003). Además, no debemos olvidar que en el seno de los talleres tardogóticos europeos era usual la transmisión de las obras de padres a hijos o en círculos familiares (Nussbaum 1999, 142), un caso similar al constatado en Castilla (Alonso 1991, 2003; García 1997). En medio de este complejo panorama, se generaron espacios de difusión e integración de este nuevo estilo y de estas novedosas torres, que se extienden en un territorio de fronteras permeables que comprendía los actuales límites de Francia, Bélgica, Alemania, Holanda y Suiza. Es en ese espacio donde aparecieron las decisivas innovaciones de los talleres de las catedrales de Colonia y Estrasburgo, se desarrollaron las grandes torres y flechas caladas, se difundieron transformaciones decorativas y estructurales y se renovó definitivamente el gótico catedralicio francés con las aportaciones del taller de Peter Parler. En ese ámbito (Frankl 2002, 314-5), los miembros de las logias de Praga y Viena disfrutaron de libre intercambio de ideas y debieron reconocer a Peter Parler como autoridad definitiva. Además, esa saga tuvo una clara influencia en la arquitectura de su generación en Friburgo, Basilea, Nuremberg y Ulm, focos fundamentales del momento (García Cuetos 2010). El panorama, por tanto, nos presenta una arquitectura que podemos definir como paneuropea,

en la que el peso de determinadas sagas se extiende por territorios diversos de manera muy similar a como se implantará finalmente en Castilla.

En este mundo canteril, cabe preguntarnos por el peso que pudieron tener los gremios, si bien lo cierto es que sabemos que los maestros se reconocían como miembros de un colectivo profesional que controlaba las fábricas y transmitía y reelaboraba sus propios modelos arquitectónicos y decorativos. La indumentaria con la que aparecen retratados miembros de la saga Parler (fig.7), o los artífices de la flecha de Estrasburgo, cubiertos con la capa cerrada mediante un broche con su marca personal, hace patente ese peso de la corporación. En general, podemos hablar de fluidez de la mano de obra canteril, desde el largo recorrido a la manera de los Parler o Juan de Colonia, a los movimientos de carácter regional, habituales en el caso francés o castellano. En definitiva: los grandes talleres atraían obreros desde lugares muy lejanos y las empresas de carácter medio o menor, como muchas catedrales secundarias o las grandes iglesias parroquiales, harían lo propio con los canteros de territorios más próximos (Du Colombier 1973, 38).



Fig. 7. Retrato de Peter Parler en la Catedral de San Vito de Praga con su indumentaria de capa prendida con un broche en el que figura su marca. Foto Pablo Herrero Lombardía.

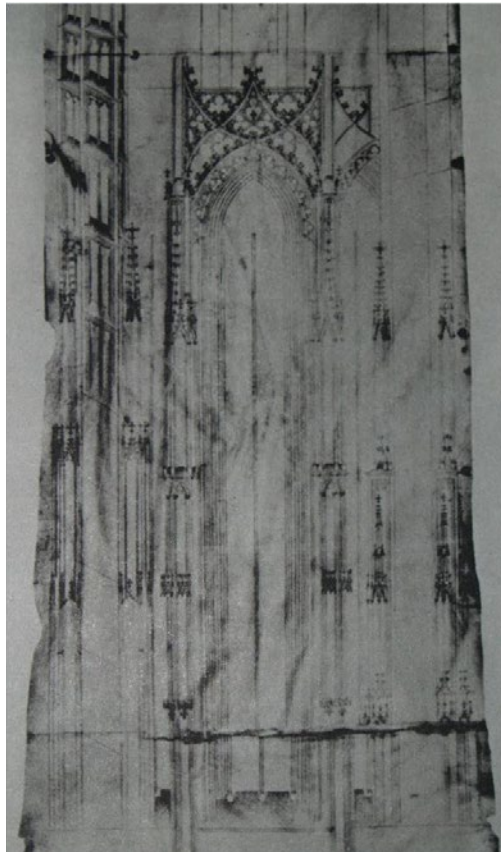
Finalmente, para levantar las grandes torres góticas rematadas con flechas, era necesario dejar atrás el viejo modelo de fachada armónica con dos torres gemelas, a la manera francesa. Este esquema se alteró en Estrasburgo, Colonia o Friburgo de Brisgovia. En esos centros, se

optó por la imposición de torres colosales y el juego de la tracería. Nació la arquitectura de fina articulación de finales del siglo XIV y comienzos del XV, caracterizada por su decoración y el colosalismo, que partió de los modelos coloneses y estrasburgueses y, a partir del proyecto de la fachada de la catedral de Colonia, evolucionó y se extendió a la Región del Alto Rin (Nussbaum 1999, 54-5). El uso de la tracería se impuso a partir del dibujo B de la fachada oeste de Estrasburgo (Nussbaum 1999, 56) y abrió paso al juego de lleno y vacío, que transformó los remates de las torres mediante las flechas caladas. El siguiente hito se estableció en la flecha de Friburgo de Brisgovia, paradigma de la articulación estructural del gótico, que se ha definido como un verdadero esqueleto de piedra (Nusbaum 1999). Esta constatación nos permite plantearnos si la aguja calada gótica no es más que la transposición en cantería del entramado de madera que armaba las flechas cubiertas con un tejadillo que las precedieron. De hecho, la gran influencia que las creaciones de la carpintería han tenido en el desarrollo de la tracería de piedra tardogótica y en el desarrollo de su potencia decorativa, ha sido señalada reiteradamente. Se relaciona la complejidad de los abovedamientos ingleses con el influjo de obras en madera, como el octógono de la Catedral de Ely (Leedy 1980) y también se ha afirmado que el peso de los maestros carpinteros fue uno de los motores del virtuosismo alcanzado por el tardogótico de la ciudad de Lyon (Reveyron 2001). Además, la colaboración entre maestros de cantería y de carpintería era continua y un buen ejemplo de ello lo tenemos nuevamente en Estrasburgo, donde en 1417 se documenta al carpintero Wernfien, que hizo para el maestro Ulrich von Ensingen una maqueta para el diseño de la flecha, que luego fue revisada en una junta de maestros (Reinhardt 1978). Resulta complejo discernir cuánto aportaría el uno al otro en el desarrollo del proyecto de la maqueta y, por extensión, de la flecha.

#### LEVANTAR UNA TORRE GÓTICA. EL PROYECTO. DIBUJOS, MAQUETAS, MOLDES Y TRAZAS

En un medio arquitectónico marcado por una empresa que puede ser proseguida a lo largo de mucho tiempo por sucesivos maestros, cabe plantearse la importancia del proyecto inicial, plasmado en una traza, o dibujo, sobre grandes pergaminos. Se ha debatido sobre la cuestión de la utilidad de los dibujos conservados, como los de Estrasburgo, Colonia, Ulm, Berna o Sevilla (Alonso y Jiménez 2009). Se ha puesto en cuestión que estos diseños reflejaran la realidad constructiva final y se ha propuesto que tuvieron más bien un carácter de reclamo para impresionar al posible cliente. Esta tesis se ha mantenido vigente desde los años sesenta, cuando Cali nos presentaba una arquitectura tardogótica marcada por la voluntad de seducir la mirada del príncipe, sacudir la imaginación del burgués y epatar la pobreza del villano (Cali 1967, 21). Si esta debía de ser la voluntad de esta arquitectura, podemos concluir que los dibujos no dejaban de ser su primea herramienta de seducción. En la misma línea, y para los territorios de Burdeos y Bazas, se ha señalado que, en todos los casos y como parte del acuerdo entre maestros y comitentes, se les solicitaban a los primeros docu-

mentos gráficos, si bien esos dibujos ofrecerían una aproximación relativa y tendrían un carácter orientativo (Roudié 1975, 61-2). Roland Recht también afirma que esas imágenes se concebían para ganar el favor de los comitentes y por ese motivo son tan frecuentes los dibujos de alzados y los referentes a los sistemas de abovedamiento (Recht 1989) y la misma constatación sobre su “imprecisión” la hace Agnes Bos con respecto al flamígero parisino (Bos 2003, 77-8). Pero esta cuestión no es tan simple. Cuanto más se conoce la precisión de alguno de estos dibujos, más claro parece que no es posible generalizar y que no siempre se trataba únicamente de convencer, sino de ofrecer un proyecto que podía llevarse a la práctica incluso en sus últimos detalles (figs.8 y 9). No debemos olvidar que el dibujo constituye el



**Fig. 8.** Traza del octógono de la torre de la catedral de Estrasburgo. Fuente: Reinhardt, H. *La cathédrale de Strasbourg*, París, 1972.

mejor medio de expresión con el que el arquitecto proyectista ha contado para hacer comprender su concepción arquitectónica (Erlande-Brandenburg 1993). Es más, en casos como los estatutos de los canteros de la Catedral de Estrasburgo, se imponía al maestro la obligatoriedad de seguir fielmente el proyecto propuesto en sus dibujos: “si un maître a accepté la construction d’un ouvrage et qu’il en a établi le dessin tel que l’oeuvre doit être exécutée, in ne doit pas modifier ce tracé primitif. Mais il doit exécuter l’ouvrage selon le plan qu’il aura présenté aux seigneurs, villes oy pays afin que l’oeuvre ne soit pas diminuye ou dépreciée” (Erlande-Brandenburg 2009, 71).



**Fig. 9.** Octógono de Estrasburgo. La propuesta de la traza se corresponde con lo realizado, constando la veracidad del proyecto dibujado. Foto: Pablo Herrero Lombardía

A menudo olvidamos que las representaciones arquitectónicas no se presentaban aisladas y que su función básica era servir de complemento e ilustración de los textos técnico/legales o contratos, en los que se hacen las oportunas referencias y alusiones a ellas y que usualmente aparecen firmadas por los maestros, clientes, notario y testigos. Otras eran también un documento de trabajo que servía de base a las necesarias juntas de maestros, o de referencia cuando, tras la interrupción de una construcción, su remate se confiaba a otro cantero y el cliente exhibía un antiguo proyecto para hacerle comprender lo que deseaba, pudiendo solicitar la secuencia exacta del diseño anterior. También se daba el caso de que un maestro podía confiar sus dibujos a otro que trabaja para él. Estas prácticas parecen habituales en el seno de la arquitectura tardogótica del foco bordelés (Roudié 1975, 62-3). También es difícil establecer las condiciones de propiedad de esos proyectos, que en algún caso parecen viajar con el maestro, como el dibujo del octógono y la flecha de Estrasburgo, atribuido a Ulrich von Ensingen por algunos autores y depositado actualmente en el Museo de Berna, ciudad a la que habría llegado de la mano de su hijo Matthaus (Reinhardt, H. 1978). En algunos casos, y para evitar la posibilidad de perderlos junto con su tracista, las fábricas adquirirían esos proyectos, como hizo el capítulo de la catedral de Toul, que compró en 1460 el proyecto de su fachada al maestro Hattonchâtel, para hacerse con la libertad de su ejecución y que encargó su materialización a Jacquemin de Lenoncourt (Erlande-Brandenburg 2000, 167).

Aunque algunos autores (Gimpel 1958, 134-5) niegan su existencia y afirman que su uso desapareció desde la Alta Edad Media al Renacimiento, lo cierto es que las maquetas también fueron utilizadas, al menos en el período tardogótico. Se trataba de elementos auxiliares muy importantes, puesto que permitían llegar y experimentar allí donde la perspectiva y los límites del dibujo no permitían al maestro calibrar los puntos débiles de sus ideas. En el proceso de construcción de las torres, la maqueta era un elemento especialmente importante, porque la representación gráfica de esos elementos, y especialmente las flechas, se enfrentaba a las limitaciones que imponía el balbuciente manejo de la perspectiva. Por ello, era indispensable recurrir a la elaboración de maquetas. En el caso del octógono y la flecha de la catedral de Estrasburgo, ya hemos aludido a la colaboración entre el maestro carpintero y el maestro mayor. Para el caso español, contamos con la maqueta de un pináculo gótico o de remate de torre, que se conserva en el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia. Aunque está catalogado como “fanal morisco”, ha sido identificado y analizado por Arturo Zaragoza, quien lo relaciona con el completamiento de la torre de la catedral de Valencia, el conocido Micalet (Zaragoza 2004, 95-7). Según Zaragoza, desde el comienzo de la construcción de la torre existió un claro interés por diseñarle un remate con aguja calada. Se abonaron gastos de viajes a los maestros para conocer los de otras ciudades y se encargaron sendos remates “en espiga”, o flecha, en 1424 y 1453 y, de esa manera, el mal llamado “fanal morisco” podría relacionarse con alguno de esos proyectos (fig. 10).



**Fig. 10.** Maqueta de remate tardogótico para la torre de la Catedral de Valencia. Fuente: Zaragoza Catalá, A., *Arquitectura gótica Valenciana*, Valencia, 2000.

El proyecto arquitectónico, con sus condiciones escritas, los dibujos e incluso las maquetas, permitía transmitir la información al comitente o a otros maestros. En el seno de la obra, se utilizaban otros recursos para hacer llegar las instrucciones necesarias para el trabajo de los diferentes grupos de operarios. Para la talla en piedra de componentes como basas, molduras o ménsulas, se contaba con los moldes, generalmente hechos en made-

ra, que permitían al maestro proponer diseños de las diferentes piezas que integraban el conjunto arquitectónico, desde las más simples a las más elaboradas. Algunos detalles constructivos, como el trazado de un arco o bóveda, una tracería para un rosetón o ventana, etc. eran transmitidos mediante dibujos grabados en el mismo edificio, e incluso sobre las piezas a trabajar. Se denominan trazas de monte y se realizaban a escala real, como las conservadas en las azoteas de la Catedral de Sevilla (Ruíz de la Rosa y Rodríguez Estevez, 2000). Los primeros testimonios que tenemos de este tipo de dibujos en territorio francés datan de finales del siglo XII (Erlande-Brandenburg 2009, 78-9) y era frecuente que el maestro contara con un recinto en cuyo suelo podían realizarse estos trazados, superponiéndolos unos a otros o borrando los anteriores. Estos espacios, conocidos como casas de las trazas, aparecen mencionadas a partir de 1324. Ejemplos muy destacados de ellas los encontramos en las catedrales inglesas de York y Wells (Holton 2006, 1579-97), en las que se han conservado interesantísimos testimonios de su función y de los dibujos elaborados en su interior.

#### LEVANTAR UNA TORRE GÓTICA. LA ORGANIZACIÓN DEL TALLER. MEDIOS DE TRANSPORTE Y MEDIOS DE ELEVACIÓN

Aparte de la necesidad de contar con un proyecto, incluso de un maestro especializado, como ya se ha reseñado, la complejidad técnica de la construcción de una de estas grandes torres exigía que se reunieran una serie de requisitos indispensables, como disponer de una financiación suficiente y constante y con un taller complejo. Ambiciosos proyectos quedaron inconclusos a falta de esa financiación fluida, por problemas técnicos e incluso por la disolución de alguno de estos talleres.

En definitiva, en la segunda mitad del siglo XV parece consolidarse la división del trabajo de la construcción y su mayor sofisticación amplió el número y la precisión de los diseños preliminares, que eran llevados a la literalidad si el comitente mantenía su interés en ello. Ese sistema hizo aumentar el número de lo que podemos definir como aparejadores, en nuestra actual terminología. Se trataba de los maestros que, de facto, materializaban un proyecto del que no eran autores. Finalmente, todo el trabajo se basaba en el hecho de que los canteros tenían una capacidad muy superior a los actuales de asimilar aquello que se les indicaba oralmente y se les mostraba (Roudié 1975, 63). La especialización del trabajo y su perfecta organización, permitió que pequeños grupos de operarios desarrollasen una importante actividad constructiva. Por ejemplo, en el muy activo taller parleriano de la catedral de Praga del tercer cuarto del siglo XIV, se constata la presencia de quince a veinte canteros (Du Colombier 1973, 10). Dos factores eran fundamentales: financiación y gestión adecuadas y transporte y movimiento de los materiales, de modo que una mano de obra superespecializada pudiera elevar estas grandes torres con efectividad. La organi-

zación del taller catedralicio debía de ser una maquinaria perfectamente ajustada, como se constata en la catedral de Sevilla (Rodríguez Estévez 1998).

Además, como quedó dicho, la financiación y la administración de los recursos eran decisivas, de manera que en las catedrales nació la figura del provisor, un canónigo encargado de controlar y administrar los recursos destinados a la fábrica. Parece que usualmente se trataba de un cargo que se designaba cada año y que podía ocuparlo un canónigo, un clérigo o, excepcionalmente, un laico (Gimpel 1958, 58). El elegido lo era básicamente por sus conocimientos del funcionamiento de la fábrica y su capacidad de gestionar sus recursos. Sus funciones básicas eran: asegurar el aprovisionamiento de materiales y su transporte, establecer el reglamento de los operarios y garantizar tanto el desarrollo de las obras, como el mantenimiento de los oficios religiosos. Pero estos datos corresponden básicamente al siglo XIII. A lo largo del siguiente y en el XV, se afianza el peso del maestro de la fábrica, el maestro constructor, cuyas funciones en buena parte de los casos irán asumiendo alguna de las relacionadas con el provisor: control del funcionamiento de las canteras y de la calidad de los materiales, organización del trabajo de los operarios y seguimiento de la marcha de las obras. A medida que aumentaba su responsabilidad, también se hizo necesario que el maestro constructor estuviera presente en todo momento y sus contratos exigían que permaneciesen de forma estable en el lugar de la obra.

No debemos olvidar que todo proceso de construcción canteril exige: proceso extractivos, porque es necesario obtener la piedra principalmente, pero también el resto de los materiales implicados en la construcción; proceso de transporte al lugar de la construcción; proceso de tallado, labrado o corte, que convierta los bloques primarios de piedra en las piezas necesarias para la construcción, operación que suele hacerse a pie de obra, en la loggia o taller, y finalmente ubicación de esas unidades en su lugar, para lo que son necesarios medios de transporte y elevación en la misma obra y medios auxiliares para permitir el trabajo de los obreros, como los andamios, o de apoyo a la construcción, como las cimbras, que permiten apearse, por ejemplo, arcos y bóvedas hasta su finalización (Torre 2006, 16).

Los medios de transporte no evolucionaron sustancialmente entre la época romana y el siglo XIX (Du Colombier 1973, 18). La piedra debía conseguirse en canteras y ponerse a pie de obra, o taller, mediante acarreo terrestre y en algunos casos fluvial, como se plasmó en el complejo proceso que garantizó el suministro de cantería a la catedral de Sevilla (Rodríguez Estévez 1998; Jiménez Martín, 2006). Para una distancia media de quince kilómetros, una carreta de bueyes podría hacer únicamente un viaje al día cargando un metro cúbico de piedra de densidad media (Du Colombier 1973). Este proceso suponía un serio reto para levantar una torre gigante que consumía ingentes cantidades de material pétreo, amén de las necesidades de madera, cuerda e incluso de metal.

Una vez a pie de obra, los bloques extraídos de la cantera debían ser retallados y adaptados a las formas necesarias. Según la documentación que hemos conservado, y muy especialmente los testimonios iconográficos, los trabajos se realizaban en el espacio llamado taller o logia, formado normalmente por unas casetas provisionales que permitían mantener a operarios y materiales de las inclemencias del tiempo (fig.11). Podemos ver estas instalaciones en muchas miniaturas y pinturas de la época, pero también observamos a los canteros desarrollando su trabajo al aire libre, en algún caso instalados sobre una especie de sillas o taburetes que les permitían adoptar una postura más cómoda para su trabajo (fig.12). Diferentes procesos, especializados en extremo y apoyados en una utillería no menos eficiente (Bessac 1987; Azonégui y Castellanos 1993) permitían obtener piezas de todo tipo, dispuestas para encajar en el lugar correcto. La precisión era fundamental para asegurar el éxito de la obra y por ello se idearon los moldes, que como quedó dicho empleaba el maestro constructor para dar forma a diferentes elementos con las dimensiones y forma más exactos.



Fig. 11. Catedral de Colonia en el siglo XIX durante las obras de su completamiento. Junto a ella se levantaron las casas de la fábrica. Antigua postal. Colección de la autora.

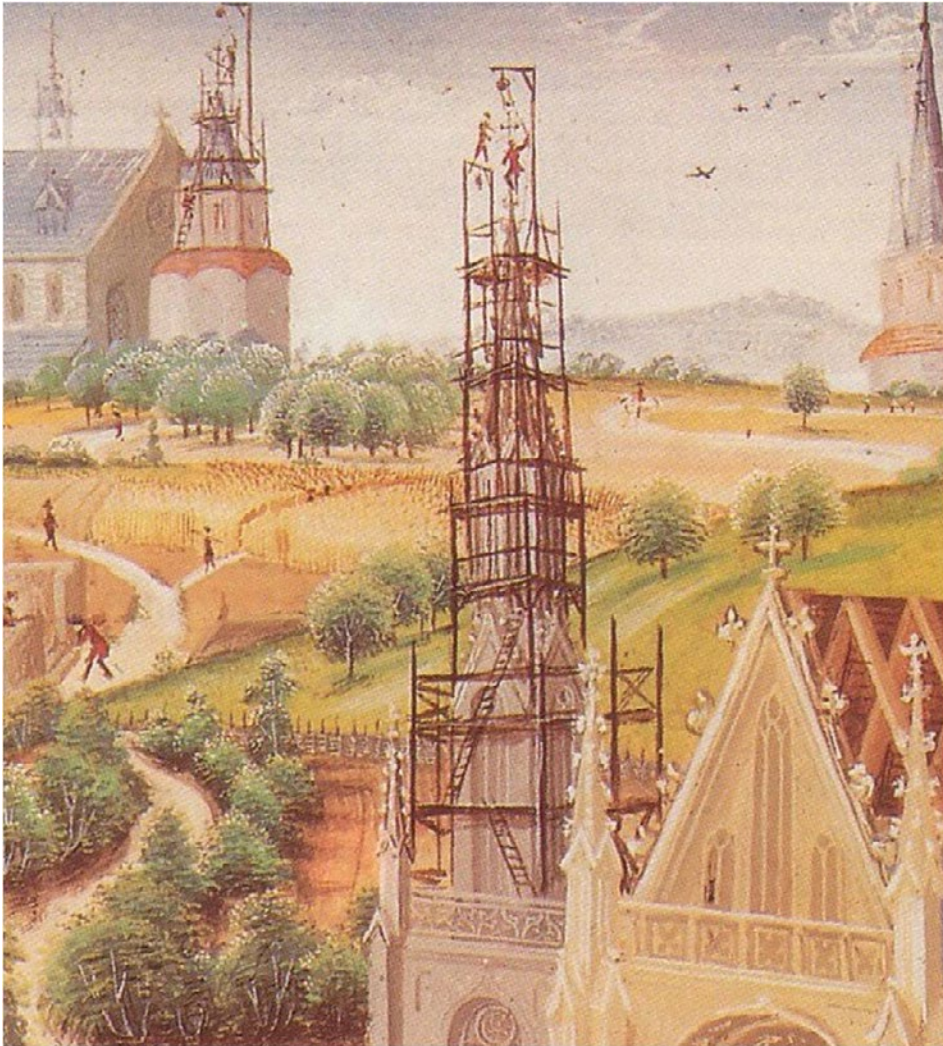


Fig. 12. Canteros construyendo. A la izquierda podemos verlos sentados en unos taburetes que utilizaban para realizar su trabajo de forma más cómoda. Detalle de la miniatura *Crónica de Gerard de Roussillon. Construcción de doce iglesias por Gerard y su esposa*, ca. 1450. Biblioteca Nacional de Viena, cod. 2549.

Una vez talladas las piezas, estas recibían unas señales que señalaban su posición (la orientación en que debían colocarse) y que se disponían en su parte posterior. Además, en buena parte de los casos presentan en su frente las marcas de los canteros responsables de su realización. Los restos, los fragmentos de piedra desechados, podían emplearse para rellenar las zonas internas de los muros, el interior de los pilares, compensar las bóvedas añadiendo peso en sus arranques, o *riñones*, etc.

Pero en el caso de las obras que nos ocupan, el mayor reto era que ese material llegase a su lugar, teniendo en cuenta que debía desafiarse la ley de la gravedad en estructuras que se aproximaban a los cien metros de altura y en algunos casos los superaban. Era preciso elevar grandes pesos hasta el nivel requerido y, además, crear andamios, estructuras provisionales en las que los canteros pudieran apoyarse para llevar a cabo su trabajo (fig.13). En ambos casos, el de las máquinas de elevación, o grúas, y en el de los andamiajes y cimbras sobre los que se apoyaba la construcción, la madera y el trabajo de los carpinteros ocupaban un papel

fundamental, que muchas veces queda oculto por la mejor fortuna historiográfica, y especialmente novelesca, que ha alcanzado la figura de los maestros constructores y canteros.



**Fig. 13.** Canteros trabajando sobre los andamios y construyendo una flecha gótica. Detalle de la miniatura *Crónica de Gerard de Roussillon. Construcción de doce iglesias por Gerard y su esposa*, ca. 1450. Biblioteca Nacional de Viena, cod. 2549.

Durante la Edad Media, la construcción se acompañó de una evolución de los medios auxiliares y aparecieron nuevos modelos de grúas (Graciani 1998, 217-24). Las máquinas elevadoras fueron pieza clave a la hora de erigir estas grandes torres, basadas en la idea de construir cada vez más alto, ya que permitían optimizar el esfuerzo y multiplicar la fuerza empleada por los operarios para mover grandes pesos. Tengamos en cuenta que se trataba de elevar bloques que podían alcanzar los 500 kilogramos a alturas que en muchos casos rondaban o sobrepasaban los cien metros. Los constructores bajomedievales supieron dar respuesta a este desafío técnico, apoyados en una tradición que debemos remontar al mundo Clásico, y muy especialmente a la ingeniería romana, ya que el torno y la rueda, elementos impulsores básicos de estos artilugios, eran conocidos desde la Antigüedad y continuaron siendo utilizados hasta el desarrollo de la industrialización (Lorda, 1997, 82). Estas máquinas responden fundamentalmente a dos tipos, caracterizados, en general, por tratarse de dispositivos relativamente ligeros y fáciles de construir o mover: las grúas de elevación vertical, usualmente denominadas “cabras”, con dos o tres puntos de apoyo y que permitían a los canteros elevar pesos mediante el uso de cuerdas o manivelas, y las accionadas por una rueda movida por operarios introducidos en su interior (Gimpel 1958, 112-3), llamadas de tambor (Venentier 2002), por su forma cilíndrica, o también “de ratón”, o “de pisar” (Gonzalez y Ramos 1985, 16), por el sistema empleado para accionarlas. Estas últimas son las que ofrecían una mayor capacidad de transformar la potencia en ellas aplicada a la elevación de grandes masas pétreas y aparecen reflejadas en multitud de testimonios iconográficos contemporáneos y previos al siglo XV. Mediante la fuerza impulsora de los operarios que la hacían girar, una grúa de este tipo con un diámetro de 2,50 metros, podía elevar pesos de entre 500 y 660 kilos, pero sabemos que dicho diámetro podía alcanzar incluso los ocho metros, multiplicando su potencia (Venentier 2002, 51), y se calcula que seis obreros utilizando este ingenio podían elevar un bloque de una tonelada y media a quince metros de altura en dos minutos y medio, una efectividad nada desdeñable.

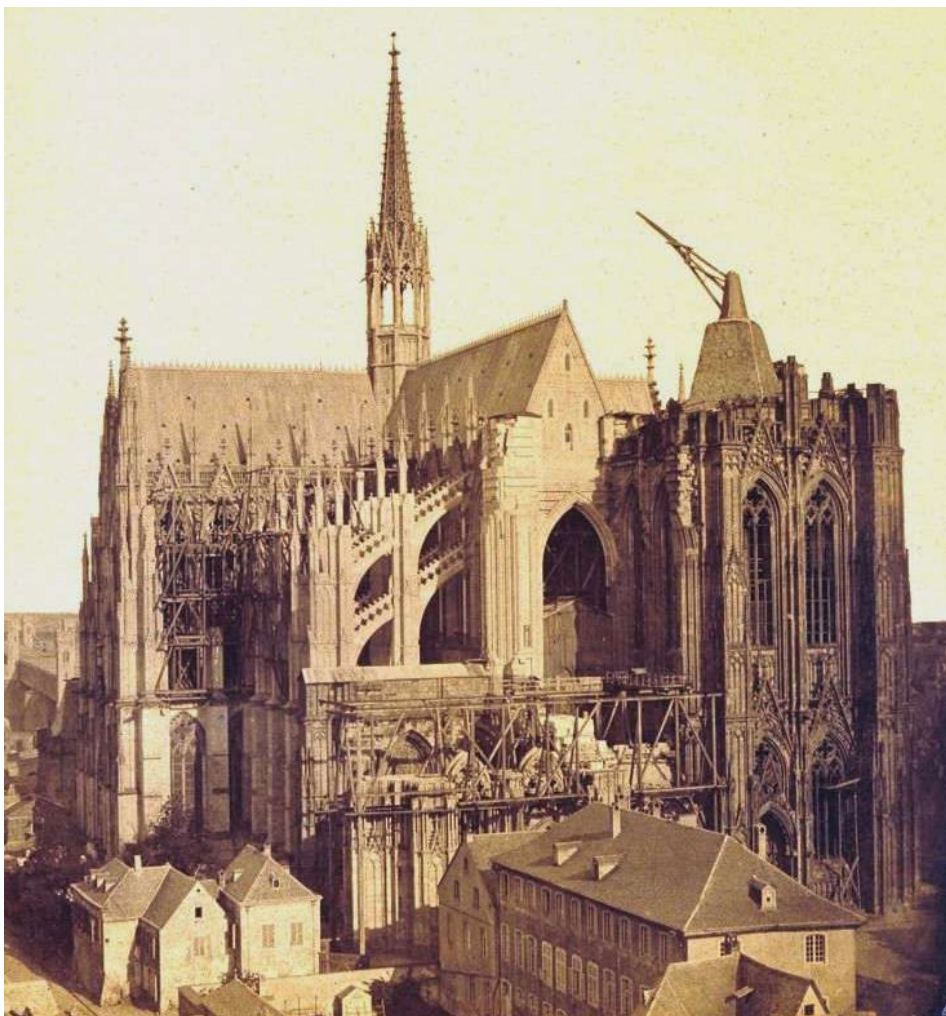
Además, se constata la existencia de artilugios que unían la cabra y un tambor, pero, sin duda, las grandes innovaciones del momento, vinculadas estrechamente a la construcción de las grandes catedrales góticas, fueron las grúas de viga en voladizo y las de columna giratoria, que unidas al perfeccionamiento de palancas, oscilantes, trinquetes y a los engranajes de dientes rectos, dieron a los artefactos elevadores una estabilidad y una potencia mucho mayor que las alcanzadas hasta el momento (Graciani 1998, 220). Por sus características, facilitaban de forma notable el trabajo de construcción, al permitir a la grúa girar sobre sí misma y porque la misma máquina podía elevar el peso en vertical y moverlo en horizontal. Según Joaquín Lorda Iñarra, en el conocido cuadro *La Torre de Babel* (1563), obra Pieter Brueghel (fig. 14), aparecen resumidos los ingenios conocidos en el momento

y entre ellos destaca especialmente una grúa de este tipo y origen flamenco, denominada Bokkrane, una grúa de caballete, o grúa flotante, también denominada “grúa de puerto”, porque se utilizaba muy frecuentemente en ellos, especialmente en los flamencos y los situados sobre el río Rhin (Lorda 1997, 83). Es un invento medieval que permitía la elevación en vertical, pero un giro completo en horizontal en torno a un eje. Obviamente, era imposible que este tipo de artefacto se emplease en la construcción, y menos en la de una torre, dada su estructura. La primera referencia a un artillugio de este tipo data de 1413, si bien se comenzó a instalar en 1413 (Graciani 1998, 2020; 2000, 191) sobre el Mosela, cerca de Trier, Alemania, donde se ha conservado hasta hoy. Pero para poder adaptar estos elementos al trabajo de la construcción, era necesario aligerarlos y simplificarlos al máximo, eliminando el tejadillo y reduciendo su armazón a la estructura básica. Este tipo de máquinas son las que vemos abundantemente reflejadas en la miniatura desde el siglo XIV y muy especialmente en el XV, como ya había comentado. Su uso se mantuvo hasta época contemporánea y alguna de ellas se mantiene *in situ* ya que, en ocasiones, la dilatación de los trabajos constructivos o las necesidades de mantenimiento, han perpetuado hasta nuestros días la presencia de estos artillugios en catedrales como las de Salisbury. Y no es menos conocida la imagen de la enorme grúa que presidió las inconclusas obras de la catedral de Colonia (fig. 15) durante quinientos años hasta la culminación de la misma en el siglo XIX. Este singular ingenio estaba situado sobre la torre sur. Fue construido en el siglo XIV, medía más de 25 metros de altura, era accionado mediante tambor y giraba sobre su eje, de tal manera que durante siglos la ciudadanía podía situar la dirección del viento observando los movimientos de su brazo, acompañados de un sonido característico que formó parte de la rutina urbana. Dadas sus características (fig. 16), podía describir una trayectoria circular con la carga y su radio de acción era un anillo circular. Pudo llegar a todas las áreas de la mampostería de la torre sur, con la excepción del espacio donde se asentó. Además, la longitud del cabo desde la punta del foque hasta el lugar donde se depositaban los materiales rondaba los veinte metros. Para asegurar su estabilidad y la protección de su maquinaria, constaba de una estructura portante revestida de pizarra hecha de vigas de roble de unos 30 por 30 centímetros de espesor. Esa armazón formaba una pirámide troncocónica de 12,80 metros de altura y base cuadrada. En la misma, el marco de la grúa tenía una longitud lateral de 9,73 metros, que disminuía a 4,70 metros en la parte superior. En la parte inferior, en ángulo recto con las barras del marco, había dos barras de roble de dimensiones normales y, atravesándolas, una viga de 62 por 62 centímetros de espesor colocada sobre el marco. En el centro del andamio había un montante redondo de 15,20 metros de largo llamado “Kaiserstiel”. En la parte superior tenía casi un metro de diámetro y se estrechaba hasta unos 33 centímetros. Otra característica muy destacada es que la capacidad de rotación también cumplía con el requisito de menor susceptibilidad a las tormentas, ya que el brazo de la grúa podía girar con el viento y, por lo tanto, ofrecía menos superficie (Wolff 2010, 71-1)



Fig. 14. Pieter Bruegel el Viejo, *La torre de Babel* (detalle), 1563, Museo de Historia del Arte de Viena. Se observa en la parte superior una gran grúa tipo puerto y en la inferior una grúa de tambor con eje giratorio.





**Fig. 15.** Fachada de la catedral de Colonia en construcción, 1865. Puede observarse la grúa construida en el siglo XIV y que permaneció en su lugar hasta el siglo XIX. Durante siglos fue una de las señas de identidad ciudadana. Fotografía de J. H. & Th. Schönscheidt



**Fig. 16.** Maqueta de la grúa medieval de la catedral de Colonia. Accionada mediante tambor, contaba con un eje vertical que giraba sobre sí mismo.  
Fuente: [http://www.floerken.de/koeln/dom/koelner\\_dom.htm](http://www.floerken.de/koeln/dom/koelner_dom.htm)

Igualmente, se han conservado interesantes grúas de tambor en catedrales como Beauvais o en Mont-Saint-Michel y en algunas iglesias de Alsacia (Gimpel 1958, 113). En España, vemos representados este tipo medios auxiliares en manuscritos como los *Veintiún Libros de los Ingenios y de las Máquinas*<sup>1</sup>, conocido como *Pseudo Juanelo Turriano* y atribuido por Nicolás García Tapia al erudito, arquitecto e ingeniero aragonés Pedro Juan de Lastanosa (García Tapia 1987) y sabemos que continuaban empleándose en los puertos en el siglo XVII (González y Ramos 1985, 16).

Como es obvio, el peso de los maestros carpinteros en la construcción y mantenimiento de estos artefactos era fundamental, pero no era menos destacado el papel jugado por los cordeleros, encargados de fabricar las maromas y el cordaje que precisaban las grúas para poder funcionar. Son importantes oficios vinculados a la construcción y a menudo olvidados.

### CONCLUSIONES

La construcción de las grandes torres tardogóticas supuso una empresa destacadísima que renovó la faz urbana de Europa y su línea del cielo, marcó la pauta de muchos proyectos continuados hasta finales del siglo XIX y contribuyó a mejorar los sistemas de gestión económica y construcción y al desarrollo científico y técnico. Desgraciadamente, aún conocemos muy poco de ella. Los datos que tenemos son muy escasos y los textos de la época rara vez proporcionan noticias concretas sobre sus problemas constructivos.

De la mano de estas empresas colosales de las catedrales y sus torres, se desarrollaron la técnica, la ciencia y el dibujo y en ellas se vieron implicados oficios diversos: canteros, carpinteros, herreros, vidrieros, cordeleros, cesteros. Se hizo necesario implementar un complejo sistema de financiación y administración. En el seno del taller, una rígida disciplina dividía las labores y señalaba una clara jerarquización de los trabajadores de la construcción y de las artes relacionadas con ella.

Es difícil señalar la responsabilidad de los hallazgos que permitieron proponer estos proyectos. En el caso de las grandes flechas caladas, su posible origen en la carpintería no debe descartarse, como sucede igualmente con el desarrollo de las complejas bóvedas del gótico tardío inglés o de la ciudad de Lyon. En realidad, los límites entre las diferentes artes son en ocasiones confusos y, asimismo, la colaboración necesaria entre diferentes oficios facilitaba el trasvase de soluciones. Recordemos el ejemplo, ya citado, del maestro constructor de la torre de Estrasburgo y su colaboración con un maestro carpintero, autor de la maqueta de la flecha.

Otro aspecto importante viene relacionado con el aumento de la complejidad de los trabajos de tracería calada, que hicieron necesario el refuerzo metálico para limitar el riesgo de disgregación de su fábrica. Nicolás Reveyron ha constatado el uso masivo de grapas de hierro en la arquitectura gótica francesa (Reveyron 2001, 95). Esta tecnología, que tiene su origen en la construcción romana, parece alcanzar un desarrollo notable en el siglo XV y contribuyó a enriquecer la sofisticación de los trabajos arquitectónicos y la especialización de los oficios a ellos asociados.

Igualmente, los modelos y las técnicas desarrollados para construir estas enormes torres tuvieron otras no menos interesantes aplicaciones, a las que, a mi entender, no se ha prestado la debida atención. Así, por ejemplo, el uso de flechas se aplicó a la construcción torres de reloj, como la del ayuntamiento de Avignon, cuyo cuerpo superior con un piso cuadrado y una flecha sin calar octogonal se añadió en 1480 (Robin 1999). Aparte de este caso bien conocido, también vemos estos elementos aplicados a faros, como la Torre de la Linterna de La Rochelle (fig. 17), una magnífica estructura del siglo XV cuya construcción debe relacionarse con el mecenazgo de Luis XI (García Cuetos 2011). Es más, sabemos que las torres eran utilizadas como referencia por los navegantes enfrentados a la costa del suroeste de Francia y, aún hoy, alguna de las flechas de iglesias cercanas a la costa se pinta como si se tratara de balizas.

Para terminar, cabe añadir que los proyectos de algunas de estas moles, como las correspondientes la fachada de la Catedral de Colonia o la de Ulm, ambas en Alemania, no pudieron culminarse hasta finales del siglo XIX. En ese momento, y enfrentados a la necesidad de rematar semejantes proyectos, los arquitectos responsables recurrieron, como en el caso de Colonia, al empleo de materiales contemporáneos, como las armaduras metálicas. También se utilizaron los abovedamientos del ladrillo, como el utilizado por Paul Abadie para rematar por segunda vez la flecha de la torre de Saint-Michel de Burdeos. Reducir el peso, el coste enorme de la piedra y aplicar las nuevas técnicas conocidas, suponían alternativas que no se despreciaron. En ese momento, a caballo entre la herencia medieval y la llegada de las soluciones industriales, pervivieron algunos de los aspectos que hemos ido revisando: uso de grúas heredadas de la Edad Media, una estricta organización del trabajo, la colaboración entre diversos oficios y el profundo orgullo de concluir unas empresas colosales. Asimismo, los modelos de las flechas tardogóticas fueron empleados como referencia para erigir las que completaron las catedrales en el siglo XIX. Por ejemplo, para rematar los contrafuertes de la nueva fachada de la Seo de Palma (fig. 18), se recurrió a imitar los diseños de Juan de Colonia en las agujas de la catedral de Burgos (García Cuetos en prensa).

Volviendo al principio, si la construcción de los grandes rascacielos supone uno de los hitos colectivos del siglo XX y las imágenes que nos han legado forman parte ya del imaginario

<sup>1</sup> Se trata del manuscrito. 3372-3376, Biblioteca Nacional de Madrid. Existen diversas ediciones

colectivo, no debemos olvidar estos otros artefactos arquitectónicos que, aún hoy, siguen definiendo la línea del cielo de muchas ciudades europeas y constituyen una arquitectura emblemática y un referente colectivo para sus ciudadanos desde hace ya varios siglos.



**Fig. 17.** Torre de la Linterna, o faro del puerto de La Rochelle, siglo XV. Erigida con apoyo del mecenazgo del rey Luis XI, supone la aplicación del tipo de torre rematada con flecha a la construcción civil. Foto: Pablo Herrero Lombardía.



**Fig. 18.** Remate de los contrafuertes de la fachada de la catedral de Palma. Su decoración calada imita a la de las flechas de la catedral de Burgos. Foto: María Pilar García Cuetos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. 1992. *El Arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2003. *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Alonso Ruiz, Begoña y Jiménez Martín, Alfonso. 2009. *La traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- Araguas, Philippe. 1998. *La cathédrale inachevée. Saint-André de Bordeaux*. Burdeos: Confluences.
- Azonegui Morán, Francisco y Castellanos Miguélez, Agustín (coords.). 1993. *Guía práctica de la cantería. El trabajo de la piedra*. León: Escuela Taller de Restauración Centro Histórico. Editorial de los Oficios.
- Bessac, Jean-Claude. 1987. *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*. París: CNRS Editions.
- Bork, Robert Odell. 2003. *Skyscrapers of the New Jerusalem: The Great Spires of Gothic Europe*. Colonia: †Kolner Architekturstudien.
- Bos, Agnès. 2003. *Les églises flamboyantes de Paris. XVème-XVIème siècles*. París: Picard.
- Cali, François. 1967. *L'ordre flamboyant et son temps. Essai sur le style gothique du XIVe au XVe siècle*. París: Arthaud.
- Chapelot, Odette (dir.). 2001. *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XVIe-XVe siècles*. París: Editions des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Chapelot, Odette. 2001. "Maître d'ouvrage et maître d'œuvre dans le bâtiment médiéval". En *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre au XIVème-XVIème siècles*, 11-33, dir. Odette Chapelot. París: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Du Colombier, Pierre. 1973. *Les Chantiers des Cathédrales*. París: Picard.
- Erlande-Brandenburg, Alain. 1993. *Quando les cathédrales étaient peintes*. París: Gallimard.
- Erlande-Brandenburg, Alain. 1993. *La catedral*. Madrid: Akal.
- Erlande-brandenburg, Alain. 1999. "Les édifices religieux et le décor architectural à l'époque flamboyante". En *Art & société en France au XVe siècle*, 153-169. París: Maisonneuve et Larose.
- Erlande-Brandenburg, Alain. 2000. *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge XIVe-XVe siècle*. París: Fayard.
- Frankl, Paul. 2002. *Arquitectura gótica*. Madrid: Catedra.
- Freigang, Christian. 1992. *Imitate ecclesias mobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse and Rodez und die nordfranzösische Rayonnangotik in Languedoc*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> Pilar. 1997. *Arquitectura en Asturias 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> Pilar. 2005. "Entre la civitas y la urbs. La inserción urbana de la catedral de Oviedo". En *Catedral y ciudad en la España medieval*, eds. Eduardo Carrero Santamaría y Daniel Rico Camps, 99-104. Murcia: Nausicaa.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> Pilar. 2006. "De maestros, bóvedas, pórticos y torres. Tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense". *De Arte* 5: 87-106.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> P. 2007. "Les dames du ciel. Les flèches ajourées comme expression du pouvoir et la recreation hispanique d'un modèle européen". *e-Espania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales* <http://e-spania.revues.org/document476.html>.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> P. 2010. "En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla". En *Los últimos arquitectos del gótico*, Begoña Alonso Ruiz ed., 71-148. Madrid: Marta Fernández-Rañada.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> Pilar. 2011. "La imagen del poder real y la construcción de torres tardogóticas en el suroeste de Francia bajo el reinado de Luis XI". En *Imágenes del poder en la Edad Media. Tomo II. Estudios in memoriam del Profesor Dr. Fernando Galván Freile*, 249-263. León: Universidad de León.
- García Cuertos, M<sup>a</sup> Pilar. En prensa. "Il progetto di Juan Bautista Peyronnet per la facciata della cattedrale di Palma (Spagna). Gli inizi del dibattito della restaurazione monumentale nella Spagna", *Confronti. Quaderni di restauro architettonico*.
- García Tapia, Nicolás. 1987. "Pedro Juan de Lastanosa y Pseudo Juanelo Turriano". *Llull*, 10: 51-74.
- Gimpel, Jean. 1958. *Les batisseurs de cathédrales*. Bourges: Editions du Seluil.

- González Tascón, Ignacio y Ramos Cabrero, Juan. 1985. *Máquinas y artes de construcción portuaria en la Exposición de Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*. Madrid: Sociedad Española de Historia de la Construcción.
- Graciani García, Amparo. 1998. “Aportaciones medievales a la maquinaria de construcción”. En *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Construcción, A Coruña 22-24 Octubre 1998*, 217-224. Madrid: Instituto Juan de Herrera, CEHOPU, Universidad de la Coruña.
- Graciani García, Amparo. ed. 2000. *La técnica de la arquitectura medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- Holton, Alexander. 2006. “The working space of the medieval master mason: the Tracing Houses of York Minster and Wells Cathedral”. En *Proceeding of the Second International Congress on Construction History Volume II, 1579-1597*. Exeter: Short Run Press.
- Jiménez Martín, Alfonso (coord.). 2006. *La Catedral Gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Leedy, Walter. C. 1980. *Fan vaulting. A study of form, technology and meaning*. Santa Mónica, California: Arts-Architecture Pres.
- Lorda Iñarra, Joaquín. 1997. “Herrera y las grúas de la Basílica de El Escorial”. *Revista de obras públicas*, 3.367, julio/agosto: 81-104.
- Miravete, Antonio, Larrodé, Emilio, Castejón, Luis y Cuartero, Jesús. 1998. *Los transportes en la ingeniería industrial (teoría)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Morales Martínez, Alfredo. 1989. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra.
- Nussbaum, Norbert. (1999). *German gothic church architecture*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1999.
- Recht, Roland. 1989. “Le Dessin”. En *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo: Editions Les Musees de la ville de Strasbourg.
- Reinhardt, Hans. 1978. *La cathédrale de Strasbourg*. Lyon: Lescuyer.
- Reveyron, Nicolas. 2001. “Invention technique et projet architectural dans l’art gothique tardif a Lyon”. En Odette Chapelot dir. *Du projet au chantier. Maîtres d’ouvrage et maîtres d’oeuvre au XIVeme-XVIeme siècles*, 87-108. París: EHESS.
- Robin, Françoise. 1999. *Midi Gothique: De Béziers à Avignon*. Paris: Picard.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. 1998. *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Roudié, Paul. 1975. *L’activité artistique á Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 á 1550*. Burdeos: Sobodi.
- Ruiz de la Rosa, José Antonio y Rodríguez Estévez. Juan Clemente. 2000. “Monteas en las azoteas de la Catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción”. En *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000*, 965-978. Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU.
- Suckale, Robert. 2003. “Peter Parler und das problem der stillagen”. En *Stil un Funktion. Ausgewählte Schriften zur kunst des Mittelalters*, Robert Suckale y Peter Schmidt, 257-286. München, Berlin: Dt. Kunstverl.
- Torre Martín Romo, Rodrigo de la. 2006. “Técnicas pre-industriales de talla en piedra”. En Grupo Español del IIC eds. *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia: Grupo Español del IIC <https://www.ge-iic.com/2007/01/25/retablos-tecnicas-materiales-y-procedimientos-cd/>.
- Vennetier, Perrine. 2002. “Bestiaire des instruments de Levage (dossier: les bâtisseurs de cathédrales)”. *Cahiers de Science & vie*, 069: 48-51.
- Vicens, Guillermo de I., Flórez de la Colina, M<sup>a</sup> Aurora y Pérez Martín, José. Luis J. 2000. “Medios de elevación de materiales en la construcción medieval”. En *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000*, 113-1122. Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU.
- Wolff. Arnold. 2010. “Der Kölner Domkran”, *Kölner Domblatt*, 25: 66-85.
- Zaragozá Catalán, Arturo. 2004. *Arquitectura Gótica Valenciana. Siglos XIII-XV*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Sport.



## EL TEMA DEL MARTIRIO DE ISAÍAS EN LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA (CÁCERES)

## THE THEME OF THE MARTYRDOM OF ISAIAH IN THE CHOIR STALLS OF PLASENCIA CATHEDRAL (CÁCERES)

### RESUMEN

El desmontaje de los sitiales altos de la catedral de Plasencia, con motivo de la restauración realizada recientemente por el Instituto del Patrimonio Cultural de España, ha permitido rescatar algunos fragmentos caídos que permanecían en una zona inaccesible. Con la recuperación de estos elementos se ha podido realizar su reintegración y reubicar el tablero con la representación del martirio de Isaías que estaba fuera de lugar y completar con ello el programa iconográfico del conjunto catedralicio.

### PALABRAS CLAVES

Sillería de coro. Rodrigo Alemán. Iconografía. Martirio de Isaías. Plasencia.

### ABSTRACT

The dismantling of the high honor seats of the cathedral of Plasencia due to the restoration carried out recently by the Institute of Cultural Heritage of Spain, has made it possible to rescue some fallen fragments that remained in an inaccessible area. With the recovery of these elements, it has been possible to reintegrate them and relocate the panel with the representation of the martyrdom of Isaiah that was out of place and thereby complete the iconographic program of the cathedral complex.

### KEYWORDS

Choir stalls. Rodrigo Aleman, Iconography. Isaiah's martyrdom. Plasencia

**PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS**

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

<https://orcid.org/0000-0001-6527-0894>

[mogollon@unex.es](mailto:mogollon@unex.es)

<https://doi.org/10.36443/sarmental.36>

## INTRODUCCIÓN

Algunas fundaciones catedralicias extremeñas están vinculadas a la etapa altomedieval, momento en el que se documenta la catedral de Coria y la de Mérida y se atribuye también el origen de la de Badajoz, sin embargo la constancia de sus maestros, ya sea a través de los fondos documentales o de los restos artísticos, nos trasladan a etapas medievales posteriores, momento en el que se restituyen las sedes episcopales tras la conquista del territorio extremeño y se llevan a cabo nuevas fundaciones, como ocurrió con la catedral de Plasencia.

La importante fase de repoblación proyectada durante el siglo XIII en la actual Extremadura dará lugar al inicio de los trabajos para la elevación y adaptación, durante la primera mitad del siglo, de los cuatro edificios que sirvieron de sede episcopal. Dos empresas constructivas se llevaron a cabo en la provincia de Cáceres, son las catedrales de Plasencia y de Coria, y las otras dos en la ciudad de Badajoz, población que durante doscientos años utilizó alternativamente sendos edificios como sede episcopal debido a las circunstancias históricas vividas por la capital bajoextremeña (Mogollón 2002).

En estas realizaciones conocemos la presencia de destacados arquitectos que intervendrán en la planificación, construcción, remodelación, reparación o estudio de los edificios catedralicios a lo largo de ochocientos años, localizándose la etapa más activa la comprendida en el siglo XVI, momento en el que se están llevando a cabo importantes trabajos en las tres catedrales. A través de la documentación podemos comprobar la presencia en Extremadura de los principales maestros españoles procedentes de los más destacados focos artísticos del país. Los nombres registrados en los archivos catedralicios de Coria y Plasencia nos informan de la presencia de reconocidos artistas como Enrique Egas, Juan de Álava, Gil de Hontañón, Francisco de Colonia, Diego de Siloé o Alonso de Covarrubias en unos momentos en los que se estaba viviendo en el país interesantes debates estéticos entre la continuidad medieval a través del gótico y la modernidad con la adopción de las nuevas corrientes renacentistas. A través de estos maestros procedentes de Salamanca, Toledo, Sevilla y Granada, fundamentalmente, llegaron a las catedrales extremeñas las corrientes culturales europeas al compartir estos arquitectos responsabilidades en diferentes obras, al estudiar y ejecutar en paralelo diversos proyectos extremeños con otras empresas constructivas españolas. Así Enrique Egas, mientras que era maestro mayor de la catedral de Toledo y responsable de la ejecución del encargo real de San Juan de los Reyes, dirigió las obras de la nueva catedral de Plasencia (desde 1497 hasta 1508), Diego de Siloé trabajó en Plasencia cuando realizaba la de Granada, Francisco de Colonia mientras era maestro mayor de la catedral de Burgos interviene en la de Plasencia (1513 a 1520) y Alonso de Covarrubias compagina su cargo de maestro mayor de la catedral de Toledo con el de Plasencia (se le encomienda la obra en 1537 tras la muerte de Juan de Álava) (Pizarro 2018). Juan Rivero de Rada mientras era maestro mayor de la catedral salmantina intervendrá en la catedral de Coria, Martín de

Solórzano se hace cargo en 1495 de la construcción de la catedral cauriense en el momento que había alcanzado la madurez y prestigio, apreciable por los variados encargos que recibe por esas fechas (Escobar 1903; García 1996), y el salmantino Pedro de Ybarra se afincó en nuestra región para convertirse en el responsable de gran parte de las realizaciones renacentistas extremeñas interviniendo en la catedral de Coria a partir de la mitad del siglo XVI (Sánchez 1994).

Será frecuente, inclusive, que estos grandes arquitectos coincidan en las intervenciones de las dos catedrales altoextremeñas, como ocurrió con Juan de Álava, Enrique Egas, Rodrigo Gil de Hontañón, Hernán Ruiz, Francisco González o Juan de la Puente, que están presentes tanto en Coria como en Plasencia al igual que ocurrió con Martín de Solórzano y con Pedro de Ybarra, arquitecto que desarrolló gran actividad en Extremadura como ya se ha indicado.

La catedral placentina de Santa María comenzó su construcción a finales del siglo XII o principios del siglo XIII (Pizarro 2018, p. 45), aunque la mayor parte del edificio corresponde al siglo XV (Benavides 1907, 33, 53, 66-7). La existencia de las Actas Capitulares a partir del año 1399, y la conservación de buena parte de la edificación de la vieja catedral, nos permiten comprobar la influencia artística derivada de las corrientes protogóticas vinculadas al recién reunificado reino de Castilla y León que dominó en estas primeras obras extendiéndose con ello las formas góticas francesas en el norte de la región. Trabajaron en la catedral en estos momentos iniciales los maestros Remondo, Diego Díaz y Juan Francés (Benavides 1907, 76)

El claustro es obra del siglo XIV y sufre una ampliación en la primera mitad del siglo XV interviniendo en el mismo los maestros Asoyte, Juan Martín y Pedro Ximénez (Benavides 1907, 55-57). Junto al claustro está la sala capitular, hoy capilla de San Pablo, realizada en el siglo XIII y atribuida a Gil de Císlar o de Cuellar que sigue los modelos de los cimborrios castellanos del área del Duero, aunque con algunas variantes debido a su cronología, aunándose elementos románicos con otros góticos (Andrés 1987, 304-9).

Al maestro toledano Enrique Egas fue a quien se encargó a finales del siglo XV el diseño de la nueva catedral que, al iniciarse por el lado oriental de la catedral vieja, avanzaría progresivamente hacia occidente, por lo que su construcción suponía la destrucción de la primera edificación medieval. Lo prolongado de las obras y la falta de fondos ocasionará que, finalmente, no concluyan los trabajos en ella y, por consiguiente, no se destruyese totalmente la anterior.

En la realización de la nueva catedral intervinieron los más famosos arquitectos del siglo XVI del reino de Castilla al llegar a Plasencia maestros procedentes de Toledo, Burgos, Salamanca, Granada o Sevilla. Se localiza a través de la documentación de los Libros de las Actas Capitulares, conservados en el Archivo de la Catedral de Plasencia, los trabajos de Enrique Egas (Benavides 1907). La portada renacentista del brazo norte del crucero viene siendo atribuida a Juan de Álava, maestro responsable de diversos trabajos en Salamanca y



Sevilla, que dirigirá las obras placentinas hasta su muerte en 1537 y remodeló el proyecto inicial (Castro 2002, 32 y 292; Pizarro, 2018, 66 y 67), compartiendo desde 1513 hasta el año 1520 la titularidad con el burgalés Francisco de Colonia (Benavides 1907, 94). Continuó los trabajos de la catedral placentina, tras la muerte de Juan de Álava, el maestro de la catedral granadina Diego de Siloé (López 1986, 23 y 24). En 1544 es nombrado maestro mayor de las obras de la catedral Rodrigo Gil de Hontañón quien estará al frente de las obras hasta 1563 según la documentación conservada, quien da las trazas para rematar la fachada norte en 1555 y cierra la bóveda del crucero y capilla del coro el año anterior (López 1986, 26 y 27; Pizarro 2018, 77). En el año 1578 se dan las obras por concluidas, faltando en realidad por hacer tres tramos de la nave. A pesar de los intentos llevados a cabo durante los siglos XVII y XVIII de rematar la construcción, ésta nunca llegó a coronarse debido al elevado coste que ello suponía.

Junto al proyecto de la nueva catedral de Plasencia diseñado por Enrique Egas se inició otra empresa artística de especial relevancia, la sillería de coro. El siglo XV es el periodo en el que se van a realizar la mayoría de las sillerías corales españolas y también pertenecen a esta centuria las obras más notables, y es cuando, a juicio de Dorothy y Henry Kraus, va a aparecer un nuevo tipo de sillería que denominan sillería góticas con figuras (Kraus 1984, 129).

En Extremadura la producción de sillerías de coro es especialmente importante en los años finales del siglo XV, ya que se encargarán nuevos conjuntos corales para los centros religiosos más importantes altoextremeños, entre los que destacan las sillerías de los dos monasterios jerónimos en Guadalupe y Yuste, y las de las dos catedrales, la de Coria y la de Plasencia (Mogollón y Pizarro 2005, 126-30).

### LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

Desde mediados del siglo XV, en los actuales Países Bajos, Bélgica y en parte de Alemania, la zona de Renania, se estaban incorporando en la escultura algunas novedades introducidas por artistas de gran talento y capacidad que dotarán a la escultura de dinamismo, expresión y de insólita riqueza. A juicio de Bialostocki, la fuente de inspiración de estas novedades reside en un maestro flamenco que trabajó en algunos lugares de Alemania, Nicolás de Leyden, quien a lo largo de la década de 1460 realiza una serie de obras que se caracterizan por su realismo y por una captación sintética de la naturaleza (Bialostocki 1998, 381-3). Como resultado de todo ello encontramos una escultura que se caracterizará por la riqueza decorativa, el gusto por el detalle y la recreación en los objetos suntuosos, personajes con rostros de gran expresividad y rasgos naturalistas, cubiertos por amplios ropajes en los que dominan los quebrados pliegues, representaciones de amplios y sintéticos paisajes y experimentación de la perspectiva. Estas formas refinadas del estilo tardogótico serán las que se introduzcan en la Corona de Castilla con la llegada de los maestros

centroeuropeos en la segunda mitad del siglo XV para continuar y renovar las fábricas catedralicias y sus bienes muebles como fueron las sillerías de coro.

En esta línea artística habría que considerar la sillería de coro de la catedral de Plasencia. Se trata de un magnífico conjunto del gótico flamígero que puede ser incluida entre las mejores realizaciones españolas y la más completa de las tres sillerías que realizó el taller del entallador Rodrigo Alemán en nuestro país en los últimos años del siglo XV y primeros años de la centuria siguiente. La inclusión de la marquetería con incrustaciones de maderas de varios colores en los respaldos de la sillería alta y en el atril, con decoración de grutescos, es el testimonio de la incorporación de los nuevos elementos renacentistas que se introducen y conviven en esta obra con los modelos tardogóticos y ha sido comparada con obras italianas contemporáneas (Heim 2012, 74-83).

La obra de Plasencia destaca por su calidad técnica y por la riqueza iconográfica al representarse un amplio y variado repertorio en el que se proyecta la *imago mundi* de la sociedad europea entre la Edad Media y la Edad Moderna y es un retrato de la moral bajomedieval que, a modo de una nueva versión plástica del *Speculum maius* del dominico Vicente de Beauvais, que tan enorme difusión tuvo en la Europa del momento (Sáenz 2008, 397-408), nos permite acercarnos y conocer la mentalidad de los hombres de finales de la Edad Media.

En la sillería de Plasencia se expone en tres niveles un variado repertorio escultórico con un intencionado carácter edificante. Se representa en un primer nivel la naturaleza, a través de las numerosas figuras de animales, ya sean salvajes, domésticos, mitológicos o fantásticos localizados en las misericordias, apoyamanos y pomos. La doctrina, al incluirse en los lugares anteriormente citados numerosas fábulas, los vicios, referencias al derecho, a las artes mecánicas, a la salud, la caza, la educación o las pasiones humanas y, por último, la historia. Se muestra la historia de la salvación basada en la Biblia y en los textos apócrifos en los numerosos relieves de los respaldos de la fila alta y baja de sitiales, y se completa con la manifestación de ángeles y santos en las zonas superiores que, a modo de procesión celestial, sirven de modelo para el cristiano. Los santos son el espejo de la salvación, ejemplo de moral y virtud.

Numerosas investigaciones y publicaciones se han llevado a cabo en los últimos años sobre la sillería de coro de la catedral de Plasencia. Con ellos se ha tratado de conocer al autor y a su obra, indagar en su origen y formación (Proske 1951; Arenas 1966; Asís 1969; Rokiski 1975; Kraus 1984, Heim 1995), analizar la sillería placentina a través de su historia e iconografía (López 1976; Mogollón y Pizarro 1992; Ramos 2011; Ramos 2016; Pizarro 2018; Heim, 2012), y profundizar en la significación profana de las misericordias (Mateo 1979; Ramos 2013).

La reciente restauración llevada a cabo por el Ministerio de Cultura y Deporte a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España, entre octubre de 2015 y febrero de 2017, ha permitido completar estos conocimientos con nuevas aportaciones a través de interesantes resultados que facilitan datos técnicos sobre la realización de la sillería. El proyecto de conservación y restauración del coro de la catedral de Plasencia ha sido desarrollado con un equipo multidisciplinar bajo la dirección técnica de la restauradora del Departamento de Escultura del IPCE, Laura Ceballos Enríquez, por la empresa adjudicataria Proyectos y Rehabilitación Kalam, S.A.

La comparativa entre las fotografías conservadas de la sillería anteriores a la restauración y las actuales nos permite apreciar la acumulación de suciedad que había en la superficie que impedía comprobar la calidad de la madera de nogal utilizada, así como el cuidado con el que fueron cortadas las variadas piezas para lograr el elevado nivel artístico de su talla. Para su limpieza el equipo técnico optó, tras la realización de diversos estudios y pruebas para comprobar la idoneidad e inocuidad de los materiales utilizados, por utilizar técnica láser y emplear disolventes orgánicos para poder eliminar las persistentes gruesas capas de recubrimientos. Los análisis de los materiales han permitido comprobar que el único recubrimiento utilizado en la obra fue el aceite secante, probablemente aplicado para tapar el poro de la madera (Ceballos 2017, 32-48).

El informe realizado tras la conclusión de los trabajos de conservación y restauración expone los sistemas constructivos y de anclaje que permanecían ocultos y desvela una interesante información que solo podría conocerse al desmontar la sillería. Así, en el reverso de las tablas se han localizado marcas, dibujos preparatorios, bocetos y sistemas de siglas que enriquecen el conocimiento del procedimiento utilizado por los artistas de la época. Piezas metálicas como lañas, clavos y escuadras de hierro forjado se emplearon respectivamente para el anclaje de la sillería alta a la pared y de la sillería baja en el reverso de los costados que se fijó a rastreles empotrados al muro como se indica en los diversos mapas de estructuras de anclaje incluidos en el informe (Ceballos 2017, 16-29). Los elementos de madera que componen la sillería se insertaron mediante ensambles de colas de milano y piezas machihembradas, y de caja y espiga en los elevados chapiteles con los que se rematan los sitiales reales y del obispo. En el caso de las esculturas de las pilastras estaban unidas mediante espigas y cola animal.

Con el desmontaje de los sitiales de la sillería alta se pudo acceder a zonas ocultas y permitió la recuperación de fragmentos que se habían caído y otros elementos curiosos que a lo largo del tiempo se habían ido acumulando, como notas en papel y otros pequeños objetos (Ceballos 2017, 112). La mayor parte de estas piezas localizadas en el reverso de la sillería eran fragmentos pero también se conservaban cresterías de dosel, cresterías de taracea, ménsulas, corchones y esculturas que una vez clasificadas y reparadas volvieron a ocupar su lugar (Ceballos 2017, 115).

En el proyecto de conservación y restauración del coro placentino se ha realizado la reintegración volumétrica de algunas piezas perdidas que han sido talladas en madera de nogal por un experto entallador, teñidas de un tono similar al acabado de la sillería. En el informe se señala que se trata de ciertos elementos decorativos seriados que permiten dar “continuidad a la lectura de la obra como crestería de dosel, molduras y pináculo de crestería de taraceas y las molduras de las inscripciones” (Ceballos 2017, 116). En otras ocasiones, la reposición de algunos elementos incompletos ha sido necesaria para poder devolver su función mecánica, como ocurrió en el chapitel que remata el sitial del obispo (Ceballos 2017, 124).

### EL RELIEVE DEL MARTIRIO DE ISAÍAS EN LA SILLERÍA ALTA

Cuando se estaban realizando los trabajos de restauración de la sillería, la directora técnica de los trabajos de restauración solicitó mi opinión acerca de la conveniencia del traslado del relieve que ocupaba el dorsal del sitial adyacente al de la reina Isabel. Hacía años, en el estudio que habíamos publicado sobre la sillería placentina, manifestamos que la escena tallada en el friso del sitial 2 no correspondía a la inscripción en la que se indicaba que en ese lugar debería estar representado el tema de la creación de Eva, “Sacó Dios a Eva de Adán”, y que probablemente se tratase de un martirio, por lo que el relieve que estaba en



Fig. 1. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 2 de la sillería alta*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).

el dorso del estalo no correspondería con la inscripción (Gen. 2, 21-22) (Mogollón y Pizarro 1992, 39) (fig. 1). Para hallar la ubicación original de esta pieza estudiamos el

orden del relato expuesto en la sillería y el de los sitiales que habían perdido los relieves. Al identificar el tema con el martirio del profeta Isaías nos trasladamos a Plasencia para analizar con el equipo de restauración los posibles lugares en los que se podría haber colocado originalmente el friso (Ceballos 2017, 115). La localización de un fragmento del texto inscrito en marquetería encontrado detrás de la sillería alta corroboró el tema representado. La posibilidad de su ubicación original se confirmó por la precisa coincidencia morfológica y la huella existente en el dorsal 19 de la sillería alta, por todo ello se decidió trasladar el relieve a este lugar (fig. 2).



Fig. 2. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 19 de la sillería alta*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).

Como ya señalara la profesora M<sup>a</sup> Dolores Teijeira para el caso de la sillería de coro de la Catedral de León (Teijeira 1993, 49), a pesar de los cambios que se han producido en la sillería placentina y de las pérdidas de algunos relieves, el programa iconográfico representado en los respaldos de los estalos altos y bajos se centra en la prefiguración de los personajes del Antiguo Testamento con el Nuevo, con la función redentora de Cristo.

Este mismo programa iconográfico, basado en los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, se repite en el crucero y las naves de la catedral placentina mediante la ordenación de las esculturas en piedra localizadas en la parte alta del templo (Ramos 2008-2009) distribuidas con un sentido cronológico en los lados de la epístola y del evangelio y, como ha indicado el profesor Pizarro, están relacionados con la liturgia de la palabra que culmina en el presbiterio con la llegada del Mesías (Pizarro 2018, 72).

El programa iconográfico expuesto en los relieves dorsales de la sillería realizada por Rodrigo Alemán y su taller es el mismo, pero el resultado del conjunto coral es más complejo al haberse programado con escenas vinculadas a los distintos personajes bíblicos. Los relieves frontales situados en los sitiales altos y bajos representan el ciclo a través de una selección de temas del Antiguo y Nuevo Testamento, que se completan con otros asuntos recogidos en los escrito apócrifos (Mogollón y Pizarro 1992). Cada una de estas escenas se identificó mediante un sinóptico texto en marquetería escrito en una alargada y fina moldura que se situó sobre el relieve, que no siempre se ha conservado.



El conjunto placentino está formado por 45 sitiales altos, dos de ellos reservados a los Reyes Católicos, en los extremos, un tercero al obispo en el centro, y otros cuatro inaccesibles al haberse adaptado dos estalos en cada uno de los rincones de la sillería, y 26 sillas bajas, más las dos angulares. Los relieves con las escenas se programaron para cubrir el fondo de los respaldos de 42 sitiales de la sillería alta, con los rincones (fig. 3), más otro relieve elevado en el del obispo. Para el caso de la sillería baja se programó el ciclo en los 26 sitiales y no parece que se contemplara la inclusión de relieves en los rincones (fig. 4).

Fig. 3. Rodrigo Alemán y taller, *Ángulo de la sillería alta*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 4. Rodrigo Alemán y taller, *Ángulo de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).

En total se tallaron 69 frisos, 63 con temas del Antiguo y Nuevo Testamento y 6 escenas que se inspiraron en los textos apócrifos, el nacimiento y los desposorios de la Virgen en la sillería baja y otros cuatro en la alta, tres de ellos de la vida de la Virgen y el cuarto con el tema del martirio del profeta Isaías.

Comienza la lectura por el sitial colateral al de la reina Isabel con seis pasajes del Génesis, a partir de la creación de Eva, símbolo del nacimiento de la Iglesia (Reau 1996, 96). Continúa con el Primer Pecado (fig. 5) hasta llegar a la embriaguez de Noé (fig. 6) para seguir la narración en el primer sitial de la sillería baja, en el que se expone la destrucción de Sodoma y la familia de Lot (fig. 7), y se prolonga hasta el sacrificio de Isaac. La lectura del ciclo cronológico del Antiguo Testamento no fue concebida de manera lineal al alternar la narración en una y otra fila de la sillería de modo intermitente, y tener que saltar algunos relieves para seguir el relato veterotestamentario. Parte de estos saltos se pueden deber a las modificaciones producidas por el traslado y el nuevo montaje de la sillería en la catedral nueva, o por las documentadas modificaciones de las escaleras de acceso cuando ya estaba instalada, pero no explican el cambio existente en el orden de los relieves entre las dos líneas de sillas porque las medidas de los tableros son distintas. Aunque existen algunas propuestas para organizar la sucesión del ciclo expuesto en la sillería (Ramos 2011), y en ocasiones es posible adivinar el tema que falta, como la Expulsión del Paraíso y la flagelación de Cristo en los siales 4 y

30 de la sillería alta, en otros casos no es posible su identificación al no contar con suficientes datos que nos permitan seguir con total fidelidad su reconstrucción.



Fig. 5. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 3 de la sillería alta*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 6. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 7 de la sillería alta*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 7. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 1 de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).

La continuidad cronológica prosigue con el Nuevo Testamento en los sitiales del lado del evangelio. A partir de la narración de la Anunciación (fig. 8) y de la Visitación de la Virgen se mantiene el relato de la infancia de Cristo y de la vida pública de modo lineal en la sillería baja; la salutación angélica está precedida por dos frisos de la vida de la Virgen, Nacimiento y Desposorios (figs. 9 y 10), y se completa el ciclo de la familia de Cristo con otros tres relieves en la alta, todos ellos inspirados en los textos apócrifos. La infancia de Jesús y las escenas de la vida pública finaliza en la sillería baja con la parábola de las Vírgenes prudentes y necias interpretadas como un símbolo del Juicio Final (Reau 1996, 368) (fig. 11). En el relieve de la silla del obispo se ha plasmado el texto del evangelio que narra el milagro de Jesús caminado sobre las aguas en el momento en el que Pedro se dispone a bajar de la barca (Mat. 14, 29-31). Continúa la narración en los estalos altos con la pasión y resurrección de Cristo para finalizar con la llegada del Espíritu Santo (Act. 2, 1-4) (fig.12) en el que está situado junto al del rey Fernando.



Fig. 8. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 16 de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 9. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 14 de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 10. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 15 de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 11. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 30 de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).



Fig. 12. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 42 de la sillería alta*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).

Tanto en la sillería alta como en la baja se ha situado una escena alusiva al profeta Isaías para enlazar el ciclo de la Antigua y la Nueva Ley. Sus profecías fueron interpretadas como predicciones de la maternidad divina de la Virgen María, del nacimiento de Cristo y del Juicio Final (Reau 1996, 421). La presencia del profeta Isaías es frecuente en la iconografía bajomedieval cristiana y presenta algunas variantes. Así, en las jambas de la puerta monumental por la que se accede al claustro de la Catedral de Burgos de fines del siglo XIII se representa, junto al grupo de la Anunciación, a Isaías y a David, que anunciaron la llegada terrenal de Jesús; se reconoce el profeta por llevar su nombre en una filacteria (Andrés 1993, 82). En otras representaciones en esta filacteria se ha escrito el texto de su revelación, *Ecce Virgo concipiet ei pariet filium ei vocabitur nomen ejus Emmanuel* (Is. 7, 14). Más tarde se identificará por su atributo, una sierra, que alude al instrumento de su martirio, como está representado en la sillería de la catedral de León del siglo XV (Teijeira 1993, 75), o anteriormente en la predela del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Esta escena del martirio

del profeta narrada en un apócrifo judío es la que se representa en el sitial 19 (fig. 2) de la sillería alta de la catedral de Plasencia.

En la mitad de la sillería baja, en el sitial 13, se localiza la escena del Árbol de Jesé. El padre de David aparece dormido saliendo de su pecho el árbol genealógico de Cristo, basado en el texto de Isaías en el que se profetiza al Mesías: "Y saldrá un nuevo retoño del árbol de Jesé, y de su raíz se elevará una flor" (Is. 11, 1) (fig.13).



Fig. 13. Rodrigo Alemán y taller, *Sitial 13 de la sillería baja*, 1497-1508, catedral de Plasencia (Cáceres).

El martirio de Isaías se describe en un texto de origen judío que formó parte de un libro apócrifo conocido como *Ascensión de Isaías* en el que se reunieron tres escritos diferentes por un autor cristiano a comienzos del siglo III d. C. A pesar de que no se conserva esta primera edición se conoce el texto referente al martirio de Isaías en obras posteriores (Vegas 1992, 261). El profesor Luis Vegas en la introducción que publica de la primera versión en lengua española de los fragmentos de la *Leyenda Griega* con el *Martirio de Isaías* considera que la leyenda era conocida en la época

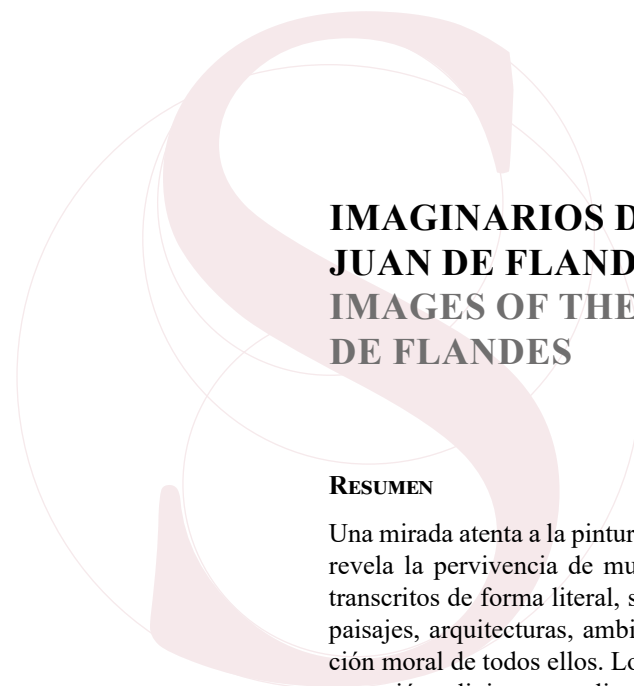
de los apóstoles, al aparecer referido el martirio en la *Epístola de los Hebreos*, y que estaba arraigada en el s. I al narrarse que Isaías murió de manera violenta en la obra los *Paralipómenos de Jeremías* (s. I/II d. C). El texto pudo ser redactado en hebreo y su posterior traducción griega va a ser el arquetipo de las versiones que se han transmitido de la obra (Vegas 1992, 263 y 264). En esta primera versión al castellano de la *Profecía, revelación y martirio del santo, glorioso y más grande de los profetas, Isaías el profeta* (Vegas 1992, 265-7), se narra que el rey Manasés mandó cortar en dos a Isaías con una sierra de madera por predecir la destrucción de Jerusalén y el cautiverio en Babilonia del rey Manasés y de su familia, martirio que el profeta había anunciado a Ezequías y que podemos contemplar en la sillería placentina al incluirse en su programa iconográfico:

*¡Vive el señor mi Dios vivo y su Hijo, el Amado, y el Espíritu que habla en mí, que a manos de tu hijo Manasés voy a ser separado de la vida en medio de amargas torturas! Pues habitará satanás en el corazón de tu hijo Manasés y con una sierra de madera seré aserrado en dos por él, desde la cabeza a los pies (MartIs 1: 8-9).*

**BIBLIOGRAFÍA**

- Andrés Ordax, Salvador. 1987. "Un arquitecto del siglo XIII en Extremadura: El maestro Gil de Cuellar". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 53: 304-309.
- Andrés Ordax, Salvador. 1993. *La Catedral de Burgos. Patrimonio de la Humanidad*. León: Edileasa.
- Arena, Héctor Luis. 1996. "Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXII: 89-123.
- Benavides Checa, José. 1907 (Reed. 1999). *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia*. Plasencia: Ayuntamiento de Plasencia.
- Bialostocki, Jan. 1998. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo.
- Castro Santamaría, Ana. 2002. *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero.
- Ceballos, Laura (Coord.). 2017. *Conservación y restauración del coro de la catedral de Plasencia (Sillería, facistol, puertas de acceso y organito)*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- Escobar Prieto, Vicente. 1903. "La catedral de Coria". *Revista de Extremadura* V, XLII: 193-203.
- García Mogollón, Florencio Javier. 1996. *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental*. Cáceres: III Feria Rayana. Ayuntamiento de Coria. Cabildo Catedral Coria-Cáceres.
- Heim, Dorothée. 1995. "El entallador Rodrigo Alemán, su origen y su taller". *Archivo Español de Arte* 270:131-140.
- Heim, Dorothée. 2012. "Las intarsias de la sillería del coro de Plasencia: influencia temprana en el núcleo artístico toledano". *Anales de Historia del Arte* 22, Núm Especial: 59-84.
- Kraus, Dorothy y Henry. 1984. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza Editorial.
- López Martín, Jesús Manuel. 1986. *La arquitectura en el renacimiento placentino. Simbología de las fachadas*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense.
- López Sánchez-Mora, Manuel. 1970. *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia y tallistas de coro. ¿Tallistas judíos?* Plasencia: Imprenta La Victoria.
- Mateo Gómez, Isabel. 1979. *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar. 2002. "La iglesia de Santa María la Obispa de Badajoz, símbolo de la arquitectura de control en poblaciones multiculturales". *De Arte* I: 41-54.
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar y Javier Pizarro Gómez. 1992. *La sillería de Coro de la Catedral de Plasencia*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar y Javier Pizarro Gómez. 2005. "La sillería de Coro de la catedral de Plasencia y su tiempo". En *La sillería de Coro de la Catedral de Plasencia*, ed.. Carlos Márquez, 113-157. Cáceres: Destinos Extremadura.
- Pizarro Gómez, Javier. 2018. *La catedral de Plasencia. Compendio de un patrimonio histórico, religioso y cultural*. Badajoz: Tecnigraf Editores.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel. 2008-2009. "Notas sobre la iconografía de las esculturas de piedra del presbiterio y de las naves de la Catedral de Plasencia". *NORBA. Revista de Arte* XXVIII-XXIX: 45-68.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel. 2011. "Consideraciones sobre los programas iconográficos de la sillería del Coro de la Catedral de Plasencia: El Arte al servicio de la Catequesis y la Religión al servicio del Arte". *Salmanticensis* LVIII: 277-313.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel. 2013. "Importancia de los programas y grupos iconográficos en el estudio de la sillería de Plasencia: Las misericordias". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 48: 9-26.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel. 2016. "La sillería coral de la Catedral de Plasencia: datos sobre su autoría y cronología". *NORBA. Revista de Arte* XXXVI: 43-67.
- Réau, Louis. 1996. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rokiski Lázaro, María Luz. 1975. "Proceso del tribunal de la Inquisición de Cuenca contra el entallador Rodrigo Enrique". *Archivo Español de Arte* LII: 358.
- Sáenz Herrero, Jorge. 2008. "Traducciones, adaptaciones e imitaciones del *Speculum Maius* de Vicente de Beauvais en la literatura castellana medieval". En *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*, 397-408. Salamanca.
- Sánchez Lomba, Francisco. 1994. *Iglesias caurienses del milquinientos*. Salamanca: Universidad de Extremadura.
- Teixeira Pablos, M.<sup>a</sup> Dolores. 1993. *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*. León: Universidad de León.
- Vegas Montaner, Luis. 1992. "La Leyenda griega sobre el martirio de Isaías". *Sefarad* 52, 1: 262-267.





## IMAGINARIOS DE LO SAGRADO EN LA PINTURA DE JUAN DE FLANDES\*

### IMAGES OF THE SACRED IN THE PAINTING OF JUAN DE FLANDES

#### RESUMEN

Una mirada atenta a la pintura de Juan de Flandes, del que sólo se conoce su actividad en España, revela la pervivencia de muchos recursos expresivos de su procedencia flamenca, aunque no transcritos de forma literal, sino pasados por el tamiz de su sensibilidad. En sus figuraciones de paisajes, arquitecturas, ambientes y personajes añadió su propia interpretación sobre la condición moral de todos ellos. Lo patético, lo bello, lo grotesco y lo poético tuvieron su lugar en una narración religiosa teatralizada, que se presentaba transcendida y a un tiempo cercana a los ojos del espectador.

#### PALABRAS CLAVE

Pintura flamenca; siglos XV-XVI; Juan de Flandes; modelos arquitectónicos; imagen de Jerusalén; escenografía y simbolismos.

#### ABSTRACT

An attentive look at the painting of Juan de Flandes, who is only known to have worked in Spain, reveals the survival of many expressive resources of his Flemish origin, although not transcribed literally, but passed through the nuance of his sensitivity. In his figurations of landscapes, architectures, environments and characters, he added his own interpretation of the moral condition of all of them. The pathetic, the beautiful, the grotesque and the poetic had their place in a dramatized religious narrative, which was transcended and at a time close to the eyes of the viewer.

#### KEYWORDS

Flemish Painting; 15-16<sup>th</sup> centuries; Juan de Flandes; architectural patterns; Jerusalem's image; scenography and symbols. Juan de Flandes.

**MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA**

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-5153-8981>

[mariajose.redondo@uva.es](mailto:mariajose.redondo@uva.es)

\* Este estudio se ha hecho en el marco del GIR "IDINTAR. Identidad e intercambios artísticos de la Edad Media al Mundo Contemporáneo", de la Universidad de Valladolid.

## INTRODUCCIÓN

El último tramo artístico y vital –el único conocido– del pintor Juan de Flandes (ca. 1460-1519)<sup>1</sup> transcurrió en España, al menos desde 1496. Según revela su obra, se había formado en la pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XV, que Vandevivere identificó como “la tradición brujo-gantesca” (Vandevivere 1993), encabezada por Hans Memling (act. 1465-1494) y Gerard David (ca. 1455/1460-1523), a la que se unió la influencia de la renovación que había iniciado Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture, ca. 1399-1464) en Bruselas, a partir de las décadas centrales del siglo XV, y que incorporó el interés por ubicar la narración religiosa en las arquitecturas contemporáneas (Martens 2013). A ellas se sumó la experiencia de su contacto directo con pinturas flamencas de alta calidad, que habían sido adquiridas por la Corona y la alta nobleza castellanas, y que en gran medida estuvieron destinadas a sus fundaciones o patronatos religiosos.

Desde el primer momento de su actividad documentada en España, cuando entró al servicio de Isabel I de Castilla<sup>2</sup>, el pintor desplegó un particular imaginario de paisajes y arquitecturas, de raíces flamencas y evocaciones diversas. Las primeras obras originales que conocemos de su mano son dos conjuntos de pinturas de gran interés: el *Retablo de san Juan Bautista* (1496-1499), para la Cartuja de Miraflores en Burgos, y una buena parte de las pequeñas tablas que compusieron el llamado *Políptico de Isabel la Católica*<sup>3</sup>, en el que trabajaría hasta la muerte de la soberana en 1504. Posteriormente, entre 1505 y 1519, llevó a cabo encargos de mayor tamaño con destino a varios retablos en Salamanca<sup>4</sup> y Palencia.

A lo largo de todas esas pinturas se puede seguir la permanencia y las variables de dos motivos de herencia medieval que fueron recurrentes en la escenografía de sus representaciones: la evocación de la ciudad de Jerusalén y la ruina o deterioro de los edificios, que servirán de líneas argumentales en nuestro recorrido por el imaginario, espacial y humano, con el que nuestro artista construyó la escenografía de sus representaciones religiosas.

## IMÁGENES DE JERUSALÉN Y TIERRA SANTA EN LA PINTURA DE JUAN DE FLANDES

### El Retablo de San Juan Bautista (1496-1499): una Jerusalén burgalesa

El primer encargo de obra propia recibido por Juan de Flandes al llegar a España debió de ser el mencionado *Retablo de san Juan Bautista*, destinado a la Cartuja de Miraflores. Allí

lo describió Ponz (1788, 55-6)<sup>5</sup>, en el lado del Evangelio del coro de los legos de la iglesia. Al parecer el pintor había realizado previamente al menos una de las dos copias –la enviada a la Capilla Real de Granada– que se hicieron del llamado *Triptico de Miraflores*<sup>6</sup>, dedicado



Fig. 1. Taller de Roger van der Weyden, *Triptico de Miraflores*, Gemäldegalerie, Berlín (Alemania). Fotografía: Web de Gemäldegalerie de Berlín (Alemania)

<sup>1</sup> Para la vida y obra de este pintor es imprescindible la extensa y exhaustiva monografía que le dedicó Silva (2006a).

<sup>2</sup> Un primer pago de la Casa de la Reina, que ascendió a 6.000 maravedís, está datado a mediados de 1496 (Torre y del Cerro y Torre 1956, 320).

<sup>3</sup> Entre la bibliografía sobre este conjunto destacan las monografías de Ishikawa (2004) y Weniger (2011).

<sup>4</sup> Juan de Flandes fue convocado para realizar las pinturas del retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca, de las que lamentablemente no queda más que una tabla original (Nieto y Azofra 2002: 21-2; Martínez 2018, 85-6).

<sup>5</sup> La mención de esta obra y de la identidad de su autor, al que la documentación conservada entonces en la Cartuja de Miraflores denominaba “Juan Flamenco”, significó la incorporación a la historiografía española de una personalidad artística desconocida hasta entonces. El viajero ilustrado enumeró los cinco temas representados, proporcionó los datos del precio pagado (26.735 maravedís, a lo que había que añadir los gastos de la manutención) y la duración del trabajo. Gracias a su aprecio por el arte de calidad, aunque no se atuviera a los principios de la Academia, el abate encomió “la hermosura y permanencia de los colores, lo acabado de cada cosa, y la expresión tan grande de las figuras”. El retablo fue víctima de la Guerra de la Independencia y sus pinturas se dispersaron. Afortunadamente se conservan, repartidas en diversos museos y colecciones, como se señalará en cada una. Su estudio detallado en Silva (2006a, 147-67).

<sup>6</sup> Tradicionalmente atribuido a Van der Weyden (Rogier de la Pasture, 1399-1464), se considera obra de taller y copia del original, que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín (Campbell 2015, 45). Los análisis dendrocronológicos de los soportes de la copia enviada a la Capilla Real de Granada y del *Triptico* que pintó posteriormente Juan de Flandes han demostrado que el roble procedente del Báltico, usado para ambos, era el mismo, lo que ha llevado a pensar en la posibilidad de cierto almacenamiento de esta madera con destino a pinturas para la Corte (Silva 2006a, 140-2). Se conocen más copias de esta obra con ciertas diferencias de tamaño (Campbell 2015, 45-6).

a Cristo y la Virgen, cuya autoría se atribuye al taller<sup>7</sup> de Van der Weyden (fig. 1), hacia 1453-1455, a partir de un original conservado del maestro<sup>8</sup>.

También se encontraban en la Cartuja burgalesa el igualmente rogeriano *Triptico de san Juan Bautista*<sup>9</sup> (fig. 2a) y el que tenía como tabla principal la *Epifanía*, atribuido al Maestro de la *Leyenda de Santa Catalina*<sup>10</sup>, consecuencia de una importación flamenca llegada en 1495 y valorado en un precio similar al de Juan de Flandes, con el que se correspondía en colocación. Ambos fueron una indudable referencia para la primera obra española del pintor, el primero por su temática y modo de representación, y el segundo –un tríptico compuesto por cinco pinturas en tres calles– por su tipo, cuya implantación en Castilla fue favorecida, en opinión de Martens (2010, 33-9), por Isabel la Católica<sup>11</sup>.

Como fue habitual, la pintura principal del retablo pintado por Juan de Flandes y dedicado a *san Juan Bautista*, la central, contenía la representación del *Bautismo de Cristo*<sup>12</sup> (fig. 2b), ya que es el episodio que justifica el culto al Precursor. La composición de la tabla estuvo fuertemente influida por la del tríptico flamenco<sup>13</sup>, aunque nuestro artista le imprimió algunas variaciones significativas. La más sustancial, para el tema que nos ocupa, fue la sustitución de las escarpadas orillas del río por un paisaje de suave relieve, a través del cual discurren plácidamente las aguas del supuesto Jordán. Sus amenas riberas, de cálidas entonaciones, y la limpidez de los cielos acompañan la sacralidad de la escena. Entre los azulados de “los lejos”<sup>14</sup> se vislumbra una ciudad, enmarcada lateralmente por la cabeza del ángel y la copa semi-transparente de un árbol.



**Fig. 2.** (a) Maestro del *Triptico de san Juan*, *Triptico de san Juan Bautista*. Fotografía: Web de Gemäldegalerie de Berlín (Alemania). (b) Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo*, Colección Abelló. Fotografía: © Joaquín Cortés.

A fines del siglo XV la iconografía habitual del *Bautismo de Cristo* lo situaba en plena naturaleza, sin más referencias espaciales que las esenciales, formadas por las escasas aguas del río y la aridez de su entorno, que hacían referencia al desierto al que se habían retirado el Bautista y el Redentor antes de que este empezara su vida pública. En el cambio de centuria la pintura flamenca empezó a incorporar una ciudad al fondo en la representación de este tema, que se intentaba identificar con Jerusalén<sup>15</sup>. Se trataba de una “contaminación

<sup>7</sup> En particular al seguidor que toma su nombre de esta obra, “Maestro del *Triptico de san Juan*”, al que quizá podría identificarse con Pieter van der Weyden, hijo del maestro (Steyaert 2013, 100-1).

<sup>8</sup> El original, que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín, estuvo en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla (Campbell 2015, 44). [https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&question=van+der+Weyden&limit=15&controls=none&collectionKey=GG\\*&objIdx=2](https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&question=van+der+Weyden&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=2)

<sup>9</sup> Se conserva igualmente en la Gemäldegalerie de Berlín (Alemania). Está datado hacia 1435-1445. [https://recherche.smb.museum/detail/866581/der-johannesaltar?language=de&question=%22Rogier+Van+Der+Weyden%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG\\*&objIdx=0](https://recherche.smb.museum/detail/866581/der-johannesaltar?language=de&question=%22Rogier+Van+Der+Weyden%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=0)

<sup>10</sup> Ya se encontraba en mal estado en el siglo XVIII y sólo se conservaban tres tablas. Es conocido a través de una copia. Martens (2010, 38) cree que la colocación original de ambos retablos era la contraria a la descrita por Ponz.

<sup>11</sup> Con la reconstrucción propuesta por Griet Steyaert.

<sup>12</sup> Perteneciente en la actualidad a la Colección Abelló. Hacia 1496-1499, óleo sobre tabla, madera de roble, 186,3 x 110,5 cm; 235,5 x 126 x 18 cm con marco y crestería.

<sup>13</sup> <https://artsandculture.google.com/asset/the-altar-of-st-john-roger-van-der-weyden/lgGaFNG5kFjuiv>

<sup>14</sup> Término utilizado en la época para referirse a los fondos del paisaje.

<sup>15</sup> Una muestra de la vinculación visual entre el *Bautismo de Cristo* y la Ciudad Santa se encuentra en la pintura con el mismo tema de Gerard David hacia 1502-1508, conservada en el Museo Groninge de Brujas (Bélgica), [https://collectie.museabrugge.be/collection/work/id/0000\\_gro0035\\_i\\_0039\\_i](https://collectie.museabrugge.be/collection/work/id/0000_gro0035_i_0039_i). Sobre el desarrollo del paisaje por este pintor, Borobia 2004, 73 y 79. En realidad Jerusalén se encuentra, en línea recta, a más de treinta kilómetros del Jordán.

figurativa”, ya que la ubicación hierosolimitana no estaba justificada en la representación del *Bautismo*, sino en la del ciclo de la Pasión de Cristo, como se desarrolló con profusión ya durante la segunda mitad del siglo XV. En el fondo de la tabla central con la *Piedad*, del mencionado *Triptico de Miraflores*<sup>16</sup>, ya Flandes había copiado en pequeño tamaño un fragmento de una lejana Jerusalén en la que sobresalía un gran volumen cilíndrico cubierto por cúpula, imagen de la *Anastasis* del Santo Sepulcro (fig. 3a).

En el *Retablo de san Juan Bautista* el pintor se permitió la licencia de crear una nueva imagen de Jerusalén a partir de su propia circunstancia personal y del encargo que llevaba a cabo. La fingida lejanía donde se situó la ciudad le permitió representarla con escasa definición y diluido cromatismo, en acusado contraste con la precisión empleada en el primer término de la pintura. Ciertos elementos, tan sólo sugeridos, definen a ese conjunto urbano como una ciudad amurallada, localizada entre una elevada montaña y un río, por el que navegan unas pequeñas embarcaciones. Sobre el caserío se elevan unas torres que rematan en agujas, quizá pertenecientes a una catedral, lo que caracteriza de modo indudable a la urbe como occidental y cristiana (fig. 3b).



**Fig. 3.** (a) *Triptico de Miraflores*. Detalle de fig. 1. Fotografía: Web de Gemäldegalerie de Berlín (Alemania). (b) *Bautismo de Cristo*. Detalle de fig. 2(b). Colección Abelló. Fotografía: © Joaquín Cortés.

Ya Vandevivere propuso la identificación de esa imagen de Jerusalén con Burgos (1986, 75). Con tal asociación entre Burgos y la Ciudad Santa el pintor continuaba la tradición, plenamente instaurada en la pintura flamenca a partir de Jan Van Eyck (ca. 1390-1441), de representar la vista de una ciudad contemporánea como fondo de sus escenografías sagradas. A diferencia de ellas, Flandes prescindió aquí de la definición “retratística”<sup>17</sup> de

<sup>16</sup> Gemäldegalerie, Berlín. [https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&-question=%22Rogier+Van+Der+Weyden%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG\\*&objIdx=2](https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&-question=%22Rogier+Van+Der+Weyden%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=2)

<sup>17</sup> Término utilizado para definir la exactitud en la representación de ciertas arquitecturas en la pintura del foco de Bruselas (Martens 2013).

esos conjuntos arquitectónicos que empleó la pintura flamenca y le dio un aspecto más propio de una ensoñación.

Si este tríptico fue la primera obra original del pintor en Castilla y con ello iniciaba una nueva etapa en su vida, que le situaba al servicio de Isabel la Católica, la soberana más poderosa de su momento, no es extraño que la *Caput Castellae* se le presentara al artista como una “ciudad de promisión”. Sin duda ese revestimiento espiritual de la realidad complacería, tanto a los monjes de Miraflores como a la misma Reina, que en 1497 celebraba en Burgos la boda de su hijo Juan con Margarita de Austria, promesa de unión de Coronas y de alianzas europeas.

Ese proceso de “transmutación” de lo real a lo sagrado no era el único que contenía el retablo, ya que también se aplicó a la propia soberana en otra de las pinturas del conjunto, el *Nacimiento de San Juan Bautista* (fig. 4a), donde Isabel la Católica fue retratada en la figura de una sirvienta/oferente que acudía a atender a la madre del Bautista<sup>18</sup>, su santa patrona (fig. 4b). La figura de la donante se incorporaba como un personaje más a la escenografía de lo sagrado.



**Fig. 4.** (a) Juan de Flandes, *Nacimiento de san Juan Bautista*. Fotografía: Web de Cleveland Museum of Art. Cleveland (Estados Unidos). (b) *Nacimiento de san Juan Bautista* (detalle de fig. 4.a), Retrato de Isabel la Católica. Fotografía: Web de Cleveland Museum of Art. Cleveland (Estados Unidos).

<sup>18</sup> *Nacimiento de San Juan Bautista*, Cleveland Museum of Art, Cleveland (Estados Unidos), <https://www.clevelandart.org/art/1975.3>

### Una Jerusalén y una Tierra Santa tardogóticas y flamencas en el *Políptico de Isabel la Católica* (¿1496?-1504)

En el retablo de Miraflores Juan de Flandes se había desviado de la tradición figurativa flamenco por no haber representado con precisión y minuciosidad lo que se encontraba en la lejanía y por no haber incluido referencias a ninguno de los dos edificios que, en los códigos visuales del momento, identificaban como Jerusalén la representación de una ciudad como fondo de una escena relativa a Cristo: su Templo y el Santo Sepulcro.

En dos imágenes posteriores –si se considera que las pinturas del *Políptico* se realizaron una vez terminado el retablo de Miraflores– Juan de Flandes acudió al empleo de torres de iglesias como sinécdoque del edificio sagrado. En la pequeña tabla que ilustra las tres *Tentaciones de Cristo*<sup>19</sup> (fig. 5a), su representación era obligada porque, según el relato evangélico, en la segunda prueba “le transportó el diablo y le puso sobre el pináculo del templo”<sup>20</sup>, que el pintor figuró como la terraza de una vertical y potente torre. Compuesta por tres cuerpos decrecientes en altura, parece corresponder al ostentoso cimborrio de una catedral, ya que por debajo se sugiere una cabecera y una girola o corona de capillas<sup>21</sup>. Sin pretender identificar aquí esta imagen como una representación fidedigna de las monumentales obras que se llevaban a cabo, en el tránsito del siglo XV al XVI, en la cabecera de la Catedral de Burgos y en su primer cimborrio sobre el crucero<sup>22</sup>, sí podría considerarse que el impacto que le produjeran estas grandes empresas constructivas motivara la incorporación de sus formas a la fantasía creativa del artista.

El interés del pintor por dejar testimonio de esa actividad arquitectónica, de la que era inevitable espectador, se expresó en otra tabla del *Políptico*, la *Resurrección de Lázaro*<sup>23</sup> (fig. 5b). El cementerio de la Betania judía se sitúa junto a una monumental iglesia gótica que todavía se encuentra en obras. Sobre uno de los cuerpos, aún incompleto, las frágiles siluetas de los obreros –y de las máquinas con las que trabajan– dejan testimonio de ese proceso. Como ejemplo de la permanencia de ese referente norteño en la memoria del artista, se puede señalar la semejanza del bloque central de la supuesta torre del templo de



**Fig. 5.** (a) Juan de Flandes, *Tentaciones de Cristo* (detalle), *Políptico de Isabel la Católica*. Fotografía: Web de National Gallery of Art. Washington. (b) Juan de Flandes, *Resurrección de Lázaro* (detalle), *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. (c) *Torre de la iglesia de Nuestra Señora de la Visitación*, Lissewege (Bélgica).

Betania con la perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora de la Visitación en Lissewege (fig. 5c), población situada en las proximidades de Brujas.

### Otras visiones de Jerusalén. Entrecruzamientos figurativos del Santo Sepulcro y el Templo de Jerusalén

Al final de su trayectoria artística, Juan de Flandes volvió a representar el *Bautismo de Cristo*<sup>24</sup> entre las pinturas que realizó para el retablo de la iglesia parroquial de San Lázaro de Palencia<sup>25</sup> (fig. 6a), cuya datación se ha fijado entre 1514 y 1519 (Silva 2006a, 414). El tema se vinculó de nuevo con Jerusalén, que aparece al fondo, envuelta en una bruma grisácea que difumina las formas de las arquitecturas. En el interior de la ciudad amurallada destaca un gran volumen centralizado, que se alza claramente sobre el resto de los

<sup>19</sup> N° 6 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 99). National Gallery of Art de Washington (Estados Unidos), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50726.html>

<sup>20</sup> Mt 4, 5-6. El texto latino usa también la palabra pináculo (*pinaculum*), pero en este caso no debe identificarse con el término arquitectónico, sino con el primer significado que le atribuye el *Diccionario de la Real Academia Española*: “parte superior y más alta de un edificio o templo”.

<sup>21</sup> Debe recordarse que la Catedral de Burgos dispuso de un cimborrio anterior, que se derrumbó y fue sustituido por el actual (Payo y Matesanz 2013).

<sup>22</sup> Tras construirse las agujas de las torres de los pies, se levantó un cimborrio sobre el crucero, terminado ya en 1471 (Payo y Matesanz 2013, 23).

<sup>23</sup> N° 8 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 99). Patrimonio Nacional. Madrid.

<sup>24</sup> En la National Gallery of Art de Washington. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46124.html>

<sup>25</sup> Análisis de esta pintura en Silva Maroto (2006a, 427-31).

edificios de una ciudad, de modo similar a cómo lo había colocado Van der Weyden al fondo de la *Piedad* en el *Triptico de Miraflores*<sup>26</sup>. La factura sumaria del fondo de la pintura palentina dificulta una visión nítida de sus formas, pero el artista utiliza el recurso de colocar el tambor del segundo cuerpo entre dos elementos verticales, las cabezas de Cristo y del ángel, y lo hace resaltar sobre un horizonte más luminoso. Años atrás, ese edificio se había figurado de modo semejante en la *Última Cena* (fig. 6b), perteneciente al *Políptico*<sup>27</sup>, por encima de la sala donde tenía lugar el *Lavatorio*, situada en un plano posterior e integrada en un conjunto monumental coronado por pináculos, que le asemejan a los ejemplos burgaleses ya citados y al monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo, lo que es indicativo de ese proceso de hispanización visual que impregnó a los artistas flamencos duran-



a

b

**Fig. 6.** (a) Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo* (detalle), procedente del *Retablo de San Lázaro*. National Gallery of Art. Washington (Estados Unidos). (b) Felipe Morros, *Última Cena* (detalle), *Políptico de Isabel la Católica*, Museo Wellington, Aspley House, Londres (Reino Unido).

<sup>26</sup> [https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&question=van+der+Weyden&limit=15&controls=none&collectionKey=GG\\*&objIdx=2](https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&question=van+der+Weyden&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=2)

<sup>27</sup> Nº 15 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 100). Atribuido a Morros por Weniger (2011, 435-7). Se conserva en el Museo Wellington (Aspley House), Londres (Reino Unido).

te su estancia en Castilla. Atribuida la pintura del *Políptico* al picardo Felipe Morros<sup>28</sup>, que compartiría con Flandes una cultura figurativa similar, pero interpretada con mayor nerviosidad y expresividad, tales similitudes quizá muestren un trabajo en cierta conexión o comunidad en el *Políptico*. Entre ambas imágenes habían pasado ya varios años, pero se mantenía el modelo de referencia, lo que también podría señalar a Flandes como autor de ciertos diseños que no llegó a efectuar él mismo. En cualquier caso, fue un pintor tendente a una cierta repetición de composiciones<sup>29</sup> y de motivos figurativos.

Al parecer Juan de Flandes simultaneó en cierto modo su trabajo para el retablo de San Lázaro con el destinado al retablo mayor de la Catedral de Palencia, para el que contrató la realización de nueve pinturas<sup>30</sup>. Entre ellas, la *Oración del Huerto* (fig. 7a) también resulta de interés como evocación hierosolimitana. El artista volvió a utilizar el recurso de colocar el edificio situado en la lejanía entre dos referentes verticales, formados en este caso por un castillo en ruinas, a la izquierda, y las rocas sobre las que se alza el cáliz de la visión de Cristo, a la derecha. También lo destacó sobre un horizonte más claro que el resto del cielo y lo dotó de cierta grandiosidad, proporcionada por el entorno arquitectónico que le acompaña. Se trata de un edificio circular, cubierto por una cúpula rebajada, aligerada por una pequeña linterna en el centro. Los estribos que refuerzan el muro sugieren una cúpula al interior, recorrida por nervios. Por el contexto narrativo en el que se sitúa, el pintor querría representar el Templo de Jerusalén.

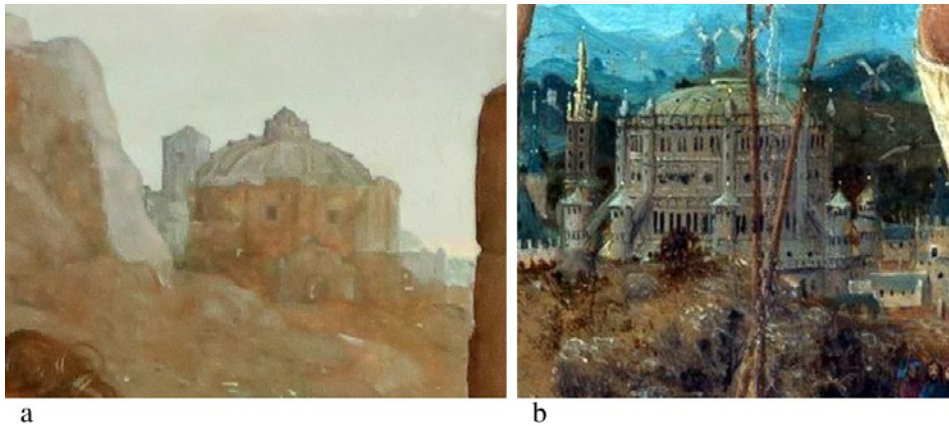
Son múltiples los precedentes que se pueden señalar para esta arquitectura que resulta novedosa para el arte español en estas fechas, aunque ya tenía una apreciable trayectoria figurativa en la pintura flamenca, desde mediados del siglo XV, con unas formas aún más fantásticas y complicadas, siempre vinculadas a la representación de la *Crucifixión* o del *Monte Calvario*. Van Eyck, por ejemplo, imaginó una grandiosa arquitectura de planta circular, de varias alturas, que prelude edificios civiles de siglos posteriores (fig. 7b)<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Pintor y miniaturista al servicio de los Reyes Católicos, Domínguez Casas incorporó definitivamente su figura a la historiografía artística española (1993, 127-8). Weniger ha reconstruido su actividad y le ha atribuido un abundante *corpus* de pinturas (2011, 393-449). Nuevos datos sobre este miniaturista, en relación con Felipe Bigarny, en Martín Barba (2018).

<sup>29</sup> Ya señalado por Martens (2010, 42), a propósito de las pinturas del *Retablo de san Juan Bautista*.

<sup>30</sup> La documentación completa fue dada a conocer por Vandevivere (1967, 66-75). Puede consultarse también en Silva Maroto (2006a, 492-7).

<sup>31</sup> La *Crucifixión* perteneciente al diptico del Metropolitan Museum de Nueva York, 1440-1441. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282?ft=Van+Eyck&offset=0&rpp=40&pos=1>. O La copia del *Camino del Calvario*, Museo Nacional de Budapest, 1505-1515. <https://www.mfab.hu/artworks/the-way-to-calvary-2/>



**Fig. 7.** (a) Juan de Flandes, *Oración del Huerto* (detalle), Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos. (b) Jan Van Eyck, *Crucifixión*, Metropolitan Museum, Nueva York. Fotografía: Web de Metropolitan Museum

Desconocemos hasta qué punto Juan de Flandes pudo estar al corriente de esas plasmaciones hierosimilitanas plenas de fantasía en las que, sin duda, se pueden reconocer muchos más rasgos comunes entre ellas que los señalados, no solamente de tipo formal sino, sobre todo, por la aspiración de los artistas a construir representaciones muy abigarradas, en las que se concentraban numerosos personajes, arquitecturas y acciones. Aunque sin duda Flandes compartió el anhelo por crear imágenes diferentes y sorprendentes, en este punto se observa un rasgo diferente del artista, que en general fue mucho más simple y menos acumulativo en la composición de sus escenas, donde las referencias arquitectónicas fueron limitadas.

Para Juan de Flandes la fuente inmediata pudo estar en el ámbito de la iluminación de la Corte isabelina. La relación con la miniatura que representa las *Tentaciones de Cristo* (fig. 8a) en el manuscrito conocido como *Breviario de Isabel la Católica*<sup>32</sup>, se confirmaría por la similitud de la composición empleada por Juan de Flandes para el grupo de Cristo y el diablo, en la pintura del *Políptico* (fig. 8b). Sin duda ambas imágenes están relacionadas, ya que la propietaria de las piezas fue la misma y las fechas de realización debieron de estar igualmente muy próximas y ser anteriores, en cualquier caso, a la muerte de la Reina en 1504.

<sup>32</sup> Conservado en la Biblioteca Británica de Londres, McKendrick 2012.  
<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=50770>



**Fig. 8.** (a) *Tentaciones de Cristo*, *Breviario de Isabel la Católica*, British Library, Londres. Fotografía: Web de British Library (b). Juan de Flandes, *Tentaciones de Cristo*, *Políptico de Isabel la Católica*, National Gallery of Art, Washington. Fotografía: Web de National Gallery of Art, Washington.

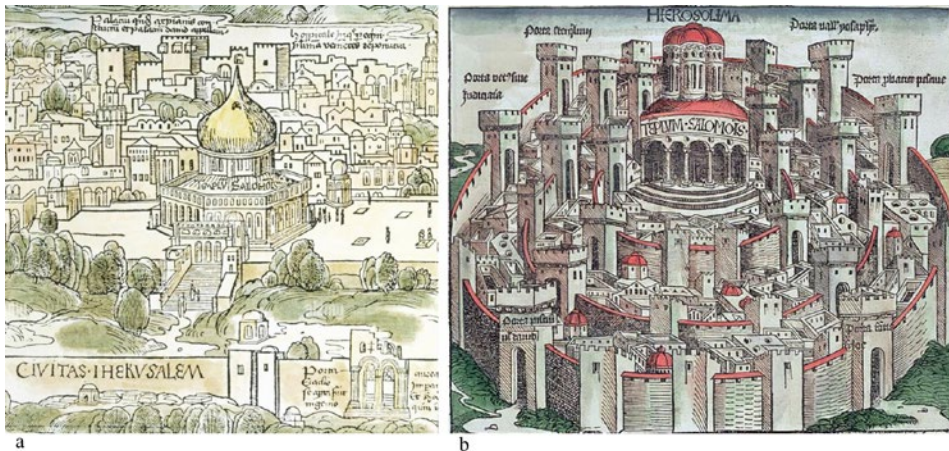
A partir de las últimas décadas del siglo XV, esa forma circular cubierta por cúpula se convirtió en la preferida para visualizar el mítico templo judío que se había construido dos veces en Jerusalén, la primera por David y Salomón, y la segunda por Herodes. La destrucción del último en el 70 d. C. y la posterior conquista musulmana de los Santos Lugares no borró la memoria de su existencia ni la del lugar donde se encontraba, pero sí de su forma<sup>33</sup>.

El edificio de planta centralizada construido en la zona por los omeyas a fines del siglo VII, conocido como la *Cúpula de la Roca*, asumió en cierto modo la significación del templo judío, sobre todo cuando sirvió de soporte a la difusión de su imagen. A ello contribuyó decisivamente la publicación en 1486 del libro *Peregrinatio in Terram Sanctam*, redactado por Bernhard von Breydenbach, donde se incluía un grabado de la ciudad de

<sup>33</sup> Para la tradición cristiana de la forma del Templo de Jerusalén, véanse, por ejemplo, los dibujos incluidos en el manuscrito de Nicolás de Lira (Laguna 2016, 114-7).

Jerusalén, realizado por Erhard Reuwich. En ella se mostraba con gran claridad una particular interpretación del edificio, con una cúpula bulbosa y apuntada, sobre la que estaba escrito: TEMPLV[M] SALOMO[N]I[S] (fig. 9a) y se distinguía como el edificio principal de Jerusalén.

Pocos años más tarde, esa imagen se “romanizó” en el llamado *Cronicón de Nuremberg* (Schedel 1493) o *Liber Chronicarum*, publicado por Hartmann Schedel en Nuremberg en 1493. El grabado dedicado a la ciudad de Jerusalén estaba centrado por la imagen de un gran templo, que también era identificado con el de Salomón mediante una ficticia inscripción en el friso (fig. 9b)<sup>34</sup>. Se presentaba como una arquitectura perfecta de planta circular, compuesta por dos cuerpos superpuestos, rodeado el inferior por un pórtico abierto, arqueado y columnado, y el superior cubierto por bóveda rebajada curva y circunvalado por pequeños absidiolos abovedados recorridos por arquerías verticales.



**Fig. 9.** (a) Erhard Reuwich, *Vista de Jerusalén*, (detalle), *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Fotografía: [www.alamy.com](http://www.alamy.com). (b) *Vista de Jerusalén*, *Liber Chronicarum*. Fotografía: Biblioteca Histórica de Santa Cruz, Universidad de Valladolid.

La simplificación de esa representación del Templo de Jerusalén se manifestó en otras pinturas del retablo catedralicio palentino donde, de nuevo, sólo la presencia de una parte significaba el conjunto. Ya Silva propuso la identificación de los dos cuerpos cilíndricos y superpuestos del fondo en la escena de *Cristo ante Herodes* (fig. 10a) como una alusión al Santo Sepulcro (Silva 2006a, 355). Los pequeños nichos que animan su exterior también

recuerdan los del templo de Salomón del *Liber Chronicarum*. Pero quizá en el imaginario del artista también se encontraban experiencias más próximas y personales, ya que los acusados ritmos verticales que marcan esos arcos excavados, pueden ser consecuencia de su conocimiento de las pinturas realizadas por Dello Delli y su taller para el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca<sup>35</sup> (fig. 10b), templo para el que había trabajado Flandes en los años anteriores, o en la misma arquitectura castellana, sobre todo la mudéjar. Un fragmento arquitectónico similar incluido en el fondo del *Ecce Homo* (fig. 10c) se aparta más claramente del referente hierosimilitano, ya que se reviste de una significación militar, denotada por las almenas superiores, los cañones que asoman por las ventanas y los impactos de proyectiles que se aprecian en muros y vidrieras, como una extensión de la violencia representada en primer plano.



**Fig. 10.** (a) Juan de Flandes, *Cristo ante Herodes* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos. (b) Dello Delli, Retablo mayor (detalle), Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier Panera. (c) Juan de Flandes, *Ecce Homo* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos.

<sup>34</sup> <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/17080>, fol XVII de la Segunda Edad del Mundo.

<sup>35</sup> Como la del cuerpo añadido al pórtico donde tiene lugar la *Presentación del Niño en el Templo* (fig. 10b).



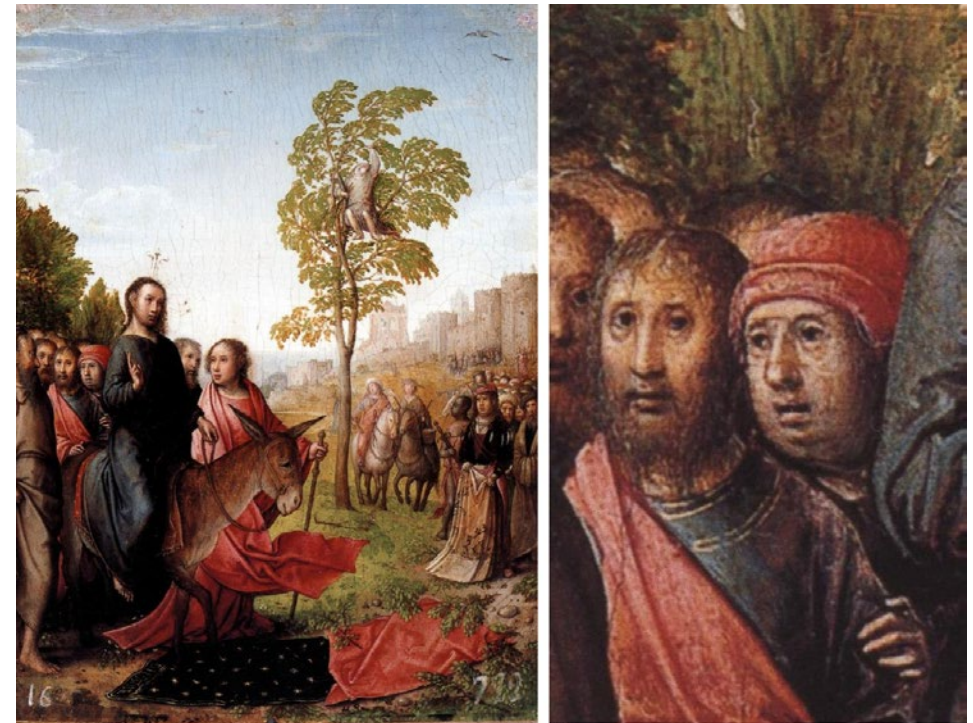
### Jerusalenes hispánicas

A lo largo de su obra Juan de Flandes también se valió de escenarios hispánicos para representar la ubicación hierosimilitana del tema sagrado. En la configuración o ambientación que proporcionó a estas localizaciones se puede reconocer su observación sobre su realidad próxima en España, lo que se corrobora con la incorporación de determinados personajes que sin duda conoció.

De esta referencia inmediata es buen ejemplo la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (fig. 11a)<sup>36</sup>, que formó parte del *Políptico*. La escena se desarrolla en un espacio *extramuros*, que podría corresponder casi a cualquier ciudad castellana, defendida con sus murallas almenadas y torreadas, y situada en un lugar de relieve un tanto accidentado, con vegetación no demasiado abundante y cielos despejados.

El amplio marco que proporciona ese espacio abierto es dividido, de manera aparentemente natural, por un árbol que forma parte del paisaje y que sirve para marcar claramente la separación entre dos mundos de imposible convivencia –el del relato evangélico y el supuestamente real y contemporáneo al pintor– que, sin embargo se unen en una misma acción.

Para construir la dramatización de la escena Juan de Flandes acudió al ceremonial de entradas reales que estaba al uso, aunque lo sintetizó en gran medida y lo adaptó a la historia evangélica. La referencia hispánica más significativa está proporcionada por el mismo Fernando el Católico<sup>37</sup> que, a modo de corregidor local, encabeza la comisión de bienvenida a la ciudad y ofrece una rica pieza de indumentaria, confeccionada con brocado de oro, al Rey de Reyes, quien no llega en una rica cabalgadura, sino sobre un humilde y simpático asno<sup>38</sup>. Entre los personajes que le acompañan parecen distinguirse algunos retratos, sobre todo en las dos cabezas situadas por detrás del gesto de bendición de Cristo (fig. 11b).



**Fig. 11.** (a) Juan de Flandes, *Entrada de Cristo en Jerusalén*, *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Fotografía: Ishikawa 2004. (b) Juan de Flandes, *Entrada de Cristo en Jerusalén* (detalle), Posibles retratos. Fotografía: Ishikawa 2004.

Dada la escasez de imágenes relativas a este tipo de ceremonias que nos han llegado, sobre todo de las correspondientes a fines de la Edad Media –frente a la cierta disponibilidad de relatos sobre ellas que se encuentran en crónicas y otras fuentes literarias– esta pintura tiene el interés complementario de visualizar el encuentro que se producía *extramuros* entre los ilustres visitantes y el cortejo de autoridades civiles que posteriormente les acompañarían en su protocolario recorrido ciudadano. Por el suelo se han depositado ramajes, que hacen referencia a la festividad litúrgica, pero también a la práctica que algunas ciudades aplicaron en entradas reales como un modo de evitar el polvo<sup>39</sup>. Aquí el receptor es el pro-

<sup>36</sup> N° 9 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 99). Patrimonio Nacional. Madrid.

<sup>37</sup> Silva Maroto se muestra contraria a identificar a este personaje con el monarca y atribuye los verdugados de su indumentaria a una intervención más tardía en la pintura (2006a, 192).

<sup>38</sup> Ishikawa lo interpreta como la necesaria humildad que debían tener los poderosos ante Cristo (2004, 99). Se podría entender también como una representación de la sencillez del poder espiritual frente a la vana suntuosidad del poder terrenal.

<sup>39</sup> Cuando la emperatriz Isabel de Portugal hizo su entrada en Palencia en 1527, el camino previo a la entrada de la ciudad se cubrió de espadañas (Redondo 2021, 610).

pio Rey. Entre ambos se han tendido también ricos paños, cuyos colores y ornamentación parecen encerrar un simbolismo. El más próximo a Cristo, con estrellas de oro sobre fondo azul, aludiría a su origen celestial; en la cenefa que recorre uno de sus bordes hay una inscripción difícil de leer. El paño rojo, que pisaría a continuación, significaría la Pasión hacia la que se encamina.

El pintor añadió a la figuración de la escena la dimensión sonora, por medio de los músicos, que tocan trompetas y tambores como acompañamiento del recibimiento ceremonial. A ello se unirían también las campanas, como sugiere la que cuelga de una gran torre que emerge por encima de la muralla.

Alusiones más concretas a un lugar específico se encuentran en dos pinturas del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Ni su formato ni su temática tienen que ver con los que había proyectado Bigarny en la traza general del retablo en 1506 (Silva 2006a, 334-9). El cambio de planes con respecto al emplazamiento de este gran mueble litúrgico, tras terminarse la nueva capilla mayor, mucho más amplia, trastocó bastante el plan primigenio<sup>40</sup>. En el contrato que se firmó entre el obispo palentino, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524) y el pintor a finales de 1509 (Vandevivere 1967, 66-7; Silva 2006a, 192), se fijaron los nuevos temas y las medidas de las pinturas actuales, dedicadas a ilustrar siete pasajes de la Pasión y Resurrección de Cristo. Para el pintor era el culmen de su carrera, dada la significación del lugar al que se destinaba, la relevancia de su promotor y la visibilidad que alcanzaba su obra. El mayor tamaño que habían de tener las tres escenas centrales –*Camino del Calvario*, *Crucifixión* y *Santo Entierro*– es indicativo de la importancia que se les asignaba.

Para ellas el artista ideó unos imaginarios muy singulares, para los que debió de contar con la aprobación ¿y sugerencias? de su promotor, muy vinculado a los Reyes Católicos, como se dejó constancia en las mismas pinturas. Al iniciarse estas, sólo sobrevivía Fernando (1452-1516), que actuaba como regente en la Corona de Castilla, tras la muerte de Isabel en 1504, la de Felipe el Hermoso en 1506 y el consiguiente apartamiento del poder de Juana la Loca.

En las dos primeras pinturas mencionadas el escenario adopta la faz de Granada, que resulta un tanto enmascarada en la Jerusalén de la *Via Doloris* y que se manifiesta mucho más claramente en la *Crucifixión*. La conquista de la capital nazarita había tenido una profunda significación para la monarquía hispánica de los Reyes Católicos y para la religión cristiana. Fernando el Católico había actuado como general de las campañas a lo largo de diez años. La lectura que se propone a continuación detecta unas intenciones más o menos explícitas de glorificar al monarca mediante la inclusión de su representación en las escenas sagradas.

<sup>40</sup> Sobre el traslado de la capilla mayor al nuevo emplazamiento y su repercusión en el retablo, véase ahora Hoyos Alonso (2019, 376-82).

En su recorrido del *Camino del Calvario*, Cristo se dirige hacia la ladera de una colina en la que se distribuyen, sin demasiado orden, grandes bloques pétreos que sugieren la presencia de una anterior fortaleza que ha sido destrozada. Un muchacho situado en el fondo, semioculto tras el torreón central, fija su mirada en el pintor/espectador, al igual que Cristo, lo que revela la importancia que le concede el pintor (fig. 12). Por su turbante y su adarga, el joven está caracterizado como un guerrero granadino, lo que sugiere que el escenario de la Pasión se ha trasladado a Granada. El reflejo de las formas torreadas de la fortaleza nazarita en la espalda de la coraza metálica del sayón que tira de Cristo, confirma la ubicación granadina.



Fig. 12. Juan de Flandes, *Camino del Calvario* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia.  
Fotografía: Rubén Fernández Mateos

A un lado del camino, una figura masculina sigue con serenidad la escena. La losa sobre la que se encuentra –a modo de pétreo y modesto estrado– le aísla del resto de asistentes. Por detrás de él, un trompetero parece anunciar su presencia. Viste elegantemente, con una ropa verde adornada con pieles en las mangas y el cuello, sobre el que luce una cadena de oro; se peina con melena corta y se toca con un bonete con vuelta de color rojo. Todos los elementos de esa caracterización permiten identificarlo como Fernando el Católico<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Ya reconocido por Vandevivere (1986, 92).

Por la localización que se le reservó, el centro del banco del retablo, la pintura con el tema de la *Crucifixión*<sup>42</sup> (fig. 13) era la pintura más importante del conjunto, tanto por su proximidad al altar, como por el valor dogmático de la temática representada. Sin duda el pintor dedicó a ella sus mayores esfuerzos técnicos y creativos. Lamentablemente las directrices de la Contrarreforma, que afectaron al entorno del altar, la desplazaron de su lugar en 1559, lo que facilitó su posterior venta. Afortunadamente fue adquirida por el Museo Nacional del Prado en 2005 (Silva 2006b). La tabla fue estudiada mediante reflectografía, lo que puso de relieve algunas modificaciones en la composición, de la que el pintor eliminó figuras secundarias, por lo que la imagen ganó en claridad.



Fig. 13. Juan de Flandes, *Crucifixión*, Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

El conjunto tiene un aspecto de caja escénica abierta a un fondo profundo de paisaje, con una representación clara y muy inteligible visualmente de lo que sucede dentro de ella, gracias a su vivo colorido, su luminosidad y la distribución desahogada de las figuras. Los límites están proporcionados por elementos muy variados, de los que algunos son muy originales. El suelo no es la cima de un monte, sino una plataforma pétreo (¿una torre defensiva que ha sido asaltada?), que parece haber servido de cementerio, no sólo a Adán, sino a más mortales, ya que por lo menos se muestran tres calaveras. Por arriba, como préstamo de Memling, una tenebrosa masa nubosa –incipiente en el *Camino del Calvario*– se ha desarrollado ya aquí en extensión y densidad, y hace destacar con mayor visibilidad el torso crucificado de Cristo. A la derecha, la estilizada figura de un esbelto soldado, revestido totalmente por su armadura y situado de espaldas cierra este lateral, con la ayuda de una larga asta de la que cuelga una banderola que se prolongó en la pintura definitiva. Dentro de la libertad figurativa que demostró Juan de Flandes con cierta frecuencia, el guerrero lleva una armadura occidental, propia de su momento, pero en su rojo estandarte se han bordado en oro una media luna, una estrella y lo que parecen unos caracteres cúficos. Al otro lado, junto a un fragmento de muralla parcialmente derruida, se agrupan la Virgen y las dos Marías, acompañadas de un demacrado san Juan, en correspondencia con el soldado.

A modo de exacto eje de simetría vertical, la rígida y delgada figura de Cristo se adapta al madero de la cruz, del que apenas sobresale. Sorprende también lo poco que cuelgan sus brazos, que casi diseñan una “tau”. Junto a esa estilización, algunos detalles resultan singularmente explícitos, como la sangre que gotea por los brazos, procedente de las manos clavadas o la fuerza con la que brota la sangre de la lanzada del costado. Lo más terrible es que parece que Cristo no ha expirado todavía, ya que tampoco ha cerrado totalmente sus ojos. En contraste con ello, el paño volandero es uno de los más bellos de la pintura española del momento, con la peculiaridad de su carencia de anudamiento y su gran longitud, como el que llevaba Cristo en su *Bautismo* de Miraflores

El fondo de paisaje es uno de los más trabajados del artista. Ruiz Souza (2013)<sup>43</sup> propuso acertadamente que la fortaleza situada a la izquierda, hacia el fondo, era una representación de la conquistada Alhambra granadina donde, tras su muralla septentrional, se alzan los volúmenes del Cuarto de Comares y otras torres, en una perspectiva obtenida –y sin duda recreada– desde un nivel más elevado, quizá el mirador llamado la “Silla del Moro” (fig. 14).

<sup>42</sup> En 1559 se retiró de allí, en principio para colocar una escultura de *san Antolín* y, más tarde, el sagrario. La pintura se conserva en el Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce?searchMeta=juan%20de%20flandes>

<sup>43</sup> Quiero dejar constancia del amable envío, en tiempos de pandemia, del pdf de esa publicación por su autor, a cuyo recuerdo rindo homenaje.



Fig. 14. Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

El otro lado de la vista es ocupado por un accidentado terreno de gargantas y montes, que la lejanía tiñe de un tono grisáceo y en el que se distinguen algunos edificios (fig. 15a). Por encima de la cabeza del caballo asoma un gran torreón que por su ubicación, según los códigos de la pintura flamenca, podría ser el Santo Sepulcro de Jerusalén, aunque no se atiene a los modelos referidos más arriba. En un punto más alejado y accidentado se alza una montaña de gran altura y de formas irregulares ¿una tempranísima y un tanto fantástica representación del Sacromonte? Sin duda el pintor ha querido que no pase desapercibido, ya que la vara espinosa que sostiene el joven caballero de capa roja<sup>44</sup>, hace

<sup>44</sup> Ese tipo de vara, usada como fusta, es portada también por uno de los jinetes representados en el *Camino del Calvario*.

que la mirada se dirija hacia ella, a lo que contribuye la línea paralela del antebrazo del guerrero. Un recurso similar, el uso de una larga lanza para delimitar una zona y señalar un punto de interés, había sido utilizado por Memling para enmarcar el edificio de la *Anástasis* en el fondo de la *Crucifixión*, la tabla central en su *Tríptico del Calvario* de Budapest (fig. 15b)<sup>45</sup>.

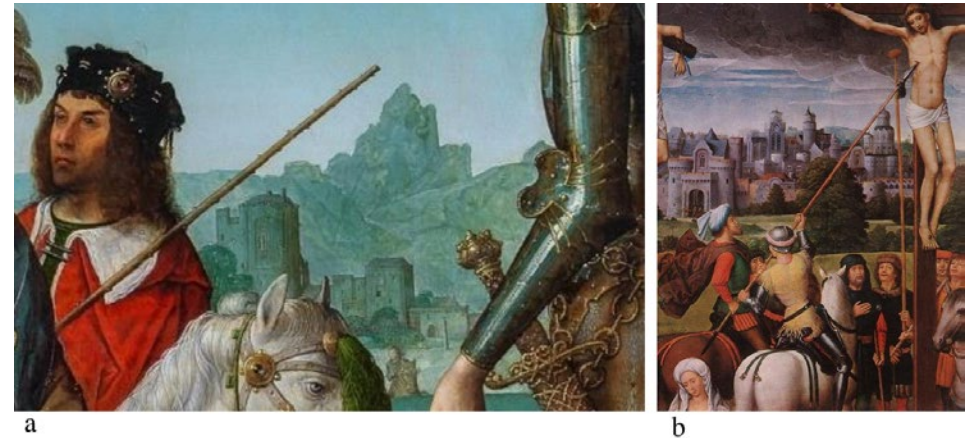


Fig. 15. (a) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado. (b) Hans Memling, *Crucifixión*, *Tríptico del Calvario* (detalle), Museo de Bellas Artes, Budapest. Fotografía: Museo de Bellas Artes, Budapest.

Las referencias granadinas que contienen estas últimas pinturas parecen ser fruto de un conocimiento directo de esos escenarios por parte de Juan de Flandes. De ser así, el desplazamiento habría tenido lugar como parte de los servidores que acompañaron a los monarcas durante su estancia en Granada en 1500-1501. Aunque carecemos de constancias documentales que lo demuestren, la representación de la Alhambra parece sustentarlo.

Más comprometida, tanto para el pintor, como para la interpretación que aquí se propone, es la representación de los personajes situados junto al Crucificado. La distribución de las figuras no es la habitual, porque el grupo de María, las Santas Mujeres y san Juan ha sido desplazado para ceder protagonismo a los jinetes que se acercan a la cruz, lo que en la pintura del siglo XV tuvo dos justificaciones en la codificación dramática del Calvario. La más frecuente fue la proximidad del soldado que clavaba su lanza en el costado de Cristo y la menos usual,

<sup>45</sup> Realizado hacia 1480, conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest. <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/kalvaria-triptychon/>

la del centurión romano, citado en los Evangelios, que reconoció a Cristo como Hijo de Dios tras el terremoto y otros fenómenos sobrenaturales que sucedieron tras su muerte. Memling unió las dos, tanto en el *Tríptico de Lübeck*<sup>46</sup>, como en la versión más pequeña del *Tríptico de Budapest* (fig. 16a). Una prolongación de este personaje es el jinete sobre el caballo blanco de la pintura de Flandes, ya que en la cenefa del cuello de su saya se lee: “SINTVRIVM” (fig. 16b). Sin embargo, su indumentaria no concuerda exactamente con la de un militar, ya que viste la propia de un rey, de un precio elevadísimo, dado el oro de la tela con la que se ha confeccionado su saya de amplias mangas de media punta, y con el que se han fundido las múltiples y pequeñas aplicaciones de bolitas de oro que se le han añadido, además del empleado en la doble y gruesa cadena de oro. Muy singular es también el bonete de vuelta parcialmente doblada, en la que se han prendido varias perlas pinjantes, de las cuales una gris de gran tamaño tiene forma de pera. Unas plumas de



**Fig. 16.** (a) Hans Memling, *Crucifixión, Tríptico del Calvario* (detalle), Museo de Bellas Artes, Budapest. Fotografía: Museo de Bellas Artes, Budapest. (b) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

avestruz, utilizadas por los guerreros como adorno de su tocado<sup>47</sup>, son enriquecidas con las aplicaciones de oro que las recorren y rematan su espectacular caracterización.

Tan lujosa vestimenta es la propia de un poderoso rey, quien se introduce en la narración sagrada bajo la apariencia de un personaje de menor categoría. Recordemos que Juan de Flandes acudió a ese simulacro para incluir a Isabel la Católica en una pintura perteneciente al *Tríptico de san Juan* de Miraflores. Si se establece una secuencia de imágenes de Fernando el Católico con cierta garantía de fidelidad al modelo, comenzando por el retrato de busto que le hizo Michiel Sittow en torno a 1500, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>48</sup> (fig. 17a) y siguiendo por el más libre que se incluyó en el *Camino del Calvario* del retablo palentino (fig. 17b), el de la tabla de la *Crucifixión* se atiene a unas facciones y a una caracterización similares. En este último el pintor ha querido imprimir al rostro del monarca la gran intensidad dramática que le produce la visión de Cristo crucificado, que se une a los efectos de su edad avanzada –el monarca ya tendría unos sesenta años– y su intensa experiencia vital (fig. 17c).



**Fig. 17.** (a) Michiel Sittow, *Retrato de Fernando el Católico*, Kunsthistorisches Museum, Viena. Fotografía: Web del Kunsthistorisches Museum, Viena. (b) Juan de Flandes, *Camino del Calvario* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos. (c) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

<sup>46</sup> En la tabla central del tríptico pintado en 1491 para los hermanos Greverade, con destino a su capilla en la iglesia de la Virgen de Lübeck (Alemania), actualmente en el Museo de Santa Ana de esa ciudad, [https://de.wikipedia.org/wiki/Greveraden-Altar#/media/Datei:Hans\\_Memling\\_004.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Greveraden-Altar#/media/Datei:Hans_Memling_004.jpg)

<sup>47</sup> En la pintura del *Ecce Homo*, en el mismo retablo, un sayón se adorna de ese modo; otras plumas sobresalen al fondo, sobre cabezas anónimas de militares. Un tocado más complicado que estos lleva el elegante soldado que participa de la *Resurrección* perteneciente al Museo Soumaya en Méjico <http://www.museosoumaya.org/obras/>, con participación de taller (Silva 2006a, 443-7).

<sup>48</sup> <https://www.khm.at/objektdb/detail/2440/> De ese retrato derivan otras copias, como la que forma parte de la colección llamada hasta ahora “de la Reina de Inglaterra”.

El plazo tan largo de realización de las pinturas del retablo deja abierta la posibilidad de que el monarca ya hubiera fallecido cuando Flandes incluyó su retrato.

El otro caballero (fig. 18a), según la identificación que se propone a continuación, había muerto años antes de iniciarse el retablo. Mucho más joven y perteneciente a otra generación, también viste ricamente, aunque con mayor contención y elegancia. Se envuelve en una capa roja, denotadora de su condición real. Según deja ver su capucha, la prenda está forrada con la piel blanca y fina del armiño. El grueso rubí engastado en el joyel que luce en la gorra refuerza la caracterización de su pertenencia a una categoría superior. Sus facciones un tanto duras –y con una expresión decidida no exenta de atractivo– conducen a su identificación con el joven Felipe de Habsburgo (1478-1506), que ya habría fallecido antes de iniciarse el retablo, al igual que el prín-



**Fig. 18.** (a) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado. (b) Maestro de la Vida de José, *Retrato de Felipe el Hermoso* (detalle). *Tríptico de Zierikzee*. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. Bruselas. Web de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

cipe Juan (1478-1497), cuyo santo patrono –y también el del propio pintor– presenta un aspecto desconsolado a la izquierda. Probablemente sea un retrato más fidedigno del monarca que el pintado por el Maestro de San José<sup>49</sup> (fig. 18b), más convencional y carente de la prominente nariz que presenta aquí y que contribuye a caracterizarlo como hijo de Maximiliano I (1459-1519)<sup>50</sup>. Por su origen flamenco y su vinculación a la Casa Real, el pintor debió de estar en contacto con el soberano y su hermana, Margarita de Austria, ya que su llegada a España se produjo cuando se preparaban los matrimonios entre los hijos del Emperador Habsburgo y los de los Reyes Católicos. Consta además que Felipe el Hermoso intervino en la compra de la mayoría de las tablas del Políptico de Isabel la Católica (Zalama y Vandebroek 2006, 38-42), para enviársela a la Archiduquesa. Los estímulos visuales que Flandes proponía al espectador –el impactante Cristo crucificado, la voluminosa y suntuosa figura del Rey y la atractiva cabeza del Archiduque– le permitieron la licencia de prescindir de la representación de la cabeza de la montura de este último, ausencia que generalmente pasa desapercibida. La extraordinaria veracidad con la que trabajó el caballo blanco hace comprensible que el pintor quisiera evitarse otro esfuerzo semejante.

De nuevo Juan de Flandes había introducido a los reyes como personajes distinguidos en la escenografía de la temática religiosa. En este caso era una representación altamente privilegiada, por su proximidad a Cristo, virtual en la representación pictórica, y física por la situación inmediata de esta con respecto al altar. Cuando en 1525, ya fallecidos ambos monarcas, se colocó la tabla en su lugar, esta figuración adquiriría el valor de un singular homenaje funerario, en la forma de unos donantes integrados en el relato pictórico. Pero probablemente su función de *memento* no funcionó, sobre todo por la sobreactuada caracterización de Fernando el Católico, reforzada por la escritura de su identificación como otro personaje, que haría quizá “más tolerable” su inclusión en la escena. De haber sido comprendido y aceptado por el Cabildo, tal representación de los retratos reales habría sido recogida por las crónicas y habría facilitado la conservación de la tabla en el patrimonio catedralicio.

<sup>49</sup> Conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas. <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/maitre-de-la-vie-de-joseph-volet-gauche-du-triptyque-de-zierikzee-avers-philippe-le-beau-revers-saint-lievin?artist=maitre-de-la-vie-de-joseph-1>

<sup>50</sup> No puede dejar de señalarse aquí el parecido de este caballero con el joven cuyo perfil recuerda igualmente al Emperador, que acompaña la representación de Fernando el Católico en el retablo de Gutierre de Mier, en la iglesia de Santa María del Castillo, en Cervera de Pisuerga (Palencia), cuya atribución a Juan de Flandes por Vandevivere es cuestionada.

### ENTRE EL CAOS Y EL ORDEN

Desde los mismos comienzos de la actividad de Juan de Flandes en España se encuentran en su obra formas de expresión aparentemente contradictorias que, en general, se deben al deseo de construir los ambientes adecuados a la naturaleza de las acciones representadas. Esto se hace mucho más evidente en las de signo negativo, como si la violencia, la tragedia o la crueldad afectaran al entorno o, más bien, se manifestara por ese medio la dimensión del conflicto. Uno de los ejemplos más explícitos de ese derrumbe moral es la desbaratada fortaleza donde Juan de Flandes situó la *Crucifixión*.

La ruina se convirtió casi en un *leit motiv* en la pintura de nuestro artista para ambientar ciertos episodios de la Historia Sagrada, no sólo para situarlos en un pasado remoto, cuyas edificaciones se veían afectadas por el deterioro producido con el paso del tiempo, sino también para imprimir una caracterización moral a una era, el Antiguo Testamento, un largo período destinado a ser sustituido por el nuevo tiempo que inauguraba la llegada de Cristo.

### El deterioro y la ruina como el fin de una era

Entre los cinco episodios relativos a la vida del Precursor que representó Juan de Flandes en su retablo de la Cartuja de Miraflores<sup>51</sup> se encontró la obligada *Decapitación de san Juan Bautista*<sup>52</sup> (fig. 19a). En el tríptico del taller de Van der Weyden, ya mencionado más arriba, esta escena ocupaba un primer término muy movido y dramático, que se comunicaba con una sala al fondo donde se celebraba el *Banquete de Herodes*. Carente quizá de la extraordinaria maestría rogeriana necesaria para la nítida representación de esa virtual profundidad, o con un sentido más moderno de la representación, Flandes optó por una unidad de lugar y acción, y separó ambas escenas en composiciones independientes. Consciente o no de ese abandono de fórmulas narrativas medievales, Flandes marcó otra gran diferencia con el modelo rogeriano, ya que la austera gama cromática que aplicó a su pintura fue la antítesis de la colorista y dinámica pintura de Van der Weyden. Otra diferencia sustancial fue la rigidez que Flandes otorgó a sus figuras, deudora de los personajes estilizados de la pintura de Memling, cuyo *Tríptico de los Desposorios de Santa Catalina*<sup>53</sup> contiene en su ala izquierda lo que puede considerarse el punto de partida para la composición de nuestro pintor en la tabla burgalesa, ya que comparten diversos recursos expresivos, en particular los relativos a la caracterización gestual de los personajes.

<sup>51</sup> Reconposición virtual del conjunto del retablo en Silva Maroto (2006a, 145).

<sup>52</sup> *Decapitación de san Juan Bautista*. Actualmente en los Musées d'Art et d'Histoire de Ginebra (Suiza), imagen disponible en <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/decollation-de-saint-jean-baptiste/cr-0365>

<sup>53</sup> Pintado en 1479 y conservado en el Museo Hans Memling de Brujas (Bélgica), [https://collectie.museabrugge.be/fr/collection/work/id/o\\_sj0175\\_i](https://collectie.museabrugge.be/fr/collection/work/id/o_sj0175_i)



**Fig. 19.** (a) Juan de Flandes, *Decapitación de san Juan Bautista*, Musées d'Art et d'Histoire, Ginebra (Suiza). (b) Juan de Flandes, *Oración del Huerto*, Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos.

Flandes combinó una simplificación de las composiciones de ambos maestros con la introducción de unas interesantes variaciones escenográficas, que proporcionan a su pintura un dramatismo menos dinámico, pero no por ello menos intenso. Para ello se valió de sutiles simbolismos, como las acusatorias diagonales confluentes, formadas por la espada del verdugo y su vaina, que señalan a Salomé como la causante de la tragedia, o la caracterización de la fortaleza como una arquitectura en decadencia, invadida por la vegetación que se extiende por el suelo y que asoma entre los muros. La figuración de la arquitectura

en un estado de conservación defectuoso tenía numerosos precedentes en la pintura de los Países Bajos, sobre todo para la caracterización de lo popular, pero no estaba dotada del sentido moralizador que Flandes aplicó a esta escena y que siguió manteniendo en otras pinturas posteriores. El deterioro se corresponde con la incuria moral de los habitantes del castillo<sup>54</sup>, apartados de la honestidad y dominados por la vanidad, como simbolizan los pavos reales que señorean sobre las almenas, motivo utilizado también por Memling con un sentido similar<sup>55</sup>.

Ese simbolismo religioso y moral, expresado mediante los daños sufridos por la arquitectura, parece otorgar su significado a la ruina más evidente que representó Juan de Flandes en su pintura, el castillo semiderruido y casi fundido en su masa con la montaña sobre la que se alza, que forma parte del fondo de la *Oración del Huerto* (fig. 19b), en el retablo de la Catedral de Palencia. La presencia de una fortaleza en la ambientación paisajística es extraña en la iconografía de este tema. La composición indica que el pintor quiso establecer una relación entre Cristo y el castillo, ya que ambos se sitúan en el eje vertical de la composición y adoptan unos contornos piramidales semejantes. La diferencia de tamaño entre ellos no parece responder a la necesidad de sugerir la profundidad, sino a la de expresar la valoración moral de lo que significan. El castillo derrumbado y abandonado testimonia lo pasajero del poder terrenal. Ante Cristo y sobre un muro de fuerte sillería derruida se alza un cáliz, del que sobresale una hostia, todo ello circundado por unos resplandores circulares que proceden de lo alto, tratados con una sutileza atmosférica que se perderá en el resto de las pinturas del retablo realizado por Flandes o por su taller cuando se vuelva a utilizar<sup>56</sup>. Se establece de este modo una dialéctica entre los dos bloques pétreos e informes, que se resuelve en favor del frágil y aislado cáliz, cuyas sobrias formas –quizá evocación de una pieza antigua de platería– se adornan en el nudo y en el pie con rubíes, imagen de la sangre derramada por Cristo, al igual que los dispersos por el suelo, en unión de pequeños fragmentos de coral, que acompañan otras escenas de la Pasión de Cristo. Dada su situación en el retablo, el gesto arrodillado de Cristo ante esa revelación y su actitud de veneración ofrecía el modelo para el oficiante que, a corta distancia de esta pintura, y de forma real, efectuaba la consagración.

<sup>54</sup> Otra interpretación sobre la representación de las ruinas como alusión a un pasado de enfrentamiento interno en la Corona de Castilla, anterior al apaciguamiento de los Reyes Católicos, en Bermejo (1962, 10), y la de un pasado lejano en Silva (2006a, 119).

<sup>55</sup> En la *Pasión* de la Galería Sabauda, un pavo de larguísima cola observa desde lo alto el Prendimiento de Cristo, [https://museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/137948\\_Passione%20di%20Cristo](https://museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/137948_Passione%20di%20Cristo)

<sup>56</sup> En la *Anunciación*, la *Natividad* y la *Epifanía*, situadas en el segundo y tercer cuerpo del retablo, con intervención de taller.

Por otro lado, si se aplicara aquí el valor de parcial referencia topográfica que contiene *La Crucifixión* con respecto a la Alhambra de Granada, podría plantearse en esta pintura la evocación de un lugar donde un castillo estuviera próximo a un templo circular situado en un nivel más bajo. Esas referencias conducen al extremo nor-occidental de la ciudad de Segovia, donde se encuentran el Alcázar y, ya *extramuros*, la iglesia de la Vera Cruz<sup>57</sup>. Si fuera así, la sugerencia podría justificarse por la relevancia de la fortaleza, la más significativa del Reino de Castilla y, sobre todo, por su función como almacén y custodia del Tesoro de la Corona (Domínguez 1993, 311).

### Infiernos y Apocalipsis

La imagen que muestra a Cristo resucitado “quando desçendió al infierno” (fig. 20a), según es identificada la pintura en la almoneda del *Políptico*<sup>58</sup>, tiene el interés de que testimonia el proceso de recurrencia a ciertos motivos y composiciones que se detecta en algunas obras del artista<sup>59</sup>. En este caso, Flandes repitió el frente en diagonal del castillo de Herodes, ahora mucho más deteriorado, además de estar envuelto en las humaredas infernales. Pese a ello, la oscura y mortífera fortaleza de Miraflores se convierte, en razón de su nueva temática y con la aplicación de un colorido totalmente diferente, en un lugar luminoso y del que resurge la vida. Ese sentido salvífico se confirma en el centro de la pintura, que cambia radicalmente de carácter, ya que Cristo recibe a las liberadas almas del Antiguo Testamento, encabezadas por unas ingenuas y delicadas figuras de Adán y Eva. El cambio de era se sugiere también con la arquitectura. Frente a la mole medieval se alza un esbelto y decorativo fragmento pseudo-clásico que enmarca la figura de Cristo, parcialmente roto por la violencia del ambiente, pero bello y anunciador de nuevos tiempos.

Cuando Flandes representó otras situaciones de destrucción aún más terribles, no llegó a hacerlas visibles directamente, sino que tan sólo las sugirió a través de su reflejo, como si quisiera proteger o prevenir al espectador con respecto a las amenazas del mal y del Infierno. Para ello Memling fue, de nuevo, el referente de su imaginario, en particular a partir del San Miguel que forma parte del *Juicio Final* en la tabla central del tríptico que pintó el maestro flamenco entre 1466 y 1473 para Angelo Tani<sup>60</sup>. En ella los condenados son enviados al Infierno por el Arcángel, revestido de una armadura dorada cuyo pulido devuelve una fantasmagórica visión apocalíptica (fig. 20b). Flandes lo tendría en cuenta

<sup>57</sup> Varias imágenes disponibles *on line* pueden ponerse en relación con esa ambientación de la pintura. Véase, por ejemplo, en el enlace <http://www.arquivoltas.com/26-segovia/01-segoviaaveacruz1.htm>

<sup>58</sup> N° 37 del inventario de la almoneda, Sánchez Cantón 1930, 100. Conservada en Patrimonio Nacional.

<sup>59</sup> Observado ya en las cuatro escenas laterales del retablo de Miraflores por Martens (2013, 42).

<sup>60</sup> Conservado en el Museo Nacional de Danzig (Polonia), <http://sadostateczny.mng.gda.pl/>



para la representación del *Arcángel* (fig. 20c), en la que, a modo de celestial Perseo, presenta su escudo al dragón demoniaco con la imagen de la ciudad infernal, como si fuera un espejo<sup>61</sup>.



**Fig. 20.** (a) Juan de Flándes, *Bajada de Cristo al Limbo*, *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Fotografía: Ishikawa 2004. (b) Hans Memling, *Juicio Final*, Museo Nacional, Danzig (Polonia). Fotografía: Página web del Museo Nacional de Danzig. (c) Juan de Flándes, *San Miguel*, Metropolitan Museum, Nueva York. Fotografía: Web del Metropolitan Museum.

En su segunda recepción del modelo, Juan de Flándes hizo una versión más bella y dinámica que la de sus antecedentes<sup>62</sup>. Su representación tenía un sentido protector y salvífico del alma, ya que fue la pintura principal del retablo destinado al fondo del arcossolio que se preparó en el claustro de la Catedral de Salamanca como sepultura de los hermanos Rodríguez de San Isidro, Diego (†1507) y Francisco (†1506), destacadas dignidades del cabildo catedralicio salmantino<sup>63</sup>. El Arcángel es un bello soldado que lucha elegantemente contra el demonio, figurado bajo la forma de un animal monstruoso (fig. 21a), semejante al representado entre llamas en la escena del Limbo en el *Políptico*. En el escudo del angélico militar se recoge la silueta de la ciudad infernal, que también se ve en el peto y

las escarcelas de su armadura (fig. 21b). Los edificios en sombras se recortan por delante de la intensa luz producida por las llamas, que levantan una densa humareda y que llega hasta la zona donde se encuentra el ángel, acumulándose por encima de él. Estas negras masas de humo o de nubes tormentosas, colocadas por Juan de Flándes en la parte superior de la composición de algunas escenas como caracterizador de lo maléfico de la acción que transcurría por debajo también procedían de Memling (fig. 15 b).



**Fig. 21.** (a) Juan de Flándes, *San Miguel*, Museo de la Catedral, Salamanca. Fotografía: María José Redondo Cantera. (b) Juan de Flándes, *San Miguel* (detalle). Fotografía: María José Redondo Cantera.

La reflexión de la realidad generada por la bruñida superficie de armaduras, cascos y yelmos de los soldados era una extensión de la habilidad desarrollada en la pintura flamenca para representar la imagen producida por los espejos convexos situados al fondo de las habitaciones. Juan de Flándes ya demostró estar en posesión de esa pericia desde el *Nacimiento de San Juan* en su retablo de Miraflores. Su manifestación más lograda tuvo lugar en el *San Miguel* salmantino. Posteriormente, el reflejo de esas sombras en las corazas y los cascos de los soldados mostró su eficacia en el *Camino del Calvario* del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Flándes lo multiplicó en pequeñas superficies de otras escenas (*Cristo ante Pilatos*, *Ecce Homo* y *Resurrección*) y perdió eficacia. Las siluetas

<sup>61</sup> Se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York (Estados Unidos). En la actualidad su compañero de tabla es un *San Francisco* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436802>

<sup>62</sup> Fue atribuido a Juan de Flándes por Gómez-Moreno (1914, 326).

<sup>63</sup> Actualmente en el Museo de la Catedral de Salamanca.

reflejadas se convirtieron en repetitivas y en un alarde para fingir calidades metálicas, que ya no poseían la misma lógica ni su capacidad simbólica.

### Arquitectura y orden

Desde el mismo comienzo de su trayectoria, como ya se aprecia en el *Retablo de san Juan Bautista* (Martens 2010, 42; Silva 2006b, 12), se percibe en la pintura de Juan de Flandes un cierto gusto por marcar unos ritmos verticales, más o menos explícitos, que dotan de un orden formal a la distribución de los elementos y, por ello, de una mayor facilidad para la comprensión de los contenidos. A menudo esos referentes verticales están formados por pilares, columnas y otros recursos arquitectónicos dotados de cierto aspecto italianizante, que no proceden directamente de modelos clásicos, sino de la recepción que tales soportes tuvieron en el mundo figurativo de la pintura flamenca, al que habían empezado a incorporarse durante la segunda mitad del siglo XV –y de modo más acentuado a partir de 1470– sobre todo en la obra de los artistas establecidos en Brujas, como Memling o Petrus Christus<sup>64</sup>.

La apariencia clásica de estos soportes se basaba en la representación de sus fustes monolíticos y marmóreos, con sus correspondientes basas y capiteles pseudo-corintios o pseudo-dóricos, todo ello un tanto heterodoxo en cuanto a proporciones y morfología<sup>65</sup>. Su figuración en interiores obtuvo un gran éxito, ya que fue considerada como un signo de distinción, denotador de la elevada categoría social o espiritual de los personajes a los que acompañaban. Ese es el origen del moderado italianismo que se detecta en ciertas representaciones arquitectónicas de Juan de Flandes, al menos en las primeras pinturas que realizó en España<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Como se puede ver en la obra de Memling (ca. 1435-94), *Retrato de joven*, fechado 1472-5, en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, inv. 1975.1.112 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459054?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Memling&offset=0&rpp=20&pos=3https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459054?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Memling&offset=0&rpp=20&pos=3>, o en la de Petrus Christus (1410/20-1475 p. q.), la *Virgen con el Niño*, en el Museo Nacional del Prado, inv. P001921, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/6a1137df-7750-40e6-9760-7dcd7b9fcacf?searchid=5e9ba00c-a860-2a6e-41ab-7bb7bddf165b>

<sup>65</sup> Así se puede comprobar en varias pinturas del *Políptico de Isabel la Católica: Cena en casa de Simón* (nº 13) y *Cristo ante Pilatos* (Patrimonio Nacional, Madrid); *Bodas de Caná* (Metropolitan Museum, Nueva York), *Cristo y los discípulos de Emaus* (Patrimonio Nacional, Madrid).

<sup>66</sup> Bermejo atribuyó este ligero componente italianizado que se aprecia en la pintura de Juan de Flandes a una estancia en Italia (1962, 15). Pero no sería necesaria, ya que tanto en los Países Bajos como en España, Juan de Flandes pudo acceder a los referentes italianos que se encuentran en su pintura.

### Columnas y pilares

Desentendidos de los principios vitrubianos y de las codificaciones que se empezaban a imponer en Italia sobre los órdenes clásicos desde fines del siglo XV, los soportes columnados de las pinturas flamencas se configuraron con una gran libertad en cuanto a la altura del fuste, el diseño de las basas y los capiteles, o sus relaciones con los elementos soportados. Pero lo cierto es que la representación de este tipo de columnas contribuyó a la concepción de nuevas estructuras arquitectónicas y configuraciones espaciales en las que empezó a primar la ortogonalidad.

La primera pintura de Juan de Flandes en la que tenemos constancia de la inclusión de columnas –más bien pilares cilíndricos– es la tabla donde se figura cómo Salomé presentaba la cabeza del Bautista a Herodes y a su madre<sup>67</sup> (fig. 22a), que formaba parte del *Tríptico de san Juan Bautista* de Miraflores. Como soporte de la cubierta de madera abovedada que cubre la sala, una hilera de esbeltos pilares delimitan el espacio privilegiado del banquete. Sus proporciones no son clásicas, como tampoco lo son su base prismática o sus capiteles, entre los que se distingue el central, historiado como los medievales y decorado con la representación del *Asesinato de Abel*, revelador de la violencia que impera en el ambiente. En la misma estancia otras columnas, supuestamente talladas en cristal de roca, sustentan la mesa de la pareja, un alarde suntuario y caprichoso sin relación con los principios de la arquitectura clásica.

El fuste rectilíneo de los pilares de sección cuadrada –igualmente pintados ficticiamente como si fueran de mármol pulido y de color, según el gusto flamenco– eran fáciles de representar y de integrar en series, formando una hilera en profundidad, en un intento de aproximarse intuitivamente a la construcción de una *perspectiva artificialis*. En las *Bodas de Caná* (fig. 22b) la regularidad geométrica de su composición arquitrabada se expandió al resto del espacio, que se “contagió” de esta composición ortogonal en planta, en altura y en la modulación del muro y del techo. En cualquier caso, la inclusión de estos soportes y su seriación, aunque no diseñara largas secuencias, imponía unos ritmos que ordenaban visualmente la composición de la escena.

<sup>67</sup> Se encuentra en el Museo Mayer van der Bergh de Amberes (Bélgica) [https://museummayervandenbergh.be/sites/mayervandenbergh/files/styles/large/public/banner\\_images/Juan%20de%20Flandes%2C%20Feestmaal%20van%20Herodes%2C%20Museum%20Mayer%20van%20den%20Bergh1.jpg?itok=O5f1-4t0](https://museummayervandenbergh.be/sites/mayervandenbergh/files/styles/large/public/banner_images/Juan%20de%20Flandes%2C%20Feestmaal%20van%20Herodes%2C%20Museum%20Mayer%20van%20den%20Bergh1.jpg?itok=O5f1-4t0)



**Fig. 22.** (a) Juan de Flandes, *Banquete de Herodes*, Museo Mayer van der Bergh, Amberes. Fotografía: Web del Museo Mayer van der Bergh. (b) Juan de Flandes, *Bodas de Caná, Políptico de Isabel la Católica*, Metropolitan Museum. Nueva York. Fotografía: Web del Metropolitan Museum. (c) Juan de Flandes, *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen*, Gemäldegalerie, Berlín. Fotografía: Web Gallery of Art.

### La micro-arquitectura del pórtico

Pilares y columnas ayudaban decisivamente a la configuración de lo que se puede considerar el espacio favorito de Juan de Flandes, el pórtico. Este tenía la ventaja de acotar el lugar de la representación, de adaptarse a la escala humana y de concentrar la atención sobre lo que sucedía en su interior. Su apertura facilitaba además la incorporación visual de un paisaje o un jardín, en los que el pintor podía desplegar su sensibilidad naturalista

El *Políptico de Isabel la Católica* contiene un amplio repertorio de estas estructuras, si bien no todas las pinturas fueron obra de Juan de Flandes, ya que Sittow y Morros participaron en el conjunto. En cualquier caso, los tres artistas compartieron un universo figurativo similar, en cuanto a composiciones espaciales y caracterización de personajes.

El espacio de los pórticos fue muy versátil, pues estos fueron el marco de las acciones del más variado carácter. En ellos se disfrutaba apaciblemente de la comida compartida y de

la conversación<sup>68</sup>, se practicaba la oración en solitario<sup>69</sup>, se dictaba sentencia<sup>70</sup> o se situaban episodios de la Pasión de Cristo<sup>71</sup>.

Tan amplia casuística de acciones se corresponde con la de aperturas, cubiertas y soportes, combinados libremente de acuerdo con la fantasía del pintor, por lo que apenas se repiten los modelos. Dado que la estancia de Juan de Flandes en Salamanca está documentada con posterioridad, la posibilidad de que los múltiples templete representados por Dello Delli y su taller en el retablo mayor de la Catedral de Salamanca influyeran en las micro-arquitecturas del *Políptico* no parece posible.

Resultan sorprendentes por su modernidad los pórticos con cubierta adintelada que siguen una composición tendente *ad quadratum*. La datación anterior a 1505 que hay que otorgar a las imágenes del *Políptico*, sitúa a estas pequeñas muestras de *architectura picta* de aspiración clasicista, entre las primeras de la pintura española en el siglo XVI. El más simple alberga la *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen*<sup>72</sup> (fig. 22c) (Sánchez Cantón 1930, nº 43, 101), apoyado en unos desnudos y “racionalistas” pilares, en cuyos capiteles apenas se percibe el relieve de las hojas de acanto.

Este tipo de arquitectura abierta, a modo de “baldaquinos en el paisaje”, de concepción geométrica y regular, ya no remitía a un modelo figurativo flamenco, sino a una cierta influencia italiana. Desde las últimas décadas del siglo XV los *scriptoria* italianos produjeron obras iluminadas de gran calidad, que contenían, sobre todo en los frontispicios, modelos de templete aislados, al aire libre, de marcado carácter clásico<sup>73</sup>. No tenemos constancia de que Juan de Flandes tuviera acceso a esas refinadas composiciones, en las que destacó el taller florentino de los Attavanti (fig. 23a), cuyas obras sólo estaban al alcance de la élite más selecta.

<sup>68</sup> Los que constituyeron el marco más apacible, entre los pertenecientes al *Políptico*, fueron los que sirvieron de marco a la *Cena en casa de Simón* (Sánchez Cantón 1930, nº 13, 99), Patrimonio Nacional; las *Bodas de Caná* (Sánchez Cantón 1930, nº 25, 100), Metropolitan Museum of Art, Nueva York; la *Cena de Emaus* (Sánchez Cantón 1930, nº 45, 101), Patrimonio Nacional). Existe acuerdo generalizado en atribuir su autoría a Juan de Flandes, con excepción de la primera tabla citada, que Weniger atribuye a Morros (2011, 432-5).

<sup>69</sup> *Aparición de Cristo a María* (Sánchez Cantón 1930, nº 43, 101), Gemäldegalerie, Berlín (Alemania).

<sup>70</sup> *Cristo conducido ante Pilatos* (Sánchez Cantón 1930, nº 10, 99), Patrimonio Nacional. Atribuido a Morros por Weniger (2011, 440-1).

<sup>71</sup> *Coronación de espinas* (Sánchez Cantón 1930, nº 17, 100), The Detroit Institute of Arts, Detroit (Estados Unidos). Atribuido a Morros por Weniger (2011, 441-2).

<sup>72</sup> Gemäldegalerie, Berlín (Alemania), Inv. 2064

<sup>73</sup> Véase, por ejemplo, la portada del vol. II de la *Biblia de los Jerónimos* del Monasterio de Belem, en Lisboa. Imagen disponible en <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4381020>



**Fig. 23.** (a) Taller de los Attavante, *Biblia de los Jerónimos*, vol. II. *Libro de Josué*, Frontispicio, Archivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa. Fotografía: Wikipedia. (b) Bramante, Bernardo Prevedari, *Iglesia en ruinas* o *Grabado Prevedari*. 1481, Museo Británico, Londres. Fotografía: Wikimedia Commons. (c) Juan de Flandes, *Santiago*, Retablo de San Miguel, Museo de la Catedral, Salamanca. Fotografía: María José Redondo.

Sin embargo sí parece indudable que Flandes tuvo conocimiento del *Grabado Prevedari* (fig. 23b), del que hizo una adaptación muy simplificada en el marco arquitectónico que alberga la representación de *Santiago peregrino* en el salmantino *Retablo de San Miguel* (fig. 23c), ya referido más arriba. La figura sedente del Apóstol, entronizado y cubierto por dosel, se localiza dentro de una arquitectura a su medida, a modo de tabernáculo. Está representado con una perspectiva oblicua, lo que permite ver, a través de la apertura arqueada del muro a la derecha, un fragmento de la *Batalla de Clavijo* y añadir así la dimensión militar de la devoción del santo. Casi en primer término, una potente columna de fuste mármoleo incorpora un orden clásico *sui generis*, con una basa muy desarrollada y una particular versión de capitel compuesto, ambos de bronce. Mediante un arco que cabalga directamente sobre el ábaco, este primer término se integra en un pequeño conjunto en el que el muro se separa de la cubierta mediante un friso encapitelado. Por encima del santo, los cuatro cascos de la cubierta se mantienen macizos, a diferencia de su modelo (fig. 24a). Al llegar al centro, se abre un óculo sobre el que se levanta una pequeña columnata abierta hacia el cielo, a modo de linterna. En una curiosa fusión de dos tramos del diseño bramantesco, el tambor octogonal de Bramante ha adoptado aquí una forma circular. El arranque del tambor abierto con columnas (fig. 24b) y su similitud con el fragmento que es representado en la *Escuela de Atenas* (1509-1510), es una cuestión abierta y difícil de

explicar, dados los años en los que está documentado que Flandes trabajó en Salamanca, entre 1505 y 1508. A su vez, esas mismas fechas sitúan esta singular y temprana recepción del *Grabado Prevedari* por Juan de Flandes en la vanguardia de su recepción hispánica, junto a la versión más fiel del modelo que hizo Alejo Fernández en la *Flagelación de Cristo*, que se conserva en el Museo Nacional del Prado<sup>74</sup> y que se data por consenso en unas fechas algo anteriores (ca. 1500-1505). En el paso del siglo XV al XVI la presencia de Antonio de Nebrija como profesor de la Universidad de Salamanca dio un gran impulso al Humanismo y a la llegada de libros desde Italia, comercio del que también formarían parte grabados. Por su parte, los hermanos Rodríguez de San Isidro, a los que pertenecía el arcosolio donde se colocó el retablo, tuvieron un perfil que les sitúa como posibles propietarios de un ejemplar de este grabado. Diego fue catedrático de Prima en la Universidad y conocía bien a Flandes, ya que intervino en el contrato del retablo para la capilla universitaria<sup>75</sup>, y Francisco (†1506), que realizó el encargo, fue enviado por el cabildo catedralicio a Roma en 1505, por lo que él mismo tuvo la oportunidad de llevarlo hasta Salamanca.



**Fig. 24.** (a) Detalle de fig. 23c. (b) Detalle de fig. 23b.

### El círculo

Las circunferencias fueron formas recurrentes en la figuración de nuestro artista, tanto en la pretendidamente real como en la simbólica. Desde el punto de vista material, la forma circular fue la necesaria para los espejos convexos, pequeña pieza del mobiliario que la

<sup>74</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-flagelacion/fe95dcae-7db1-4d7e-adf9-ee20710847c3?searchid=8979cda0-4d07-89b7-cf03-c7f2c51ffe3f>

<sup>75</sup> En 1505 y 1507 Flandes contrató la pintura de ocho escenas y diez figuras para el banco (Gómez-Moreno 1914, 325-6; Silva 2006a, 476-8). Las dos que se conservan quizá formaron parte de las puertas del tríptico, debido a su representación en grisalla. Sobre este retablo y sus pinturas (Nieto y Azofra 2002, 21-2; Martínez 2018, 85-6).

pintura flamenca integró en ciertos ambientes distinguidos, y la adecuada para pequeñas ventanas<sup>76</sup>. En las grandes aperturas de huecos, ya fueran puertas, galerías porticadas o entradas a cercados, los arcos semicirculares fueron los preferidos para su diseño.

En el imaginario de lo simbólico y en tanto que figura perfecta, el círculo era la imagen de Dios. Flandes no añadió nimbos a sus personajes sagrados, pero sí introdujo matizados resplandores circulares en torno o en la proximidad de ciertas figuras para señalar la presencia de la divinidad, ya fuera alguna de las personificaciones de la Trinidad, un ángel o una estrella. En este punto se observa una clara evolución en la figuración de Juan de Flandes, que va desde la sugerencia a la evidencia, lo que es producto no sólo de una trayectoria estética, sino que es consecuencia del formato de la tabla y, sobre todo, de la distancia que media entre la pintura y su espectador. De ese modo, se puede permitir la pequeña escala y el lugar marginal para situar los resplandores de la Gloria celestial y del Espíritu Santo en la *Aparición de Cristo a la Virgen* (fig. 22c), o el sutil halo en torno a Cristo para manifestar su divinidad a los discípulos, en la *Cena de Emaus* (fig. 25a), ambas pertenecientes al *Políptico* y destinadas a ser vistas en la proximidad. Por el contrario, la irrupción de lo sobrenatural en las pinturas de los retablos se señala mediante círculos transparentes y coloreados, que añaden un matiz de preciosismo a una evolución que camina hacia formas más simplificadas y monumentales (fig. 25b). Su culmen es el gran resplandor dorado que se despliega en torno al Espíritu Santo en la *Pentecostés* (fig. 25c) del retablo mayor de la iglesia de San Lázaro.



**Fig. 25.** (a) Juan de Flandes, *Cena de Emaus*, *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Fotografía: Ishikawa 2004. (b) Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo* (detalle), National Gallery of Art, Washington. (c) Juan de Flandes, *Pentecostés*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

A modo de recapitulación, aunque no fuera la última pintura realizada por Juan de Flandes, el *Santo Entierro* (fig. 26) del retablo de la Catedral de Palencia compendia —¿y esclarece?— algunas de las líneas discursivas que se han señalado aquí sobre el particular imaginario representado en la pintura de Flandes.



**Fig. 26.** Juan de Flandes, *Santo Entierro*, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos.

Ya Vandevivere señaló lo insólito del espacio en el que transcurre la escena, usualmente ubicada al aire libre. La segunda aportación del pintor procedía de la miniatura de fines del siglo XV desarrollada en Gante (Vandevivere 1985, 77) y consistió en el anacronismo de convertir la cueva sepulcral en una cripta propia de su tiempo, como correspondería al propietario acomodado que era, según el relato evangélico, José de Arimatea, quien cedió para el entierro de Cristo el sepulcro que había preparado para él. En su deseo de ambientar adecuadamente la escena, el pintor añadió un pequeño documento enmarcado que cuelga en la pared del fondo, cuyo contenido supuestamente tiene como función recordar las obligaciones sobre las celebraciones de misas

<sup>76</sup> Ambos se encuentran ya en el *Retablo de san Juan Bautista*, hecho para la Cartuja de Miraflores: el espejo en el *Nacimiento de san Juan Bautista* y el óculo en el *Banquete de Herodes*.

y aniversarios, las bulas concedidas a ese espacio y otras cuestiones relativas a las memorias de difuntos<sup>77</sup>,

La acumulación de elementos que reunió Flandes en esta tabla –de gran importancia dentro del programa iconográfico del retablo– y el significado añadido que le quiso proporcionar le llevaron a hacer diversas correcciones<sup>78</sup>. Ello no evitó que incurriera en contradicciones. Uno de los problemas que no acabó de resolver fue la construcción del espacio. La mayoría de las figuras se disponen en un solo plano, paralelo al fondo. La cubierta abovedada de la estancia le permitió prescindir de la perspectiva, que tan sólo fue sugerida por la caja del sarcófago, que sigue un diseño de líneas muy austeras, en el que se combinan el mármol blanco y el de color.

Las fuentes de luz son indicativas de la libertad con la que trabajaba el artista. La situación subterránea de la cripta es sugerida por la luminosidad que procede del ángulo superior izquierdo, lo que estaría en relación con la situación de esta pintura en el retablo, a la derecha del altar. A ello se une la supuesta apertura frontal de la caja hacia el espectador, que permite una visibilidad casi completa. Esas direcciones no justifican todas las sombras, pero la apariencia de coherencia no resulta muy alterada, a excepción de su incompatibilidad con el exterior nocturno donde se encuentra la lechuza entre ruinas que asoma por el óculo abierto en el fondo.

Como también señaló Vandevivere, la distribución de las figuras en torno al sepulcro es una trasposición de la escenificación del tema del Santo Entierro practicada en la escultura (Vandevivere 1985, 77; Vandevivere 1986, 92). Pero aquí no existe la coherencia de grupo que tenía la iconografía habitual del tema en su representación plástica, ya plenamente fijada en esas fechas, que se acompañaba de una distribución convergente de las figuras en torno a Cristo y que solía ir acompañada de una correspondencia de actitudes y de gestos. Flandes ha introducido grupos y figuras de distinto carácter y época, encerrados en sí mismos, sin relación unos con otros, aunque compartan el mismo espacio. El grupo principal, compuesto por los personajes sagrados –María, san Juan, Nicodemo y José de Arimatea– rodea el cuerpo de Cristo en la cabecera del sarcófago. Un ángel de bellas alas respalda y cierra este conjunto de figuras sagradas. Hacia los pies, se arrojan en su tristeza las tres santas mujeres, en las que se identifica a la Magdalena, por presentar la cabeza descubierta y por estar junto al pomo de los ungüentos. En su proximidad una muchacha de espaldas, identificable con Marta (Vandevivere 1985, 77), porta un sahumero.

<sup>77</sup> En realidad son una serie de rayas que fingen escritura, según fotografía publicada por Vandevivere (1985, 85).

<sup>78</sup> Fueron identificadas durante el proceso de estudio que conllevó su restauración en el Museo del Prado (Vandevivere 1986, 93).

A todos estos personajes propios del relato sagrado, se unen otros varios. Junto al muro derecho asoma un joven alto, de pronunciada nariz aguileña y de aspecto nórdico, como denotan su blanca tez, su cabello rubio y sus ojos azules. No se han hecho propuestas sobre su posible identificación. Otros dos personajes, ajenos igualmente al entierro de Cristo y a su duelo se distinguen claramente por las destacadas posiciones que ocupan en la composición. El que se encuentra en el centro, vestido sobriamente de negro, es observado por la lechuza, cuya situación dentro de un marco circular recuerda la del misterioso busto que se recorta en el vacío dentro de un luneto en el del *Grabado Prevedari* (fig. 23b). Ambos dominan el espacio situado bajo su posición privilegiada. Como símbolo de sabiduría, la lechuza<sup>79</sup> transmitiría la inspiración y la ciencia a su protegido, quien sostiene en sus manos un compás de punta seca. Hay consenso historiográfico en identificar a este hombre de aspecto sencillo con el artista. Con el compás en la mano, se presenta dispuesto a seguir diseñando círculos y a tomar medidas con las que dar forma a las figuras que imagine su mente. Ajeno a la escena sagrada en la que está inmerso, parece estar atento al corpulento personaje situado a la izquierda, en la jamba de la cámara sepulcral, y vuelto hacia el espectador, quien sería el último destinatario de esa cadena de miradas.

Vandevivere puso en relación esta figura, a la que identificó como un profeta, con los que recorren los velos en la *Adoración de los Pastores* (fig. 27), pintada hacia 1480 por Hugo van der Goes (ca. 1440-1482), cuya influencia se aprecia en el estilo de Juan de Flandes, sobre todo en la caracterización de algunos personajes. Sin embargo, esta figura no está



Fig. 27. Hugo van der Goes. *Adoración de los Pastores*. Gemäldegalerie, Berlín.

<sup>79</sup> Con una interpretación distinta, como “la ceguera de los infieles”, por vivir en la noche (Vandevivere 1986, 93). Años más tarde, una lechuza semejante fue incluida en otra pintura de Flandes, la *Natividad* del retablo de San Lázaro. Si el pintor tuvo alguna intención de vincular estas dos pinturas, en el sentido de que este ave asistiera al nacimiento y la muerte de Jesús, es una hipótesis posible, pero sería una relación construida *a posteriori* de su representación en la pintura de la Catedral.

desvelando, ni mostrando, ni explicando, ni introduciendo al espectador en una escena sagrada, sino más bien dando muestra de su autoridad.

Debe tenerse en cuenta también que la indumentaria con la que se viste este personaje está compuesta por piezas de una gran calidad: una saya de tela de oro forrada de armiño, sobre la que lleva una gruesa cadena de oro, una capa y una gorra con vuelta confeccionadas con terciopelo rojo, zapatos de tela de oro y guantes blancos –quizá de beatilla– todo ello propio de un rey, quien también se muestra dispuesto a cabalgar, como indica su vara de fusta. Todos estos elementos son portados por los personajes que aquí se han identificado como Fernando el Católico y Felipe el Hermoso en la pintura de la *Crucifixión*, en origen colindante con esta del *Santo Entierro*. La actitud de este regio personaje parece responder a su deseo de mostrar su participación en un acontecimiento excepcional. Tras haber asistido a dos episodios extraordinarios, en las pinturas anteriores (*Camino del Calvario* y *Crucifixión*), dispuestas en este orden, de izquierda a derecha, en esta última pieza del “tríptico” acompaña a Cristo en su sepultura. Desde allí nos advierte con serenidad y firmeza del último destino de nuestra existencia. Por su parte, gracias a la pintura y a su destreza, el artista nos demuestra que tiene la capacidad de dar forma a lo que no se puede ver y de hacer posible la comunicación desde lo intangible.

La ausencia de datos sobre la entrega de las pinturas de Juan de Flandes para el retablo impide fechar cada una de las tablas. En cualquier caso, este *Santo Entierro* se datará entre 1516 y 1519, años de las muertes del Rey y del pintor, respectivamente. El paso a ultratumba de Fernando el Católico haría más permisible su participación en un episodio sagrado como este. El sentido funerario de la pintura se refuerza por los huesecillos del suelo, aparentemente buscados por el perro. Durante las primeras décadas del siglo XVI fue frecuente que en el zócalo de algunas arcas sepulcrales se representaran pequeñas figuras de perros en disputa por ello (Redondo 1987, 210).

## CONCLUSIÓN

Juan de Flandes se presenta como una personalidad artística compleja, conocedor de la obra de los mejores pintores flamencos de su momento y dotado de una potente imaginación capaz de crear mundos visuales inéditos en la pintura española del momento. Su interés por la realidad no limitó su fantasía, sino que aumentó su narratividad. Sus trabajos para Isabel la Católica y otros distinguidos clientes le dieron la oportunidad de desarrollar un mundo propio, en el que los miembros de la realeza compartieron el protagonismo de la escena sagrada<sup>80</sup>.

<sup>80</sup> Con mi agradecimiento (por orden alfabético de apellido) a: Mar Borobia, Rubén Fernández Mateos, Pedro A. Galera Andreu, David García Cueto, Julián Hoyos Alonso, Didier Martens, Juan Carlos Ruiz Souza, Ignace Vandevivere y Javier Vélez Chaurri, quienes me han enseñado o/y ayudado en el largo recorrido de esta aproximación a la pintura de Juan de Flandes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo, Elisa. 1962. *Juan de Flandes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Borobia, Mar. 2004. “La ciudad de Jerusalén en la pintura de Gerard David”. En *Gerard David y el paisaje flamenco*, 73-96. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Campbell, Lorne. 2015. “Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos”, 33-53. En *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, ed. Lorne Campbell. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Domínguez Casas, Rafael. 1993. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.
- Hoyos Alonso, Julián. 2019. *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39423>
- Gómez-Moreno, Manuel. 1914. “La capilla de la Universidad de Salamanca”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 6: 321-329.
- Ishikawa, Chiyo. 2004. *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sitow*. Turnhout: Brepols.
- Laguna Paul, Teresa. 1979. *Postillae inventus Testamentum de Nicolas de Lyra*. Sevilla: Universidad.
- Martens, Didier. 2010. *Peinture flamande et goût ibérique aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Bruselas: Le Livre Timperman.
- Martens, Didier. 2013. “Les représentations architecturales dans la peinture bruxelloise de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la copie d’après Rogier au «portrait d’édifice»”, En *L’Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, 81-94. Tiel: Éditions Lannoo.
- Martín Barba, José Julio. 2018. “Identificación de un libro propiedad de Isabel la Católica: el *Smargado* de Córdoba”. *De Medio Aevo* 12, 13-46.

- Nieto González, José Ramón y Azofra Agustín, Eduardo. 2002. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martínez Frías, José María. 2018. “La Real Capilla de San Jerónimo”. En *Loci et imagines. Imágenes y lugares*, 69-91. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. 2013. *El cimborrio de la catedral de Burgos. Historia, imagen y símbolo*. Burgos: Real Academia de Historia y Bellas Artes.
- Ponz, Antonio. 1788. *Viage de España*, 2ª ed., t. XII. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Redondo Cantera, María José. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI, tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y documentación del Patrimonio Histórico.
- Redondo Cantera, María José. 2021. “La presentación de una soberana. Las entradas de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539)”. En *Las mujeres y las artes : mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, eds. Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez, 595-626. Madrid: Abada.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2013. “Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno”, s. p. En *Las artes y la arquitectura del poder*, ed. Víctor Mínguez, 775-794. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Sanchez Cantón, Francisco Javier. 1930. “El retablo de la Reina Católica”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 17: 97-134; y 7, 20: 149-152.
- Schedel, Hartmann. 1493. *Liber Chronicarum*. Augsburg: Anton Koberberg.
- Silva Maroto, Pilar. 2006a. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero.
- Silva Maroto, Pilar. 2006b. *La Crucifixión de Juan de Flandes*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Steyaert, Griet. 2013. “Pieter van der Weyden et l’atelier de Rogier van der Weyden après sa mort”. En *L’héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles. 1450-1520*, Véronique Bücken y Griet Steyaert. 97-101. Tiel: Éditions Lannoo.
- Torre, Antonio de la y Torre, E. A. 1956. *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*, t. 2, 1492-1504. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vandevivere, Ignace. 1967. *La Cathédrale de Palencia et l’église paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Bruselas: Centre Nationale de Recherches ‘Primitifs Flamands’.
- Vandevivere, Ignace. 1985. *Juan de Flandes*. Brujas: Crédit Communal.
- Vandevivere, Ignace. 1986. *Juan de Flandes*. Madrid: Museo del Prado.
- Vandevivere, Ignace. 1993. “Berruguete versus Juan de Flandes. Pequeña nota hispano-flamenca”. En *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, 49-50. Palencia: Diputación Provincial.
- Weniger, Matthias. 2011. *Sitow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*. Kiel: Ludwig.
- Zalama, Miguel Ángel y Vandenbroeck, Paul (dirs.). 2006. *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.



## APUNTES SOBRE LA LITURGIA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA. RITOS, MAGNIFICENCIA Y PODER

### NOTES ON THE LITURGY IN PAMPLONA CATHEDRAL. RITES, MAGNIFICENCE AND POWER

#### RESUMEN

Las formas y tipologías artísticas, la música y los ritos solemnes de una liturgia, especialmente cuidada, han distinguido, secularmente, a nuestras catedrales. De modo muy especial en las fiestas, en donde se han venido fundiendo lo solemne (rito), lo artístico (belleza) y lo extraordinario (infrecuente). El ejemplo de la catedral de Pamplona y su ceremonial, a lo largo de los siglos, viene a ejemplificar la importancia de los mencionados elementos, en una ciudad que ostentaba la capitalidad del virreinato navarro, en la que los elementos de poder y representación cobraban un especial significado.

#### PALABRAS CLAVE

Ceremonia, rito, cabildo, fiesta, poder, autoridad, capilla de música, gigantes, infantes.

#### ABSTRACT

The forms and artistic typologies, the music and the solemn rites of a liturgy, especially careful, have distinguished, secularly, our cathedrals. In a very special way in the festivals, where the solemn (rite), the artistic (beauty) and the extraordinary (infrequent) have been merging. The example of the cathedral of Pamplona and its ceremonial, throughout the centuries, comes to exemplify the importance of the aforementioned elements, in a city that held the capital status of the Navarrese viceroyalty, in which the elements of power and representation took on a special meaning.

#### KEY WORDS

Ceremony, rite, council, party, power, authority, music chapel, giants, infants.

**RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

<http://orcid.org/0000-0003-3989-8965>

[rfgracia@unav.es](mailto:rfgracia@unav.es)

<https://doi.org/10.36443/sarmental.45>

La catedral es un templo con una función determinada en el devenir del obispado, como primera iglesia diocesana, sede de la cátedra episcopal y expresión de la vida litúrgica del cabildo. Los tiempos y los gustos han transformado el complejo monumental, tanto en su interior como en su exterior, por motivos estéticos, pero también por razones litúrgicas y de uso y función.

Sus pétreos muros comenzaron a “vestirse” de retablos e imágenes, de modo muy especial a partir del siglo XVI y a lo largo de las dos centurias siguientes, en pleno Barroco, correspondiendo con una estética caracterizada por la integración de las especialidades artísticas, fundiéndolas en un todo, y por la captación del espectador a través de los sentidos, siempre más vulnerables que el intelecto (Fernández 2003, 383-397).

Las artes integradas se constituyeron en un vehículo de transmisión de doctrina y práctica de poder en un ámbito que trascendía al propio templo, porque además de catedral o lugar en donde radica la cátedra del obispo, la seo pamplonesa estaba gobernada por un cabildo de vida regular, poco acomodaticio hacia unos obispos con autoridad reforzada, tras el Concilio Trento. Además, el regimiento de la ciudad y los órganos políticos del Reino celebraban en su interior las grandes ceremonias y fiestas, expresión sublime de cuanto conforma la cultura del Barroco (Aranda 2020).

Como toda fiesta, también la religiosa, es un fenómeno dinámico: sus tradiciones se mantienen, se pierden, reaparecen o se crean con el paso de los años. En su seno, se producen continuos cambios, y posee conexión con el pasado y con el futuro. En general, y aparentemente, las fiestas se han secularizado y se han vuelto más lúdicas, espectaculares y menos rituales.

Las civilizaciones expresan su grado de cultura mediante formas artísticas, los pueblos transforman, a través de la belleza, lo sencillo en solemne, y lo cotidiano evoluciona hasta llegar a rito, depurado por el tiempo y la sensibilidad colectiva. Algunos acontecimientos de la vida social, religiosa y política, se han celebrado de forma singular con grandes festejos, rompiendo la rutina de la vida cotidiana, con la confluencia de ideología, arte, gozo, placer, creencias y sentimientos. Toda la estructura de esas fiestas especiales ha tenido en común lo solemne (el rito), lo artístico (la belleza), y lo extraordinario (lo infrecuente).

### LAS FUENTES PARA SU ESTUDIO

El estudio del tema apenas cuenta con un pequeño artículo de Jesús Arraiza (1994, 11-23). Para el periodo navideño hicimos hace unos años una pequeña monografía (Fernández 2007) y para lo relativo a la Cuaresma y Semana Santa, Alejandro Aranda realizó un trabajo exhaustivo (Aranda 2015, 1095-126).

Para el conocimiento del tema contamos con diversos códices y fuentes manuscritas del archivo capitular. En primer lugar, el Breviario de 1332<sup>1</sup>, de la época del obispo Barbazán, considerado como la guía litúrgica más antigua de la diócesis y de la catedral de Pamplona. En el citado códice figuran como las fiestas de mayor categoría las denominadas como excelentísimas o insignes, que engloban las Pascuas de Navidad, Resurrección y Pentecostés y la Asunción de la Virgen. Estas fiestas equivalían a lo que en siglos posteriores serían las festividades dobles de primera clase, con ceremonial de seis capas. Por debajo de las cuatro festividades mencionadas figuraban las principales, con rito de solemnidad, entre las que se incluían la Epifanía, Ascensión, Trinidad, Corpus, San Juan Bautista, Purificación, Anunciación, Dedicación de la catedral, santos Pedro y Pablo, la Corona de Cristo, Santiago, san Agustín, Natividad de la Virgen, san Miguel, san Fermín, Todos los Santos y san Martín. Finalmente, figuraban en aquel escalafón de celebraciones las denominadas magnas: Transfiguración, Inmaculada Concepción, Magdalena y Reliquias.

Conserva el archivo capitular otros tres breviarios, el primero realizado entre 1349 y 1354, el segundo de 1383 y el tercero de 1440<sup>2</sup>. Para nuestro intento, también posee el mismo archivo un libro impreso en 1626, realizado en la imprenta de Juan Oteyza<sup>3</sup>. Algunas variaciones respecto al esquema de fines del siglo XVI nos presentan los apuntes que realizó en el segundo tercio del siglo XVIII el que fuera prior de la catedral, Fermín de Lubián, hombre diligente, cultísimo y gran conocedor de la historia diocesana y catedralicia (Arigita 1910b, 61-2; Goñi 2000, 72-6), autor de un sinnúmero de informes de distinta naturaleza<sup>4</sup>, natural de Sangüesa y bien relacionado con las élites de poder en la Pamplona de su tiempo. El texto redactado fue publicado por María Gembero en su monografía sobre la capilla de música (1995, 393). A los siglos XVIII y XIX pertenecen numerosos apuntes de Rúbricas del archivo capitular<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Archivo de la Catedral de Pamplona [ACP], Códice núm. 18.

<sup>2</sup> ACP, Códices núms. 19, 20 y 21.

<sup>3</sup> ACP, *Estado y descripción de la santa iglesia catedral de Pamplona de canónigos religiosos y reglars de la Orden de San Agustín. Pónese la Regla del gloriosísimo sancto y patrón suyo, y las ceremonias desta iglesia. Modo de votos, ejercicios, la asistencia y servicio del culto divino de Dios, de su soberana Madre Reyna del cielo y patrona milagrosa desta su insigne y religiosa iglesia*, Pamplona, Juan de Oteyça, 1626..

<sup>4</sup> Entre los publicados destaca su *Relación de la Santa Iglesia de Pamplona de la provincia burgense*. Pamplona, 1955. Edición revisada y prólogo y notas de José Goñi Gaztambide. Un listado de sus obras en Goñi Gaztambide 2000, 75-76.

<sup>5</sup> ACP, Leg. 1324.

El aporte siguiente es un documentado *Manual teórico práctico de las ceremonias*<sup>6</sup>. Afortunadamente, sabemos, por el concienzudo estudio de Alejandro Aranda, que su autor fue el beneficiado de la catedral, don Desiderio Azcoita Caballero (Barajas de Melo, 1840 - Pamplona, 1914), que ocupó el cargo de maestro de ceremonias en 1877 y en otras ocasiones (Aranda 2015, 1097-8) (fig. 1). Nuestra sospecha sobre la autoría don José Magaña y Seminario (Fernández 2007, 22 y 42), queda fuera de toda duda. Sin embargo, la figura de Magaña merece la pena resaltarla por haber sido maestro de ceremonias desde 1898, así como autor de un divulgado libro de Sagrada Liturgia (1905) y de otro de Rúbricas (1912). La figura del maestro de ceremonias como guardián de las tradiciones y del decoro en el culto catedralicio se recoge en distintos documentos y estatutos capitulares.

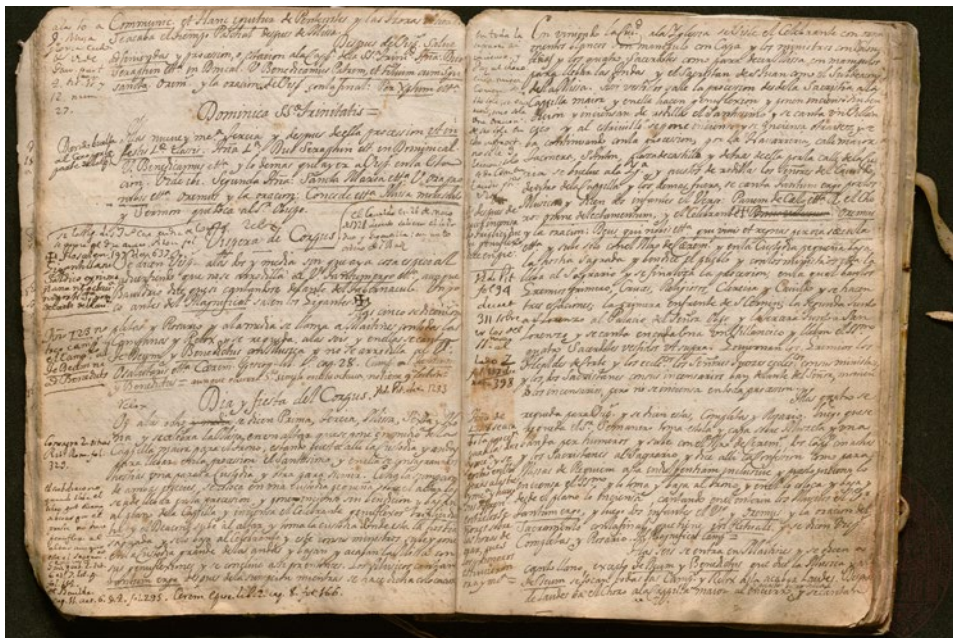


Fig. 1. Apuntes manuscritos con el ceremonial catedralicio, siglo XVIII, Archivo de la Catedral de Pamplona.

## UN COMPONENTE FUNDAMENTAL: LA CAPILLA DE MÚSICA

A partir de los siglos XV y XVI se configuró la capilla de música (fig. 2), pasando las funciones del chantre (dignidad creada en 1206) al maestro de capilla (responsable de la polifonía) y al sochantre (director del canto llano) (fig. 3). La capilla experimentó en los siglos del Barroco un notable crecimiento e importancia para la vida musical de la capital Navarra, contando con nuevo órgano, excelentes maestros de capilla, instrumentistas y cantores, capaces de interpretar delicadas partituras. Desde sus orígenes al siglo XVII contamos con los estudios de José Goñi Gaztambide (1983 y 1986), Gembero y Sagaseta (1994, 137-63). Para el siglo XVIII es fundamental la tesis de María Gembero (1995) y para el siglo XIX el estudio de Rebeca Madurga (2021).

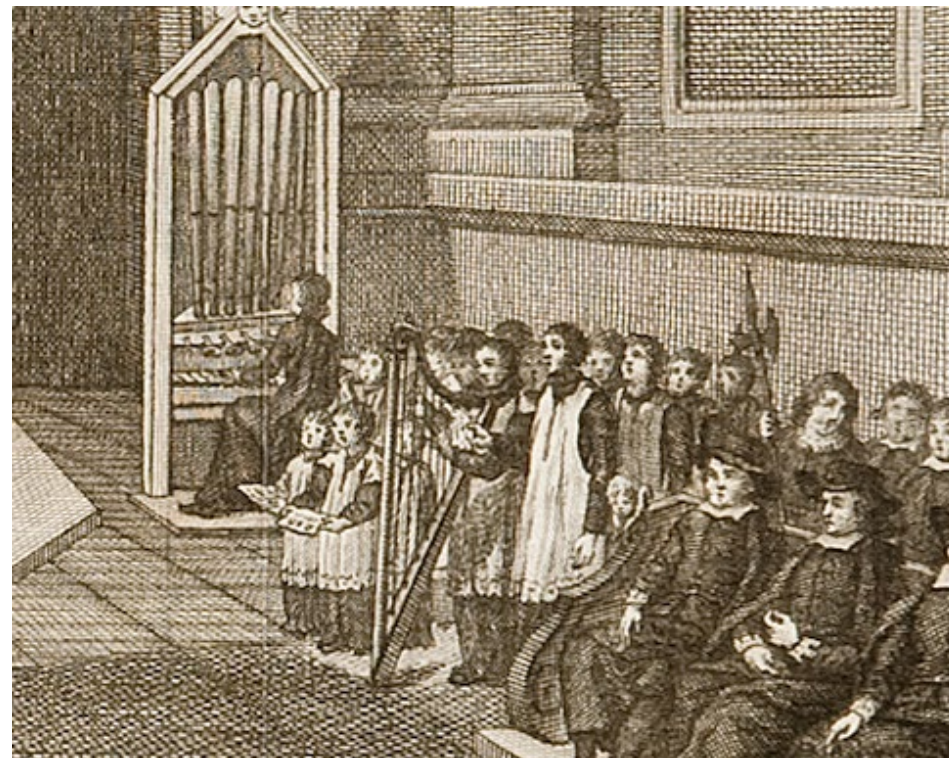


Fig. 2. Manuel Albuérne, grabado que representa a las Cortes de Navarra y el juramento real en la que puede verse la capilla de música de la catedral de Pamplona, 1815, Colección particular.

<sup>6</sup> ACP, Códice núm. 162. *Manual teórico práctico de las Ceremonias de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona en las principales festividades*.

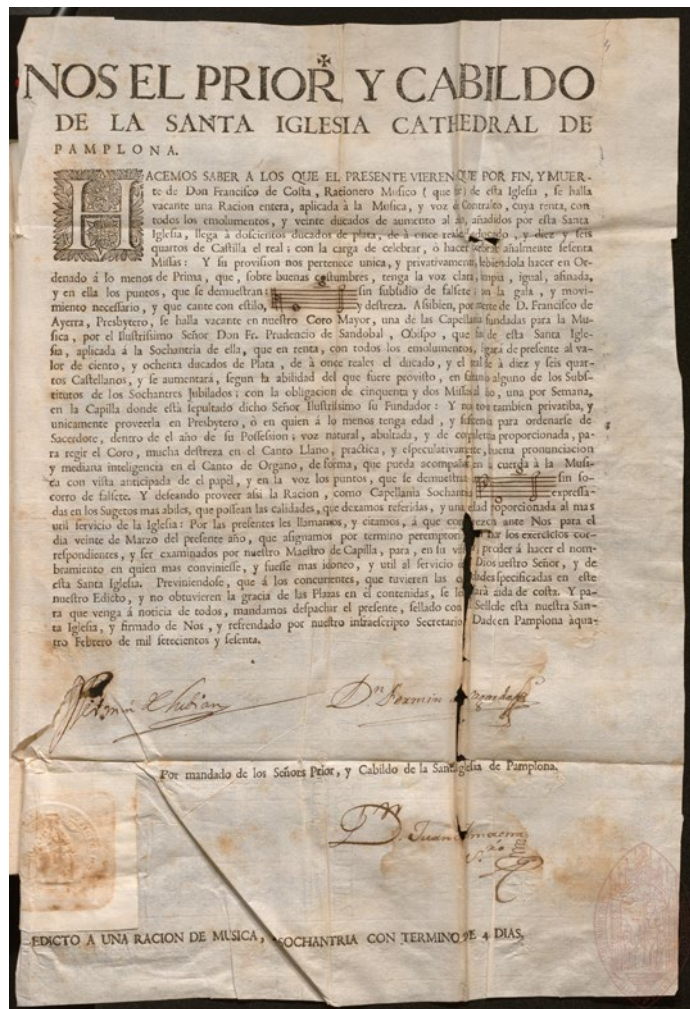


Fig. 3. Impreso para la provisión de sochantre de la catedral de Pamplona, 1760, Archivo de la Catedral de Pamplona.

Por lo que respecta a los ministriles que interpretaban música instrumental, hay que hacer notar que, al principio, formaron un conjunto independiente de la capilla de cantores, para intervenir en ocasiones puntuales como el fin de las Vísperas, si bien, más tarde, se introdujeron en la interpretación polifónica, primero como apoyo armónico para sustentar las voces, luego duplicando las voces y finalmente, en el siglo XVIII, con más preponderancia.

El maestro de capilla estaba obligado a componer diversos villancicos al cabo del año, destinados a destacadas festividades. En un anuncio impreso para proveer el magisterio de capilla de 1780, se especifican entre las obligaciones del futuro maestro la composición de treinta y seis villancicos, distribuidos del siguiente modo: diecisiete para el Corpus, siete para la Asunción, otros siete para la calenda y maitines de la Navidad, tres para Pascua de Resurrección, uno para san Francisco Javier, otro para la Inmaculada Concepción y otro para la fiesta del Santísimo Nombre de Jesús. Sobre las letras de los villancicos había determinado el cabildo, en 1730, vigilar sus letras para evitar que “hubiese alguna cosa no correspondiente a la gravedad de los Divinos Oficios”<sup>7</sup>.

#### OTRA INVARIANTE: EL ADORNO DEL ALTAR MAYOR CON LOS BUSTOS ARGÉTEOS

Los carpinteros de la catedral colocaban para las fiestas solemnes en el altar mayor los bustos relicarios de plata, adornando profusamente el graderío de plata con candeleros, aparatosos ramos de flores y una enorme cruz (fig. 4). El presbiterio adquiría con



Fig. 4. Foto Mas, altar mayor de la catedral de Pamplona en día de solemnidad con los bustos relicarios, 1916, Fototeca del Archivo General de Navarra.

<sup>7</sup> ACP, Libro III de Acuerdos Capitulares 1725-1755, fol. 75v.

aquellas piezas argénteas un notable aspecto. Don Juan Ollo en sus apuntes e inventario de la catedral afirma, con cierta nostalgia, que la impresión que causaban a ambos lados del altar mayor, en las solemnidades litúrgicas, era “maravillosa”. Desgraciadamente, parte de todo aquel aparato, incluido el armario argénteo de la Virgen y parte del graderío, desapareció en las reformas de la catedral llevadas a cabo entre 1940 y 1946. Respecto a los bustos, sabemos que el de santa Úrsula fue donativo del obispo Juan Rena, habiendo sido realizado por el platero pamplonés Juan de Ochovi, entre 1538 y 1539 (Goñi 1985). El primitivo busto de plata de san Fermín de la catedral fue hecho en 1527 y la pretensión del cabildo de llevarlo en procesión la fiesta del santo que entonces se celebraba el 10 de octubre, dio lugar a un sonado pleito, ya que los regidores pamploneses argumentaban que debía procesionarse la imagen de San Lorenzo, porque ante ella y no ante otra tenía hecho su voto la ciudad (Martínez 1994, 92). El busto, bastante reformado ha llegado a nuestros días, inventariándose en 1651 junto al de Santa Úrsula, como únicos existentes hasta entonces<sup>8</sup>. En realidad, todavía siguieron siendo única pareja a lo largo de un siglo, como lo muestra la *Relación* de la estancia de Mariana de Neoburgo en Pamplona, en 1738, en cuya visita a la catedral, el 16 de diciembre, se le exhibieron por el interés y curiosidad que mostraba la soberana por ver todas las reliquias y estancias de la seo (Ardanz 2006, 424). El busto de san Francisco Javier, obra del platero José de Yabar, fue costeado por el prior de la catedral, Fermín de Lubián en 1759 (Fernández 2006b, 76 y 241) y el de la Magdalena que completa el conjunto es, a nuestro juicio, un poco anterior y bien pudo haberse sufragado por el mismo prior o quizás por don Francisco Javier Añoa y Busto, natural de Viana, obispo de Pamplona (1735-1742) y luego arzobispo de Zaragoza. El busto de la Magdalena ostenta los punzones del platero pamplonés José de Yabar en los ropajes y en la peana (García y Heredia 1978, 56). Añoa fue íntimo de Lubián y regaló en 1750 a su localidad natal otro busto de plata de la misma santa (Labeaga 1981, 148-154; Labeaga 1984, 89 y García et al. 1983, 623), obra del orfebre zaragozano Juan Dargallo, aunque el de la catedral de Pamplona es de mejor calidad.

El conjunto de bustos asentaba sobre un graderío forrado de chapas de plata repujada que fue realizado en 1763, por iniciativa del mencionado don Fermín de Lubián, invirtiendo parte del espolio del arcediano Pascual Beltrán de Gayarre y costeando de su propio peculio el resto. El cabildo acordó realizar la grada y hacer diligencias para adquirir una gran alfombra que cubriese el pavimento de la capilla mayor (Goñi 1989, 594). El interés del prior por la magnificencia y esplendor del presbiterio creemos que se debe poner en relación con su estancia en Zaragoza entre 1743 y 1744, como oficial principal del arzo-

bispado, ocupado por su amigo Añoa y Busto. Aquel periodo zaragozano de don Fermín fue, sin duda, magnífica ocasión para contemplar los tesoros de las iglesias de la capital aragonesa y especialmente sus bustos de plata.

### DE LA EDAD MEDIA A LA CONTRARREFORMA

Por noticias del prior Fermín de Lubián, sabemos que la liturgia postridentina se adoptó en la diócesis de Pamplona y su catedral a fines del siglo XVI, en tiempo del obispo Antonio Zapata (1596-1600). Cuando éste último llegó a Pamplona, ya se habían abandonado los antiguos breviarios en beneficio del Ritual romano de san Pío V, algo que sucedió hacia 1585. Asimismo, las antiguas reglas de coro, codificadas en la primera mitad del siglo XV en base a unas prácticas habituales en la catedral desde al menos el siglo XIV, redactadas en 1459, se sustituyeron por otras nuevas, en 1598, siguiendo a las de la catedral toledana<sup>9</sup>. El responsable de esta última mutación, como se ha indicado, fue el obispo Zapata que rigió los destinos del obispado entre 1596 y 1600, dejando huella imperecedera por la construcción de la sacristía, el retablo mayor y las andas de plata para el Corpus, obras de impronta herreriana, en sintonía con los gustos cortesanos (García 1982, 111 y ss.). El hecho de que Zapata había sido canónigo de Toledo resultó fundamental, tanto en la elección de algunos temas del retablo mayor relacionados con san Ildefonso, como en la instauración del nuevo reglamento de coro y de la potenciación de la capilla de música (Gembero y Sagasetta 1994, 144). El texto de 1598 del calendario festivo catedralicio se incluyó en una edición sobre el estado de la catedral en 1626 junto a los estatutos<sup>10</sup> y fue publicado por Goñi Gaztambide (1983, 27-34).

Con aquellos cambios, no sólo mutaron fórmulas de oraciones, músicas y ritos, sino que se perdieron las procesiones generales o públicas que, desde los siglos de la Edad Media, se venían celebrando en la ciudad. Con el pretexto de que “el frecuente uso de ellas disminuía la devoción”, se convirtieron en claustrales tres grandes procesiones medievales que tenían lugar en las fiestas de San Pedro, la Corona de Cristo y la Exaltación de la Santa Cruz<sup>11</sup>. La primera, quizás la más solemne, tenía como protagonista la escultura de la Virgen titular del templo, junto a las arcas relicarios; la de la Corona del Señor se celebraba en la dominica tras la fiesta de los apóstoles y paseaba por las calles con el relicario gótico de la Santa Espina. La de la Exaltación de la Cruz fue la última de las instituidas,

<sup>9</sup> ACP, *Dissertación histórico-canónica de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona con el Ayuntamiento de la misma ciudad sobre el derecho de determinar procesiones, señalar días y horas para ellas y que deben pedirse al Cabildo...* Pamplona, Herederos de Martínez, [1751], 48.

<sup>10</sup> ACP, *Estado y descripción de la santa iglesia catedral de Pamplona...*

<sup>11</sup> ACP, *Dissertación histórico-canónica de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona...*, 44-47.

<sup>8</sup> ACP, Libro inventario de la sacristía 1647-1695, fol. 7.

a raíz de la donación del *Lignum Crucis* por parte de Manuel II Paleólogo a Carlos III, en 1400 y de éste último a la catedral, el día de Reyes de 1401<sup>12</sup>.

Algunas procesiones se mantuvieron y se acrecentaron, como ocurrió con las del Corpus, san Fermín a partir de 1599 y la de san Martín desde 1566. Otras se crearon de nuevo, como consecuencia de los votos de la ciudad a san Sebastián y san Roque.

Por lo que respecta a las fiestas, las novedades también se iban a dejar notar con los nuevos tiempos de la Contrarreforma, en que las necesidades eran otras y los modelos de santidad también. Entre 1605 y 1643 fue fiesta de precepto el día del Ángel de la Guarda, por disposición episcopal. Más tarde, vendría el pleito del copatronato entre los partidarios de san Francisco Javier y san Fermín. La seo pamplonesa junto al regimiento de la ciudad fueron los abanderados de la causa de san Fermín, hasta el Breve de Alejandro VII que declaró a ambos *patroni aequae principales*, en 1657 (Fernández 2006b, 45-9).

Acontecimientos de índole religiosa, pero también ligados a la monarquía hispánica tuvieron como escenario el interior de la catedral. Juramentos de príncipes, proclamaciones, exequias y rogativas por distintos motivos, solicitadas por Austrias y Borbones, se celebraban en el primer templo diocesano.

Entre las grandes fiestas religiosas, debemos de mencionar la ratificación del patronato de san Francisco Javier por parte de las Cortes en 1624 y el voto inmaculista de las instituciones del reino en 1621, amén de un sinnúmero de rogativas con las imágenes de san Fermín o la Virgen del Sagrario que solicitaba el ayuntamiento y organizaba el cabildo, no sin fricciones, desencuentros con otras instituciones civiles y eclesiásticas y frecuentes pleitos por preferencias y precedencias, tan usuales en la sociedad del Antiguo Régimen.

Todas aquellas fiestas se rodeaban de un aparato retórico sin igual. El interior del templo se “colgaba”, es decir, se revestía de colgaduras, tapices y reposteros adecuados al motivo de la celebración, reservando los de mayor pompa y riqueza para fiestas de gozo y los de color negro para las celebraciones de luto. En estas últimas, en torno al catafalco o capelardente, se exhibían unos grandes papelones con emblemas, propios de una cultura simbólica, en la que muchos no sabían leer, pero podían ejercitar su imaginación y agudeza al tratar de descifrar sus contenidos (Fernández 453-464; Azanza y Molins 2005).

### LA FIESTA DEL *CORPUS CHRISTI*. EL GOZO DE CELEBRAR Y EL PLACER DE SENTIR

La actual procesión pamplonesa poco tiene que ver con la de siglos pasados, porque la liturgia es dinámica, ya que posee unas partes inmutables y otras sujetas a cambios. El

despojo de numerosos elementos populares por parte de autoridades civiles y eclesiásticas, no siempre bien asimilado por el pueblo, los Congresos Eucarísticos desde 1881 y, sobre todo la revolución litúrgica del Concilio Vaticano II, han mutado el carácter triunfal del desfile por otros contenidos más acordes con la adoración y acción de gracias hacia el misterio Eucarístico.

El pueblo cristiano y, de forma particular en España, celebró como una de esas grandes solemnidades la fiesta del Corpus Christi, instituida por Urbano IV en 1264 y que entró en vigor gracias al Concilio de Viena (1311-1312) y a las disposiciones de Juan XXII. La catedral de Pamplona se distinguió, en siglos pasados, por un rico ceremonial en torno a la solemnidad. Contó con una cofradía de función caritativa, instaurada bajo la advocación del Corpus Christi, por el obispo don Arnalt de Barbazán en 1317 y que todavía funciona en la basílica de San Martín (Goñi 1979, 168).

Entre los hitos de la fiesta no podemos dejar de mencionar algunas fechas y a ciertos obispos que, junto al cabildo, impulsaron su celebración (Hernández 1949, 85-108). En 1388 el cardenal don Martín de Zalba, antes de partir para Francia publicó, con el consentimiento del cabildo una “Nueva Regla del Corpus Christi”, en marzo de 1388, por la que no introducía la fiesta que ya se celebraba desde 1320, sino que venía a reglamentar su fiesta y octava, si coincidían con otras festividades del año litúrgico.

El siglo XVI sería decisivo en la configuración de todos los festejos del día del Corpus Christi, en la seo. No sabemos quién costeó la custodia de mediados del siglo, aunque conocemos al canónigo que mandó dorarla en 1579, don León de Goñi, sobrino del famoso humanista don Remiro. Por aquellos años de la segunda mitad del quinientos, la cofradía fundada siglos atrás por el obispo Barbazán invertía parte de sus fondos en la solemnización del desfile procesional. La procesión de la catedral pasó a ser única en la ciudad por disposición del obispo don Bernardo de Rojas y Sandoval, en la última década de la misma centuria.

Desde 1584 animó el cortejo la sierpe o tarasca –representación del mal y los vicios, ahuyentados por el Rey de Reyes-, realizada a costa del Ayuntamiento y a iniciativa de Miguel Aguirre, vecino de Estella (Ramos 1987, 355-9). Los gigantes –representantes de los grandes de la tierra que alaban a la Eucaristía-, primero los del Regimiento y luego los del Cabildo, se sumarían al cortejo a fines del siglo XVI.

No había finalizado la centuria del Renacimiento cuando el obispo don Antonio Zapata, costeó el templete argénteo, conocido por entonces como las andas de plata, obra del distinguido platero Velázquez de Medrano, con un diseño escurialense, similar en estilo al retablo mayor catedralicio, hoy en la parroquia de San Miguel, realizado bajo el patrocinio del mismo mecenas y con la traza del citado platero, que se llegó a titular “arquitecto de la plata”, emulando al sevillano Juan de Arfe, autor de la Varia Commesuración (Sevilla,

<sup>12</sup> ACP, *Dissertation Histórico Canónica de la Santa Iglesia Cathedral de Pamplona...*, 47.

1585). El palio era sacado hasta la puerta de San José por los canónigos y dignidades (fig. 5), y allí mismo era tomado por los regidores en traje de golilla, haciéndose cargo de las varas según el orden estipulado en 1423 en el Privilegio de la Unión. Tenemos noticias de dos palios, el primero realizado en 1598 y otro en 1849 que hicieron las Agustinas Recoletas, a costa del Ayuntamiento de la ciudad (Fernández 2018, 427-8).



Fig. 5. Canónigo de Pamplona en un grabado del siglo XVIII

Bajo el pontificado de don Antonio Venegas y Figueroa, las fiestas alcanzaron su mayor esplendor, en plena fiebre postridentina, convirtiéndose en acontecimientos triunfales (Goñi 1987, 67 y ss.). Conocemos pormenorizadamente todos los festejos de los años 1609 y 1610 (fig. 6), destacando los concursos de poesía y emblemas, las vísperas cantadas y una representación ante el cabildo y el obispo, por parte de los muchachos o infantes de coro, de un auto sacramental “que aunque breve fue misterioso. Salieron en traje pastoril y se ocuparon un rato en alabanzas de su mayoral, y muchos en bailar y danzar al estilo del Reino. Los pastores eran ocho, vestidos rica y vistosamente con muchos matices de diferentes colores....”.

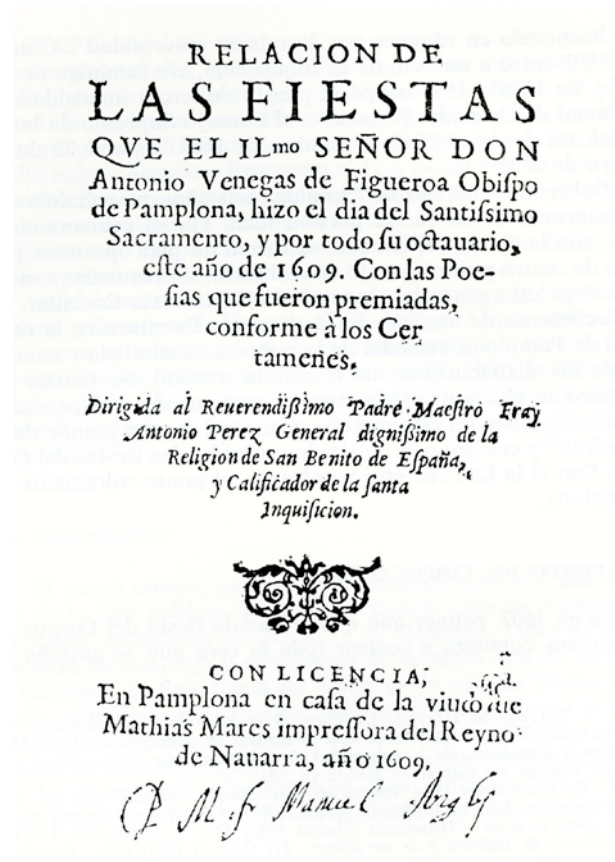


Fig. 6. Relación de fiestas del Corpus editada en Pamplona, 1609, Biblioteca Francisco de Zabálburu de Madrid.

El ceremonial litúrgico lo conocemos con precisión desde comienzos del siglo XVII. Las vísperas revestían una gran solemnidad de música y aparato y aquella misma tarde, mientras una danza valenciana, interpretada por los de Aoiz, recorría las calles, en la catedral sacaban a los gigantes y a la giganta, propiedad del cabildo, hasta que, en 1780, se suprimieron por Real Cédula de Carlos III, en que se prohibían las danzas y gigantes por poco convenientes a la “dignidad y decoro” del culto divino, pasando por alto su significación y el gusto de las gentes.

El recorrido tradicional discurría por las calles Navarrería, Mayor, Taconera, San Antón, Plaza del Castillo y Curia. El orden del desfile se fue configurando, yendo los gremios a la cabeza, las cruces parroquiales, las órdenes religiosas, la clerecía y el cabildo, seguidos por el palio, el preste, obispo si acudía, el Ayuntamiento y el Real Consejo. A lo largo de aquella carrera procesional, el Santísimo se detenía en tres ocasiones, en otros tantos altares, el primero junto a San Cernin, el segundo en la fachada del antiguo palacio del obispo -palacio del Condestable- y el tercero en San Lorenzo. Se trataba de recrear la frase evangélica de San Juan (XVI, 33) *Ego vici mundum*. Triunfo sobre el mal, representado en la tarasca, las gigantillas y los cabezudos, sobre los grandes de la tierra que acudían a rendirle pleitesía –los gigantes- y sobre la ciudad, con acompañamientos de música, volteo de campanas, al sonido de cientos de arcabuces y con una especial rendición de banderas, que se extendían bajo el paso de los sacerdotes que portaban la custodia.

Resulta evidente que la procesión, las vísperas cantadas con baile de los gigantes en el interior del templo, la música dentro y fuera de la catedral, los aromas de incienso y semillas aromáticas, el espectáculo de ricos altares en las calles, colgaduras, tapices y reposteros, constituían un auténtico deleite y espectáculo para los sentidos, mucho más vulnerables que el intelecto, cautivando a quienes contemplaban aquellas fiestas. En el mismo sentido hay que interpretar las descripciones del interior catedralicio como “imagen o retrato del cielo”, del coro como “jaula voluntaria de pájaros racionales que provocan la alegría y la devoción y celestial paraíso” y de la interpretación de los cantores semejante a la de los “ángeles en el concierto, armonía y compostura” (Fernández 2004a, 60).

Respecto a la música en el recorrido procesional, encontramos variantes acordes con los tiempos. En la primera mitad del siglo XVII, en pleno periodo de la Triunfante Contrarreforma, se apostaba por cuanto más música mejor, incluyéndose a los ministros. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII, paralelamente a ciertas reformas ilustradas, algunas de marcado carácter jansenizante, se limitó el acompañamiento musical a los tres villancicos de los altares y a los cantos de los clérigos, y unos tambores junto a unos “pitos” o pífanos, interpretando la Marcha de Granaderos, hoy conocida

como Marcha Real. Los sonidos de la fiesta estaban indisolublemente unidos a la liturgia y al ceremonial. La música cumplía un papel de auténtica “banda sonora”, con la que se subrayaban momentos cargados de símbolos, rituales que hablaban con sus gestos, así como las acciones sin palabras de quien oficiaba.

No deja de ser significativo la repetición en las fuentes documentales, de ciertas expresiones, hoy en desuso, para aludir a alguno de los actos de la festividad. Así se habla en referencia al Santísimo Sacramento, como “nuestro Amo” en los documentos que tratan de la Reserva Eucarística. La bendición con la Custodia al pueblo, dentro y fuera del templo se describe como “santificar al pueblo” y las estaciones por los altares de las calles se denominan como “mansiones”.

### LA FIESTA DE LA TITULAR DEL TEMPLO: LA ASUNCIÓN Y SU OCTAVA

El dogma de la Asunción de la Virgen María, en cuerpo y alma a los cielos, es muy reciente, de tiempos de Pío XII (1950), aunque la fiesta se celebraba en Oriente desde el siglo VI y en Roma desde el siglo VII, y con mayor desarrollo a partir del siglo XII. Su celebración en Pamplona y Navarra fue objeto de una monografía por parte del docto canónico Mariano Arigita y Lasa (1910a).

La fiesta de la Asunción desde el siglo XIV al XVI ya se destacaba entre las más importantes dentro de la catedral y la diócesis. En el Breviario de 1332, de la época del obispo Barbazán, considerado como la guía litúrgica más antigua de la diócesis y de la catedral de Pamplona, encontramos la fiesta de la Asunción de la Virgen como parte de las fiestas excelentísimas. Tal y como hemos visto, la gran procesión por las calles con la titular del templo no tenía lugar como cabría pensar el 15 de agosto, sino el día de san Pedro en que salía junto a las arcas-relicarios por las calles pamplonesas. El prior Fermín de Lubián conjetura la razón de ello con estas palabras: “no es fácil dar puntual razón o causa cierta, sino hacer más plausible la festividad. Pudo serlo para la Imagen de Nuestra Señora, el que dentro del cóncavo de ella están con otras muchas aquellas Sagradas Reliquias de los Santos Apóstoles san Pedro y san Pablo, que en el reinado del rey don Sancho García, era 962, se veneraban en el antiguo monasterio de San Pedro de Usún....”<sup>13</sup>.

En 1368 el obispo pactó con su cabildo que en el día de la Asunción deberían acudir todos los vicarios y presbíteros de la ciudad a solemnizar la fiesta al coro catedralicio (Arigita 1910a, 61-2).

<sup>13</sup> ACP, *Disertación histórico-canónica de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona...*, 46.



El 15 de agosto se celebraba a la titular del templo -conocida desde las primeras décadas del siglo XVII hasta 1946 como Virgen del Sagrario- así como su octava. Toda la catedral se vestía especialmente con ricas colgaduras el día 14, coincidiendo con la víspera, y por la noche de aquel día se colocaban muchas luminarias en la torre, y se tocaban las campanas y las chirimías, mientras se lanzaban unos fuegos artificiales.

Desde fines del siglo XVI hasta mediados del XX la catedral estuvo presidida por el magnífico retablo mayor, costeado por el obispo Zapata -hoy en la parroquia de San Miguel-, en el que se colocó la imagen de la Asunción en lugar preferente, precisamente en la calle central, en una hornacina especial. Ésta se enriqueció con un armario con relieves argénteos llegados de Perú, dádiva del marqués de Castelfuerte, y espejos traídos de Holanda (1737) (Goñi 1989, 390-1). El objetivo de tal armario con sus puertas no era otro que el de tener la imagen oculta y velada durante la mayor parte del tiempo, desvelándose en las grandes fiestas. Al respecto hemos de recordar que, en el arte religioso desde la Edad Media, el “*velum*” formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar / desvelar concretaba la dialéctica de la presentación de las imágenes, de acuerdo con la función litúrgica (Stoichita 2000, 64; Braun 1934, 621-3). La costumbre de tener oculta la imagen permaneció en la catedral de Pamplona hasta fines del siglo XIX, pese a que en gran parte de Europa desde el siglo XVII, el uso religioso de los “vela” desapareció coincidiendo con la irrupción de la cortina en la presentación de las obras de carácter privado, concretamente en destacados lienzos.

La música y los toques de campanas en aquel día fueron especialmente mimados por el cabildo. Como cabría esperar en esos días de boato, la Virgen lucía sus mejores joyas y mantos, algunos de los cuales aún se conservan y hablan de donantes y devotos de Pamplona y de fuera de la ciudad, figurando distintos obispos, el cabildo y varios particulares, con especial mención de algunos indianos. El altar se adornaba en aquellos días con los bustos de plata y las gradas del mismo material y la Virgen se colocaba en las andas de plata o en el templete del Corpus, según el tipo de procesión.

La procesión se celebraba el 15 por la mañana antes de la misa solemne por las naves del templo con gigantes incluidos, y un cuidado protocolo que comprendía varios villancicos y música con un órgano portátil. Por la tarde, se colocaba a la imagen en el trono de plata del Corpus y así permanecía durante toda la octava. En el día de esta última, 22 de agosto, es cuando la Virgen procesionaba por las naves y el claustro por la tarde, después de Vísperas y Completas que se solían celebrar a las cuatro. Tras escuchar arrodillados un villancico, cabildo y pueblo acompañaban a la Virgen por la nave del Evangelio, y la capilla de música cantaba un villancico junto al trascoro. Seguían por las

crujías del claustro en donde se interpretaban tres villancicos, para concluir en el altar mayor con el canto de la Salve y la bendición episcopal.

Por último, un componente importante tanto en la fiesta como en la octava fue la presencia de los gigantes, propiedad del cabildo, en las procesiones -matutina el 15 y vespertina el 22-, advirtiendo siempre que desfilaban los tales gigantes, pero en ningún modo “la gigantilla ni el caballico o zaldiko”. Su presencia era obligada ya durante las vísperas, en un momento muy especial, con repique de todas las campanas al proceder al canto del *Magnificat*, cuando se abrían las puertas del claustro y saludaban.

Al igual que en otras fiestas como las del Corpus, los gigantes -representantes de los grandes de la tierra- se sumaban en su alabanza a la fiesta que se celebraba. Obviamente, lo hicieron hasta que su uso fue excluido, en 1780, por una Real Cédula de Carlos III.

### LA INMACULADA CONCEPCIÓN

En nuestra monografía sobre la Inmaculada en Navarra, nos ocupamos de su celebración en la catedral pamplonesa (Fernández 2004b, 20-3 y 91-9). El prior Fermín de Lubián, en el informe que realizó, a petición de las Cortes de Navarra, en 1765, se detuvo más en lo concerniente a los tiempos medievales. Respecto a su época, quizás al dar por hecho ciertos aspectos, no tuvo tanto cuidado en el examen de las fuentes documentales, o quizás no juzgó de tanto interés su contenido.

Se conserva correspondencia del siglo XVII que habla del convencimiento inmaculista del cabildo, en un ambiente, en el que ciudades, instituciones civiles, cofradías y cabildos rivalizaban en las fiestas y votos concepcionistas. En ese contexto se sitúan los votos de la capital del Reino, en 1618 y Tudela, en 1619. La catedral fue testigo del voto del Reino, en 1621.

En un libro impreso en 1626, antes citado, se nos informa de la celebración de la fiesta en aquellos momentos, el día 8 de diciembre, siguiendo el mismo ceremonial que en el día de la Circuncisión:

A primeras vísperas. Seis capas. Las responsiones todas a canto de órgano, excepto al versículo que dicen los seises. El primero, segundo, tercero y cuarto salmo a canto llano en tono bajo, el quinto a tres coros. El primero que comienza es de los ministriles, el segundo el órgano y una voz, el tercero la capilla. El primer verso del himno a canto de órgano. Al *Magnificat* a dos coros, la música y el órgano. Dicho *Benedicamus Domino*, tañen los ministriles en su facistol. Procesión entera dentro de la iglesia, con capas de seda, con dos estaciones y las responsiones al preste a canto llano. Los ministriles tañerán en la primera estación dicha la oración y en su facistol desde que la cruz llegare a la reja de la Capilla Mayor, hasta que los caperos comiencen el Introito de la misa. En la misa seis capas, las responsiones, Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus a canto de órgano y algún motete u otro género de música a la elevación del Santísimo Sacramento.

Los ministriles han de tañer en su facistol desde el Ofertorio hasta el Prefacio y dicho Ite Misa est algún poco.

El sermón en el citado día era de los denominados de la tabla. La descripción litúrgica del canto no puede ser más ajustada a la solemnidad del templo catedralicio. Como dato curioso, hay que anotar que encontramos la denominación de “seises” para los infantes de coro.

Las disposiciones derivadas del patronato de la Inmaculada Concepción, emanadas de la autoridad pontificia a instancias del rey Carlos III, llegaron al cabildo y, de modo especial, a través del edicto del obispo don Gaspar de Miranda y Argáiz, fechado el 17 de mayo de 1761, en el que se hace la narrativa de la petición de las Cortes de Castilla al rey y de éste a Clemente XIII. A partir de aquellos momentos, en el primer templo de la diócesis de Pamplona, no hubo sino una adaptación a cuantas disposiciones llegaron desde Roma para su engrandecimiento y mayor solemnidad, si cabe.

Hay un aspecto relevante en la catedral, que es el de la música y que merece un especial tratamiento. Por lo que respecta a partituras en honor de la Concepción conservadas en el archivo musical de la catedral, destaca el *Tota pulchra es* (polifonía) de Michael Navarrus (ca. 1565-1627), destacado maestro y compositor (Goñi 1986, 15-6). Hernández Ascunce nos da cuenta de la fiesta celebrada en la catedral en 1644, con motivo de festejar el breve que declaraba el día de la Inmaculada fiesta de guardar en los reinos de España, con una procesión en la que los infantes cantaban “Hacia ti Virgen Pura Inmaculada y dulzura de mi balada”. Con la misma ocasión el agustino fray Pedro de Tafalla, compositor y organista célebre, obsequió al cabildo con una Letanía a 8 voces y dos coros (Hernández 1954, 1 y 6).

En 1662, con motivo de la procesión solicitada por el regimiento de la ciudad para festejar la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, de Alejandro VII, (8 de diciembre de 1661), se cantaron bonitos villancicos y unas letrillas a las que contestaban los fieles: “Ave María, llena de gracia” (Hernández 1963, 1). Al siglo XVIII pertenece el siguiente villancico dedicado a la titular de la catedral, con evidentes connotaciones concepcionistas, del que dio noticia Hernández Ascunce (1959, 1 y 7):

Madre nuestra del Sagrario  
recibid nuestra canción  
que repetimos a diario  
por tu pura Concepción  
Es del cielo Ave María  
y la Salve es bello son  
que con amor y alegría  
nos salta del corazón

Sobre la actuación de la capilla de música en la celebración catedralicia, hay que hacer notar que, a partir de 1765, en que las Cortes de Navarra decidieron solemnizar el día de la Inmaculada, primero en la Compañía de Jesús y luego en la parroquia de San Saturnino, los problemas de asistencia de la primera institución musical navarra a tantas funciones, desde aquel año, vino a complicar todavía más aún aquella mañana tan prolífica en celebraciones. De ello nos dan cuenta los recados cruzados con el Reino, así como distintos acuerdos capitulares y relaciones del *Notum*. María Gembero se ha referido a ellos en su trabajo sobre la música en la catedral pamplonesa en el siglo XVIII. Ante tal número de celebraciones, el cabildo estableció unos cambios de horarios para hacer posible el desplazamiento de los músicos a las funciones del ayuntamiento, el Reino y las Recoletas, para que pudiesen asistir con la mayor decencia a todas ellas. Al año siguiente, en 1766, esos cambios se convirtieron en fijos, ante la determinación del Reino de celebrar su función el mismo día de la fiesta. Sin embargo, dos días antes, el Reino decidió aplazar sus celebraciones a los días 10 y 11 de diciembre para no entorpecer las otras funciones más antiguas, ante lo cual el cabildo revocó su anterior acuerdo y dejó los horarios en el orden que habían tenido hasta antes de 1765. En 1767, la Diputación pretendió la celebración el día 8, el cabildo le hizo ver los inconvenientes y atropellos que se tuvieron en 1765. Los canónigos optaron por celebrar con toda dignidad la fiesta en la catedral, no cerrando puertas a posibles colaboraciones de la capilla de música, modificando el horario mínimamente:

más aconteció que alguno inadvertidamente, que no se pudo averiguar quien fuese, hizo quedar a Completas y Salve a la hora de las cuatro y media; todos acudimos creyendo que habían venido los músicos, aunque no parecía posible ello; se cantaron las Completas y la música no parecía durante ellas y el santo rosario, con que pareció el que, concluido éste, fuésemos a la sacristía y esperásemos allí y cuando vino la música se cantó la Salve y la letanía de Nuestra Señora (Gembero 1995, 1, 118-9).

Sobre el patronato citado hay que recordar que en 1760 el Papa, a instancias de Carlos III, declaró a la Inmaculada como patrona de las Españas. La Diputación de Navarra recibió la misiva real en 1761 y dejó la resolución sobre el modo de celebrar la fiesta para que lo determinase el Reino reunido en Cortes. En 1765 esta última institución decidió conmemorar tal fiesta como se hacía con los santos patronos, figurando la Inmaculada, en años sucesivos, como copatrona del Reino en cuantos actos oficiales se realizaron.

### EN EL CICLO DE NAVIDAD

A la celebración del ciclo la Navidad en la catedral dedicamos un estudio, destacando la fiesta de Inocentes y la de la Epifanía (Fernández 2007). El día 24, al finalizar la *Prima* se llevaba a la Virgen titular del templo a la sala capitular al objeto de cambiarle el manto para la hora de Vísperas. Según los estatutos del cabildo había sesión

capitular tras *Tercia*, *Sexta* y *Nona* de la vigilia de Navidad, que se celebraba con la imagen titular del templo en la citada sala, frente a la silla presidencial.

El reglamento de coro de 1598 prevé la celebración de los Maitines con gran solemnidad, música de órgano y varios villancicos. Respecto a estos últimos, sabemos que, desde el siglo XVI, se generalizaron en todas las capillas de música españolas, sustituyendo a los responsorios litúrgicos en latín unas composiciones en lengua vulgar, primero en la Navidad y algo más tarde en el día del *Corpus* y en otras celebraciones. El origen de tal costumbre se remonta a la segunda mitad del siglo XV, si bien el empuje final fue la decisión de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada de introducirlos en aquella ciudad en los Maitines de Navidad, después de la reconquista de 1492, a modo de “cancioncillas devotas”, compuestas en parte por él mismo. Los biógrafos del cardenal y el mismo Padre Sigüenza insisten en que desde aquel momento “quedó la costumbre de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y Oficio Divino” (López 1963, 254-5; López 2006, 586).

Toda la exaltación del *gaudium* que llevaban consigo aquellas ceremonias no debieron alcanzar el grado de alegría desbordada que tenían en otras catedrales o colegiadas, como la de Tudela (Fernández 2006a, 130-1).

La Nochebuena catedralicia de Pamplona, al igual que en otros lugares de Navarra, estuvo caracterizada por algunos excesos de los que dimos cuenta en la mencionada monografía. Los Maitines de la catedral de Pamplona debían llamar la atención de propios y extraños, al menos así parece deducirse del interés en asistir a ellos por parte de la reina Mariana de Neoburgo en su estancia en Pamplona. La crónica catedralicia del citado don Fermín de Lubián, dejó el siguiente testimonio escrito en la Navidad de 1738:

La reina estuvo muy fuerte en que había de venir la noche de Navidad a Maitines y misa del Gallo y oír los villancicos y hubo bastante trabajo en disuadirselo, cooperando a ello la autoridad de Su Ilustrísima<sup>14</sup>, con que ni él se atrevía a tal cosa y que siempre que Su Majestad gustase iría toda la música y cantaría todos los villancicos. Y reducida a esto, los hizo imprimir el maestro de capilla para entregárselos a la reina y el segundo día de Pascua, en que la reina hizo gusto, fue allí toda la capilla y cantó todos los villancicos y esto mismo repitió la noche de fin de año, por haber tenido de ello gusto Su Majestad, y para que haya noticia hice este asiente y firmé. Lubián (Fernández 2007, 19-20)

La ocasión hizo que los villancicos se imprimiesen bajo la dirección de Andrés Escaregui, maestro de capilla, hecho no muy usual en la seo de Pamplona, ya que no conocemos más que unos villancicos publicados en 1716 por Miguel Valls (fig. 7).

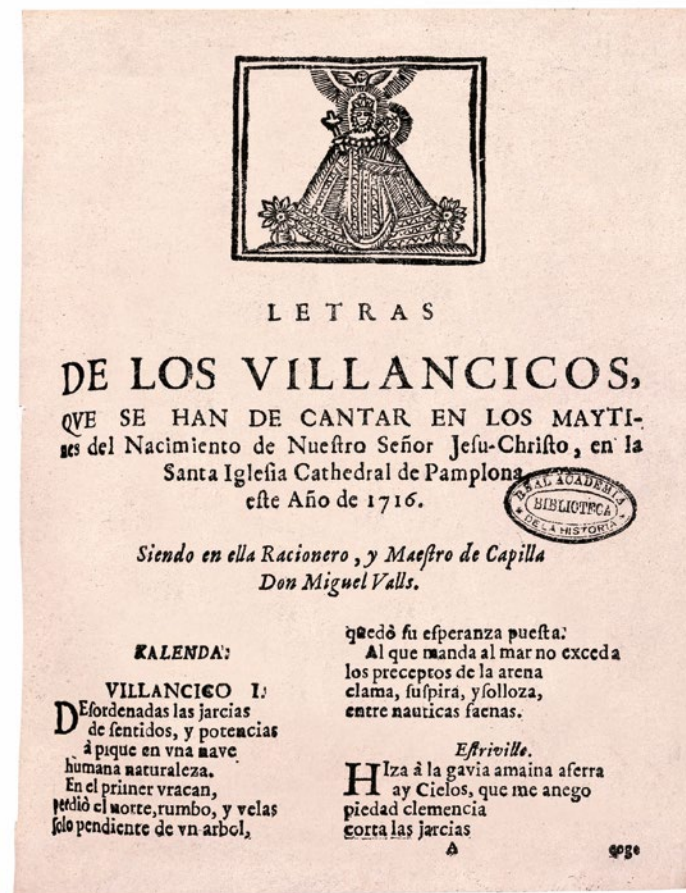


Fig. 7. Villancicos cantados en la catedral de Pamplona, 1716, Real Academia de la Historia.

A fines del siglo XVIII y al igual que en otras catedrales y colegiadas españolas, los villancicos, concebidos con el fin de acercar a los fieles al misterio del nacimiento de Cristo, experimentaron una degradación paulatina y continuada, degenerando en banalidades, que en algunos casos serían denunciadas. Al finalizar el siglo, en 1800, se data una carta enviada por el inquisidor general y arzobispo de Burgos, que nos ilustra sobre censuras que se venían dando de atrás entre las autoridades eclesiásticas, desde la propia Congregación de Ritos, el mismísimo Papa Benedicto XIV y varios obispos y cabildos.

<sup>14</sup> Se refiere al obispo de Pamplona, entonces don Francisco Javier de Añoa y Busto.

Los acontecimientos políticos del agitado siglo XIX dejaron su particular huella en numerosas ocasiones, llegándose a suspender la misa del Gallo o a celebrarse a puerta cerrada. Así ocurrió en 1821, en pleno Trienio Constitucional, cuando el cabildo recibió un oficio del obispo para que las funciones se celebrasen a puerta cerrada. En 1823, los propios canónigos decidieron cerrar las puertas, al igual que en 1824 y 1841. En 1842 se comunicó al alcalde de la ciudad que los oficios se celebrarían a puerta cerrada, al igual que en 1843, en este caso para “evitar desacatos”. A pesar de todo, algunos años asistió el obispo a Maitines y a misa del Gallo, como en 1830, 1831, 1832 y 1834.

Los Maitines de la Nochebuena comenzaban en el último tercio del siglo XIX a las diez de la noche y se cantaban con la solemnidad de los del *Corpus*. A continuación se oficiaba la misa del Gallo, primera de las del día de Navidad, celebrada por el deán y con asistencia de los canónigos de turno, observándose todo “como en las misas conventuales de primera clase, a excepción de que no hay pluvialistas con cetros en el coro y de que la música es sin violines”. Unas memorias de 1874, en plena Guerra Carlista dan cuenta de que “se celebraron a puerta cerrada”. Con la Restauración monárquica, la misa del Gallo fue frecuentada por el obispo Ruíz Cabal que asistió, al menos, en 1886, 1892 y 1894, siguiendo el ejemplo del obispo Úriz que también había acudido años atrás. De la celebración de la Nochebuena, a fines del siglo XIX y comienzos de la siguiente centuria, aportan noticias Arigita en su *Crónica de Navarra* (Goñi 2001, 226, 259, 293 y 316), así como los rotativos regionales.

En la seo pamplonesa, la fiesta de Inocentes constituía, por excelencia, el día de aquella pequeña comunidad de niños, en la que cobraban un protagonismo muy especial, en sintonía con lo que ocurría en otras catedrales de ámbito hispano. Por sendos documentos del archivo capitular, nos podemos hacer una idea de cómo transcurría la fiesta en el aspecto más serio del día: la liturgia. La representación de la matanza de los niños la podían contemplar tanto en el relieve del retablo de Santa Catalina, obra realizada en 1686, como en la pintura dieciochesca de la sala capitular.

El primer documento pamplonés, al que nos referimos es un memorial del maestro de ceremonias don Bernardo Astráin, dirigido al cabildo en vísperas de la Navidad del año 1825. Como buen conocedor de la legislación eclesiástica y de las rúbricas, don Bernardo escribió varias obras y se muestra en su informe inflexible con ciertas costumbres. En el primer párrafo de su informe leemos:

El maestro de ceremonias se cree obligado a hacer presente a V. S. I. que ciertos actos que se ejecutan el día de inocentes son en su concepto irregulares y ridículos: a saber, vestirse los infantes con traje de capellanes, ocupar los primeros asientos del coro bajo y hacer otros ministerios que no les corresponde; el destinar capellanes que lleven los ciriales, digan los versos de las horas y tomen la ropa del macero, y el que la Epístola y el Evangelio canten los que no lo hacen de ordinario. También se han cantado, a veces, canciones algún tanto

profanas, y en diferentes idiomas y estilo de farsa. Y en el órgano, así en este día como en el de Navidad se han tomado la libertad de tocar sonatas puramente teatrales y las mismas que sirven en los bailes (Fernández 2007, 38-9).

Inmediatamente pasa a citar a numerosos autores, textos repletos de erudición y legislación de la Congregación de Ritos. Al final, consciente de la dureza del escrito, el mencionado maestro de ceremonias se siente en la obligación de afirmar que no era su “ánimo censurar el que los infantes en este día hagan la función, siempre que sea de un modo edificante y se destierre toda ridiculez”. El cabildo acordó que los infantes usasen en tal día su traje propio y que los ciriales los portasen chicos buscados al efecto.

El texto habla por sí solo y resulta tan claro en sus contenidos e intenciones que apenas deja lugar para comentarios. Tan sólo nos gustaría hacer notar cómo todo aquel ambiente lo vivió de lleno el más destacado de los infantes de coro de la seo pamplonesa de todos los tiempos, el mismísimo don Hilarión Eslava, que estuvo en la catedral como niño de coro entre 1817 y 1823 y desde este último año hasta 1828 como instrumentista y con otras obligaciones en la capilla de música. Sin duda que el gran músico conoció a todos los protagonistas de aquella denuncia, desde sus compañeros hasta el severo maestro de ceremonias. Lástima que no tengamos un testimonio de Eslava que nos ilustre desde su punto de vista de todo aquel pasaje del colegio de infantes. No poseemos un testimonio, como el que don Hilarión recuerda del famoso Miguel de Arrózpide, conocido como el “rector”, que se aferraba a su chirimía y protestaba por la introducción de los violines en la capilla de música. Estas alusiones a Arrózpide resultan difíciles de dilucidar, ya que él mismo era violinista y la preferencia por la chirimía la interpreta María Gembero para el caso del acompañamiento que se utilizaba en los cortejos de la Diputación del Reino, cuando acudía a las funciones religiosas.

Pese a la severidad del informe del maestro de ceremonias, los infantes siguieron teniendo su protagonismo en años y aún décadas posteriores. Un texto, a modo de crónica de algunas efemérides catedralicias que recorre su calendario festivo a partir del día de san Martín de 1829 y que abarca el año siguiente, posiblemente obra del mismo Astráin, nos informa que el día 27 de diciembre, tercer día de la Pascua de Navidad, ya cobraban protagonismo los niños de coro. El texto reza así: “A Prima canta un infante la calenda. A Vísperas todos la Antífona de Inocentes y desde Completas, como también a la estación hacen de sochantres. Día 28. Desde Prima en que también canta la calenda uno de ellos y entonan todo el Oficio y cantan la misa los infantes. El uno de ellos tocó el órgano a Vísperas primeras y a misa, los violines dos, y la cantaron con misa los otros. En segundas Vísperas entonaron y se acabó su fiesta”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> ACP, C. 1324 núm. 1. Cuaderno que recoge una *Razón de fiestas desde el día de San Martín*.

El segundo texto al que nos referíamos se encuentra en una recopilación de los usos y costumbres catedralicias de fines del siglo XIX. Al tratar de la fiesta de los Inocentes y después de narrar los oficios sagrados, horas canónicas, misa, procesión...etc., su compilador realiza unas observaciones importantes para nuestro fin.

La información más sustancial que nos aporta sobre el protagonismo de los niños de coro en el día de los Inocentes, radica en una observación que reza:

En esta fiesta de los santos Inocentes dirigían antes los infantes el coro, según práctica de esta Iglesia. Ellos cantaban las antífonas, entonaban los salmos... y los capellanes y salmistas cantaban los versos, esto es, hacían lo de los infantes. También cantaban la misa, dirigiendo el mayor la orquesta y cantaban villancicos después del Sanctus hasta la Communion y al efecto dejaba de cantarse el Pater Noster y el Pax Domini, que por cierto era bien impropio. Los infantes incensaban también y llevaban la paz al coro en vez de los sacristanes. Esta práctica antigua cesó sobre el año 1870, con motivo, sin duda, de escasez de infantes y por no estar ya colegiados y otras causas (Fernández 2007, 42-3).

Por estas escuetas líneas, pero sustanciosas, deducimos que algunas de las prácticas seculares del coro de infantes, terminaron de la mano de canónigos más rigoristas, en sintonía con el Cecilianismo que por aquellos años triunfaba en Europa. Entre ellos hay que citar al mencionado don Pedro María Ilundáin que, como canónigo y arcediano se dirigió en varias ocasiones al cabildo para acabar con ciertas anomalías litúrgicas y musicales y al también canónigo don Mercader que, en 1866, elaboró un informe sobre música en el que se hace eco del Cecilianismo y de algunas ideas de don Hilarión Eslava en sus escritos sobre la música sagrada, en particular en 1860 al concluir la *Lira Sacro-Hispana*. Al respecto, hay que recordar que López Calo ha considerado a don Hilarión como el primer músico español que se propuso un plan de mejora de la música religiosa a nivel nacional, creando un corpus doctrinal al efecto, a la vez que el único que hasta el *Motu Proprio* de san Pío X intentó una gran reforma.

En el informe del canónigo Mercader se preveía la suspensión de la música de atril en la mayor parte de las funciones, a no ser que la capilla la pudiese interpretar ajustadamente. Asimismo, proponía la prohibición del piano “a no ser en plena orquesta, cuando sirva a ésta de base y dirección, en los casos que no corresponda la afinación del órgano” y del fígle, “mientras no acompañe a otros veinte instrumentos por lo menos”<sup>16</sup>, advirtiendo de que este último instrumento se podría sustituir por el fagot o el bombardino. Tras argumentar sus posiciones, el memorial trata de la propiedad de la música de la catedral, su custodia e interpretación.

<sup>16</sup> Archivo Diocesano de Pamplona. Caja 306, núm. 5. *Algunas Reglas para la mejor ejecución del canto y música en la Santa Iglesia Catedral de Pamplona*. Documento suscrito por el canónigo Manuel Mercader el 12 de julio de 1866.

La solemnidad de la Epifanía se vio engrandecida en la catedral de Pamplona, desde la Edad Media, por la presencia en la misma de un grupo escultórico de estilo gótico en el claustro y las reliquias de los Reyes Magos, que cuentan con relicario argénteo del último cuarto del siglo XVI. Los textos litúrgicos del siglo XIV recogen la festividad de la Epifanía dentro de las de segunda categoría, concretamente entre las que se denominan como “Principales”, con rito de solemnidad.

Reliquias, fiesta y el grupo escultórico, labrado hacia 1300 por Jacques Perut en el claustro, vinieron a conformar una celebración singular, de la que aún se conservan parte de sus antiguos ritos, de forma especial en la procesión claustral con su *statio* ante los Magos y el solemne anuncio cantado de las fiestas anuales.

En todo el ceremonial destacaba la importancia del coro en el centro de la nave, como lugar preeminente en el culto y la recepción del obispo. El significado del coro está íntimamente ligado a las catedrales y solamente se pueden comprender y valorar en el espacio en el que fueron concebidos, como recuerda Pedro Navascués “del mismo modo que el ámbito de la catedral, como espacio y arquitectura, sólo puede entenderse desarrollando sus funciones en torno al coro” (Navascués 1998, 11). La presencia del coro en la nave es lo que otorgó a las catedrales españolas una propia personalidad dentro del panorama europeo, constituyendo una de las facetas más extraordinarias del patrimonio cultural español. Liturgia, música, cantorales, procesiones, enterramientos, ceremonial, órganos e instrumentos son cuestiones inherentes a esos grandes conjuntos.

En la relación de fiestas del siglo XVIII, escrita por el prior Fermín de Lubián, se nos informa que, en las Vísperas de la fiesta, el día 5 por la tarde, se incorporaban los instrumentos musicales al órgano, previendo la interpretación de villancicos. También se hace constar que, si era sábado, se cantaría la Salve con acompañamiento de arpa.

Las memorias manuscritas de hace trescientos años ya dejan constancia de la celebración de una procesión por los claustros con dos estaciones, la primera bajo el grupo escultórico de los Reyes y la segunda junto a la puerta del refectorio. El sermón de la misa principal de la fiesta lo encargaba el obispo y los villancicos cobraban, como en las grandes festividades, un especial protagonismo.

Algunos datos puntuales más nos aportan otros documentos redactados por los maestros de ceremonias del templo. Así, hacia 1820, don Bernardo Astráin, prolífico escritor, da cuenta de la utilización en la procesión de las chirimías, añadiendo algunas normas de venias, saludos y protocolo, en el caso de estar presentes el obispo y el virrey.

Más pormenores aporta un curioso ceremonial manuscrito de la segunda mitad del siglo XIX. La hora de Tercia que precedía a la misa se cantaba en ese día con mucha solemnidad, o lo que es con una especial afinación y tranquilidad, alternando la música

instrumental, con el coro y el órgano en los intermedios. La procesión tenía el siguiente recorrido:

Se va por la valla, se sale de ésta por entre la capilla mayor y púlpito de la Epístola en dirección a los claustros. Se da vuelta a éstos de izquierda a derecha, haciendo las dos estaciones de costumbre, en el altar portátil que se pone debajo de las efigies de los Santos Reyes y junto a la puerta del Arcedianato...., y pasando otra vez a la iglesia se entra por la valla por el mismo sitio que se salió, despidiéndose el preste y ministros del cabildo en la puerta del presbiterio more solito y practicándose todo lo demás como en el día de la Circuncisión.

En la primera estación participaban los infantes con un verso contestado por la capilla con acompañamiento de figle. La segunda se realizaba junto a la puerta del arcedianato con un esquema bastante similar.

Bajo el grupo gótico de la Epifanía se disponía un altar con fondo tapizado con ricos damascos rojos que se coronaban con un dosel, simulando una capilla. En la peana del grupo escultórico se colocaban candelabros y varios floreros con ramilletes. En la zona inferior se disponía, como actualmente, el altar con la reliquia de los Magos en el centro y los cuatro bustos de plata de los copatronos san Fermín y san Francisco Javier, santa Úrsula y santa María Magdalena. Hasta 1879 se colocaba allí la escultura de un Niño Jesús que se traía del convento de las Dominicas.

A lo largo de todo el día se dejaba allí la reliquia de los Reyes Magos para su pública adoración, cuidando del orden el sacristán mayor ayudado de otro sacerdote. A tal efecto, se colocaban delante del altar unos bancos (fig. 8).

Las más antiguas relaciones de la fiesta dan cuenta de otra singularidad en la seo pamplonesa, que consistía en la colocación en la capilla mayor de una tumba o túmulo en memoria de los reyes que permanecía durante toda la octava. Se trataba de un pequeño catafalco cubierto por un paño que las crónicas denominan “el manto real”, que no sabemos si hemos de identificar con un “rico paño encarnado de seda y terciopelo”, utilizado con el mismo fin durante la segunda mitad del siglo XIX.



Fig. 8. Fotografía de Julio Cía, fiesta de Epifanía en la catedral de Pamplona, 6 de enero de 1933, Archivo Municipal de Pamplona.

En uno de los manuscritos decimonónicos se da cuenta detallada de aquella costumbre, del siguiente modo:

Según práctica antigua de esta Iglesia, se pone en el plano del presbiterio una especie de tumba cubierta con un paño de terciopelo encarnado-oscuro, cuya cabeza o extremo más próximo al altar descansa sobre la primera grada del replano. Dicha tumba está desde las primeras Vísperas de la Epifanía hasta terminar la octava de la fiesta. El origen de la referida tumba parece ser, según me explicó mi compañero don Fermín Ruiz Galarreta, beneficiado salmista que fue de esta Santa Iglesia y persona muy conocedora de las antigüedades y prácticas de la misma, que antes había en el presbiterio un mausoleo o sepulcro de Reyes, y a fin sin duda, de dejar más expedito aquel sitio, convinieron en quitarlo de allí y que se colocara esta tumba durante la octava de la Epifanía, así como en el día de los Fieles Difuntos. La piedra o lápida que cubría aquel sepulcro es, según dicho del Sr. Galarreta, la que hoy se haya incrustada encima de la puerta del claustro alto (Fernández 2007, 53-4).

La tumba aludida no es otra que la tapa de un sepulcro empotrado sobre la puerta del sobreclaustro, que se ha identificado como perteneciente a doña Blanca, hija de Carlos III y fallecida en Olite en 1376 o a la princesa doña Magdalena, madre y tutora de Francisco Febo, hipótesis ésta de Arigita. Estilísticamente, Martínez de Aguirre pone la obra en relación con la escultura francesa de la órbita de Reims y la producción de Jean de Liège. Más allá de la identificación del personaje real de la tumba y si ésta es la que hoy se encuentra en la puerta del sobreclaustro, lo verdaderamente importante es la constatación de que en la capilla mayor había al menos una sepultura pétreo de la casa real de Navarra, lo cual abre caminos e hipótesis en relación con la monarquía y el primer templo diocesano.

En 1899 el cabildo acordó no continuar con aquella práctica secular, con la protesta airada del canónigo e historiador don Mariano Arigita que dejó escrito: “Yo reclamé en nombre de la historia, pero no se me hizo caso” (Goñi 2001, 209-10).

### CUARESMA Y SEMANA SANTA

Este ciclo ha sido estudiado con detenimiento por Alejandro Aranda (2015, 1095-126). El domingo de Septuagésima se publicaba la bula de la Cruzada por la ciudad. A la celebración asistían los cabildos parroquiales y el párroco de San Lorenzo la traía hasta la puerta. Previamente, todos los cabildos se juntaban en el citado templo y desde allí en procesión con el estandarte, propiedad de la Administración de la Bula, venían a la catedral. Hasta 1864 asistían el Ayuntamiento y los Tribunales. La víspera era pregonada por la ciudad con bando de clarines y se instalaba el pendón de la Bula en el balcón principal de la Casa Consistorial.

En los domingos de Pasión y Ramos y sus vísperas tenía lugar la función del canto del Vexila, con la peculiaridad de hacer ondear y tremolar la bandera. Como señala Alejandro Aranda, se trataba de una peculiar función en la que “se exaltaba por igual modo el culto a

la cruz y los signos de penitencia y duelo a través de la reliquia del *lignum crucis*, los cantos, las caudas rastreras de los canónigos y la bandera negra que abría el cortejo” (Aranda 2015, 1111 y ss.). Hasta 1866 la bandera se tremolaba dos o tres veces pausadamente, pero a partir de ahí se convirtió en una especie de competencia a la hora de enarbolar y agitar el pendón. La ceremonia contó con gran popularidad en la ciudad, pero en 1905 se llegó a suprimir por el estrépito e inconveniencias. La liturgia del domingo de Ramos también contaba con su rico ceremonial, analizado por el mencionado A. Aranda en base a una espléndida fotografía de 1933 (Aranda 2016).

El oficio de Tinieblas tenía lugar en miércoles y Jueves Santo. En la catedral de Pamplona, las tinieblas eran larguísimas y la concurrencia era enorme, en parte por la música interpretada, con estrenos y recuperaciones de melodías tan célebres como el *Miserere* de Eslava. En 1897, se congregaron en las Tinieblas de Jueves Santo 10.000 personas (Aranda 2015, 1116).

En este último día el gran monumento de perspectiva de Semana Santa fue junto a la de San Cernin, el más fastuoso de la ciudad. Ambos fueron realizados en la segunda mitad del siglo XVIII y vinieron a sustituir a otras máquinas efímeras de la centuria anterior. Del de la catedral se ocupó en su completa reparación, en 1706, José Ortega. Más tarde, entre 1741 y 1743 se construyó otro mucho más suntuoso, con enormes arcos de perspectiva, que estuvo a cargo de José Pérez de Eulate y Pedro Antonio de Rada, con trazas de Francisco de Ibero, maestro de las obras de Loyola (Fernández 1994, 40). En 1745, el mencionado pintor Rada aumentó aquella arquitectura efímera con un par de arcadas más de perspectiva.

El mismo Jueves también adquiriría gran importancia el sermón del mandato y el lavatorio de los apóstoles. Éstos solían ser personas necesitadas o pobres de alguna institución benéfico-asistencial. En la catedral de Pamplona, iban ataviados con capas españolas y valonas blancas almidonadas, que recordaban a los trajes acostumbrados.

La tradicional procesión del Encuentro contó en la catedral de Pamplona, con un ceremonial, no exento de simbolismo. Así se nos describe el acto en un manuscrito de comienzos del siglo XVIII:

Se entra a los Maitines a las cuatro y media... finalizados los Maitines, el cabildo va a la capilla mayor, a donde sale el preste con los diáconos y ya entonces se ha expuesto el Santísimo. Cántase un villancico y el cabildo coge el palio y se sale con Nuestro Amo de la capilla mayor para empezar la procesión y a ese tiempo viene Nuestra Señora del claustro y, puesta entre los dos púlpitos, hace tres genuflexiones o inclinaciones a su Hijo Santísimo y luego sigue la procesión que se hace por el claustro de hacia los Señores Reyes y donde la Barbazana se canta un villancico. Y se vuelve por atrás del coro, donde se canta otro, y cuando éste va adelante se adelantan los que llevan la sagrada imagen de Nuestra Señora

y, quitándola de las andas, la ponen en su nicho del sagrario y sigue la procesión tomando vuelta hasta la capilla mayor y el cabildo, por medio de los púlpitos, al coro. Luego se reserva el Santísimo...<sup>17</sup>.

No sabemos hasta qué punto la ceremonia contaba con asistencia de fieles, dado lo intempestivo de la hora litúrgica. Los maitines, como es sabido, son la primera hora canónica que se reza antes de amanecer. La imagen románica de la titular del templo, entonces venerada como Santa María del Sagrario, era protagonista especial del cortejo y a ella y al Sacramento se les dedicaban sendos cantos en lengua vernácula en las dos estaciones de la procesión, frente a la capilla Barbazana del claustro y en el antiguo trascoro del templo, junto a la puerta principal del recinto catedralicio. Al igual que en otros documentos, cuando se refiere al Santísimo Sacramento, lo hace con la calificación de “Nuestro Amo”. Los cronistas del cabildo repiten esa expresión con tanto significado en la propia vida ordinaria del Antiguo Régimen, del mismo modo que a la bendición con la Custodia al pueblo, dentro y fuera del templo, se describe como “santiguar al pueblo” y las estaciones por los altares se denominan como “mansiones”.

Las tres inclinaciones de la Virgen ante su Hijo Resucitado, presente en la Sagrada Forma cobraban un especial significado en el templo catedralicio, dentro de la ceremonia, que contaba con música que, a modo de banda sonora de una película, iba marcando los momentos con diferentes instrumentos, melodías y voces.

En comparación con la procesión del Encuentro de la catedral de Tudela, en donde imperaba e impera el ruido, la pólvora, las campanas y la música junto a la explosión de gozo de las tierras de la Ribera (Fernández 2006a, 124-6), la función del encuentro de la catedral de Pamplona era mucho más sencilla y grave.

### OTROS HITOS EN EL CALENDARIO FESTIVO CAPITULAR

El día de la Catedral de San Pedro, que se celebraba el 18 de enero hasta 1969, había una procesión estacional en esta capilla, en la que se veneraba a los príncipes de los apóstoles. El retablo barroco, obra de Pedro Soravilla, en la capilla de los condestables de Navarra, está actualmente en Errazquin.

La fiesta de san Sebastián (20 de enero), junto a las de san Jorge (23 de abril), san Gregorio Ostiense (9 de mayo), san Roque (16 de agosto), san Nicasio (14 de diciembre) y san Abdón y san Senen (30 de julio) tuvieron procesión por la ciudad con acompañamiento del Ayuntamiento en virtud de los votos de Pamplona. Todas estas procesiones dejaron de celebrarse en 1835.

La fiesta de San Babil el 24 de enero, con tantas resonancias en diversos pueblos de Navarra como Falces, Cascante, Tudela o Sangüesa, poseía en la catedral cierta solemnidad, por contarse entre los míticos obispos ligados a la capital Navarra. Su escultura en el retablo de santa Catalina era objeto de culto y su fiesta se celebraba con solemnes vísperas. En el día de san José el todopoderoso gremio de carpinteros se agregaba a la fiesta del santo patriarca que tenía especial solemnidad en la catedral desde el siglo XVI.

En pleno tiempo pascual, el día 25 de abril, fiesta de san Marcos, al igual que en toda la Iglesia, se celebraba una gran rogativa a la que estaban obligados a acudir todos los párrocos desde sus iglesias de Pamplona y su Cuenca que vieses o escuchasen las campanas de la catedral pamplonesa. Así ocurrió desde tiempo inmemorial hasta mediados del siglo XVII en que se dispensó a cincuenta pueblos y, a fines de la misma centuria, a todos los pueblos. A mediados del siglo XVIII, quedaban las dos localidades más cercanas y eran indultadas por el cabildo.

Entre el día 3 de mayo y los últimos días de octubre, las urnas con las reliquias se subían a la torre para protegerse contra los nublados. El día 3 de mayo, fiesta de la Invención de la Santa Cruz se subían las reliquias de la capilla Barbazana, en sus arquillas, a la torre y se bajaban el 28 de octubre, si había terminado la vendimia. En ambos casos se procedía con gran ceremonial. El día 3 subían al conjuratorio los canónigos y de allí a la torre sendos infantes las conducían a la torre. La gran solemnidad se perdió a raíz de la construcción de la nueva fachada.

La fiesta de san Pedro daba cabida a una de las tres grandes procesiones medievales que cayeron en desuso a fines del siglo XVI. Según las antiguas crónicas del cabildo, la fiesta fue introducida por el obispo Armengoto. En el desfile procesional se llevaba la imagen de la titular del templo, porque en su interior se encontraban reliquias de los santos Pedro y Pablo. La tradición secular señalaba que las preciadas reliquias estaban en el año 962, reinando Sancho García en el monasterio de San Pedro de Usún y habiéndole dado la salud al monarca, fueron donadas a la catedral por Sancho el Mayor en 1069.

Otra de las tres grandes fiestas medievales con procesión general por la ciudad era la de la Corona del Señor, instituida en la catedral por el Sínodo de 1300 y el obispo Pérez de Legaria. La fiesta como tal se trasladó desde el domingo primero después de la Trinidad a la dominica posterior a san Pedro y san Pablo. La reliquia llegó, según el padre Moret por donación de Teobaldo: una espina traída de Jerusalén y la otra desde la Sainte Chapelle de París (c. 1258). El relicario de la Santa Espina data de comienzos del siglo XV, anterior a 1423, con fanal añadido en siglo XVII. Ostenta el punzón del burgo de San Cernin.

La fiesta de san Fermín tuvo su origen en la catedral en 1086, cuando el obispo don Pedro de Paris o de Artajona consiguió del obispo de Amiens una reliquia del santo, y dispuso que el enfermero de la catedral de Pamplona ofreciese a sus compañeros de cabildo una

<sup>17</sup> ACP, leg. 1324. Ceremonial de comienzos del siglo XVIII, s/f.



procuración el día de san Fermín, para cuyo efecto dio al citado enfermero -Garino- y sus sucesores un huerto con sus diezmos y primicias. Tal determinación la tomó por ser el referido santo mártir, haber nacido de padres pamploneses y haber sido obispo de Pamplona. El prelado llegó a determinar la procuración o comida que el enfermero debía suministrar al cabildo, que no sería ni lujosa ni mezquina. Consistía en la carne de una buena vaca y de dos carneros, sesenta huevos y media libra de pimienta, quince gallinas para cenar y cien panes de libra para todo el día. Si la fiesta cayese en viernes, el enfermero proveería de las viandas y peces que encontrase. La sección de Rúbricas del archivo catedralicio recoge con todo detalle el desarrollo de la fiesta y la procesión estacional en la parroquia de San Lorenzo, así como los numerosos pleitos habidos con otras instituciones de la ciudad.

El día 16 de julio tenía lugar la fiesta del Triunfo de la Santa Cruz, que se destacaba en el ceremonial catedralicio con procesión estacional por el claustro. Al respecto hay que recordar que, en 1573, el Papa Gregorio XIII, instituyó la fiesta del Triunfo de la Santa Cruz para España y el Nuevo Mundo en conmemoración del triunfo de las Navas de Tolosa. Desde 1763 la procesión del citado día se convirtió en claustral y en el momento de entonar el *Te Deum* había un gran toque de campanas<sup>18</sup>.

La fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz de septiembre fue la de más moderna institución en la catedral pamplonesa, con motivo de la llegada de la reliquia se le dio mayor solemnidad, ya que en los Breviarios del siglo XIV sólo tenía ceremonial y rito con dos cantores. Este relicario de comienzos del siglo XIV con añadidos de 1400 y posteriores contiene fragmentos de la Vera cruz y de la túnica de Cristo, que regaló Manuel II el Paleólogo a Carlos III el Noble en 1401. Para la recepción se organizó una procesión por el claustro de la catedral, entregándolas el embajador Alejo de Viana al obispo García de Eugui.

En cuanto a la fiesta de san Francisco Javier hay que recordar que el 11 de agosto de 1624, se ratificó el patronato del santo en la catedral, tras un tira y afloja con los jesuitas. Presidió el obispo Cristóbal de Lobera. Después del Evangelio, el secretario de la Diputación, Pedro de Zunzarren, hizo la cortesía al Santísimo, al santo, al obispo y al virrey y leyó desde la capilla mayor de la seo la ratificación del juramento. Posteriormente, el 15 de abril de 1657, la catedral se engalanó para el pontifical y la procesión con los dos copatronos en virtud del Breve de Alejandro VII, con acompañamiento de las comunidades religiosas de la ciudad, las autoridades, danzas, atabales, clarines, trompetas y gigantes. Pese a poseer reliquias, música e imágenes, la fiesta del Reino se celebró en la iglesia de los Jesuitas y tras su expulsión en San Cernin (Fernández 2006b, 72-82).

La dedicación de la iglesia catedral, con categoría de principal desde el siglo XIV, se ha venido celebrando el martes siguiente al segundo domingo de Pascua, con la presencia del Ángel de Aralar. Hasta 1756 la recepción de esta imagen no revestía gran solemnidad, pero a partir de ese año y a instancias del prior de Velate y futuro obispo de Pamplona Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, con poder del chantre, se introdujo más ostentación y en vez de llegar a las dos de la tarde y pronunciarse el sermón por la tarde, se hizo por la mañana (Ardanaz 2007, 78-9). La procesión fue siempre claustral y desde 1769 la incensación del icono corrió a cargo del preste<sup>19</sup>.

De las grandes fiestas decimonónicas hay que destacar la consagración que se hizo de la diócesis al Corazón de Jesús en 1875, teniendo como escenario el trascoro de la catedral. Del primer templo diocesano partía la procesión del Corazón de Jesús con su carroza con bajorrelieves de los grupos del pedestal del monumento del Cerro de los Ángeles de Madrid y la basílica de Montmatre de París, obsequio de don Teodosio Sagüés en 1920.

<sup>18</sup> ACP, leg. 1324, núm. 3.

<sup>19</sup> ACP, leg. 1324, núm. 3.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Ruiz, Alejandro. 2015. “Notas para el arte y la fiesta en la catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana* 263: 1095-1126.
- Aranda Ruiz, Alejandro, 2016. “*Gloria laus et honor tibi sint*, Una escena del Domingo de Ramos en la catedral de Pamplona (1933), Pieza del mes de abril de 2016 de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2016/abril> (consultado el 15 de febrero de 2022).
- Aranda Ruiz, Alejandro. 2020. *Pamplona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona.
- Ardanaz Iñarga, Naiara. 2006. “Protocolo y ceremonial del Cabildo Pamplonés en el siglo XVIII: Estancia de la reina viuda Mariana de Neoburgo en Pamplona (1738-1739)”. *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>o</sup> Omeñaca Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 1: 411-432.
- Ardanaz Iñarga, Naiara. 2007. “Promoción artística de Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona (1768-1778). *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 2: 63-98.
- Arigita y Lasa, Mariano. 1910a. *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra: Excursión histórica*. Madrid: Fortanet
- Arigita y Lasa, Mariano. 1910b. *Los priores de la Seo de Pamplona*, París.
- Arraiza Frauca, Jesús. 1994. “Liturgia y culto”. En *La catedral de Pamplona*, 1, 11-23. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- Azanza López, José Javier y José Luis Molins Mugueta. 2005. *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna*. Pamplona: Ayuntamiento.
- Braun, Joseph. 1934. “Altarveln”. Em *Reallexikon Deutscher Kunst-geschichte*, t. I, 621-623. Vid. <http://www.rdklabor.de/wiki/Altarveln> (consultado el 12 de febrero de 2022).
- Fernández Gracia, Ricardo. 1994. “Barroco”. En *La Catedral de Pamplona*, 2, 35-75. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2000. “El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona”. En *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*, 453-464. Madrid: Universidad Complutense.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2003. “El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán Ramallo, 383-397. Murcia: Universidad de Murcia.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2004a. “El *Corpus Christi* en la catedral de Pamplona”, *Diario de Navarra* 13 de junio, 60.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2004b. *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*. Pamplona: Eunsa.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2006a. “Liturgia, magnificencia y poder”. En *La catedral de Tudela*, 109-133. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2006b. *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2007. *Navidad en la catedral de Pamplona*. Pamplona: Departamento de Historia del Arte - Universidad de Navarra.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2018. *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor.
- García Gaínza, María Concepción y María del Carmen Heredia Moreno. 1978. *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Eunsa.
- García Gaínza, María Concepción. 1982. “Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona”. *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte* 3: 110-124.
- García Gaínza, María Concepción et al. 1983. *Catálogo Monumental de Navarra. II\*\* Merindad de Estella*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Gembero Ustárroz, María. 1995. *La música en la catedral de Pamplona*. 1 y 2. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Gembero Ustárroz, María y Aurelio Sagaseta Aríztegui. 1994. “Música en la catedral”. En *La catedral de Pamplona*, 2, 137-163. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- Goñi Gaztambide, José. 1983. *La capilla musical de la catedral de Pamplona. Desde sus orígenes hasta 1600*. Pamplona: Capilla de Música.
- Goñi Gaztambide, José. 1985. *Historia de los obispos de Pamplona. III. Siglo XVI*. Pamplona: Príncipe de Viana-Eunsa.

- Goñi Gaztambide, José. 1986. *La capilla musical de la catedral de Pamplona en el siglo XVII*. Pamplona: Capilla de Música.
- Goñi Gaztambide, José. 1987. *Historia de los obispos de Pamplona. V. Siglo XVII*. Pamplona: Eunsa - Gobierno de Navarra.
- Goñi Gaztambide, José. 1989. *Historia de los Obispos de Pamplona. VII. Siglo XVIII*. Pamplona: Eunsa-Gobierno e Navarra.
- Goñi Gaztambide, José. 2000. *Los priores de la catedral de Pamplona*. Pamplona: Editorial Mintzoa.
- Goñi Gaztambide, José. 2001. *Mariano Arigita y Lasa (1864-1916). Vida y obras. Crónica de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Hernández Ascunce, Leocadio, 1949. “El Corpus en Pamplona en los siglos XVII y XVIII”. *Príncipe de Viana* 34: 85-108.
- Hernández Ascunce, Leocadio. 1954. “La tradición litúrgica de Pamplona ante la Inmaculada Concepción”. *Diario de Navarra, 8 de septiembre*, 1 y 6.
- Hernández Ascunce, Leocadio, 1959. “Himnos a María Inmaculada”, *Diario de Navarra, 8 de diciembre*, 1 y 7.
- Hernández Ascunce, Leocadio, 1963. “La Inmaculada en Pamplona antes del dogma”, *Diario de Navarra, 8 de diciembre*, 1.
- Labeaga Mendiola, Juan Cruz. 1981. “Un regalo del arzobispo Añoa a su ciudad natal de Viana (Navarra)”. *Seminario de Arte Aragonés* 33: 145-148.
- Labeaga Mendiola, Juan Cruz. 1984. *Viana monumental y artística*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1984.
- López Calo, José. 1963. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta.
- López Calo, José. 2006. “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”. *Príncipe de Viana. Estudios sobre música y músicos de Navarra*, 238: 577-608.
- Madurga, Rebeca. 2021. *La vida musical de la catedral de Pamplona en el siglo XIX*. Pamplona: Capilla de Música.
- Magaña y Seminario, José. 1905. *Sagrada Liturgia. Explicación de las Rúbricas del Misal del Breviario y del Ritual según los Decretos de la S. C. de R.* Pamplona: Librería de Erice y García Editores.
- Magaña y Seminario, José, 1912. *Exposición de las rúbricas del nuevo salterio y cuadros indicadores para facilitar el uso del mismo*. Barcelona: Eugenio Subirana.
- Martinena Ruiz, Juan José. 1994. “El cabildo y la sociedad civil”. En *La catedral de Pamplona*, I, 91-103. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- Navascués, Pedro. 1998. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Ramos Martínez, Jesús. 1987. “Noticia de la concurrencia de una sierpe en la festividad y octava del Corpus de Pamplona del año 1584”. *Ohitura: estudios de etnografía alavesa*, 5: 355-359.
- Stoichita, Víctor I. 2000. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.



SARMENTAL. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio

ISSN 2952-1084

Universidad de Burgos

Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico *Alberto C. Ibáñez*

(CC BY-NC-ND 4.0)

<https://doi.org/10.36443/sarmental>



## TEMPLOS RICOS CATEDRALICIOS. LAS CUSTODIAS PROCESIONALES DE LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN

### RICH CATHEDRAL TEMPLES. THE PROCESSIONAL MONSTRANCES OF THE CASTILLA Y LEÓN CATHEDRALS

#### RESUMEN:

La custodia procesional es una de las manifestaciones más destacadas de la orfebrería española. A través del análisis de las realizadas para las catedrales castellanoleonesas se traza un panorama sobre las circunstancias en las que fueron realizadas, la valoración que han tenido a lo largo del tiempo, mostrando como estos templos ricos responden a una magnificencia a la que los cabildos catedralicios no escaparon.

#### PALABRAS CLAVES:

Custodia procesional; catedrales; Enrique de Arfe; Juan de Arfe; platería.

#### ABSTRACT:

The processional monstrance is one of the most outstanding manifestations of Spanish goldsmithing. Through the analysis of those made for the Castilian-Leonese cathedrals, an overview is drawn of the circumstances in which they were made and the appreciation they have had over time, showing how these “rich temples” respond to a magnificence to which the cathedral chapters they did not escape.

#### KEY WORDS:

Processional monstrance; cathedrals; Enrique de Arfe; Juan de Arfe; goldsmithing.

**PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ**

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID\*

<https://orcid.org/0000-0001-8700-0684>

[patricia@fyl.uva.es](mailto:patricia@fyl.uva.es)

\* La autora es miembro del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y Unidad de Investigación Consolidada de la Junta de Castilla y León “Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna”.

La festividad del Corpus Christi se viene celebrando desde su creación en 1263 por Urbano IV, convertida en una manifestación de devoción urbana desde que en 1316 Juan XIII autoriza la realización de procesiones públicas. Se generan a partir de entonces cofradías dedicadas al culto eucarístico, siendo de las primeras en España la “Cofradía del Corpus”, en la catedral de Pamplona, del año 1317, o la de la colegiata de Tudela, con el título del “santísimo Sacramento”.

Procesionar la Sagrada Forma por las calles requirió la utilización de un soporte para la misma. Inicialmente se debió utilizar una especie de arca, a la que sustituyeron copones con unos viriles en su tapa donde se colocaba la Hostia. Durante el primer tercio del siglo XV, se emplearán las custodias, primero de mano y luego las más adecuadas, las que adoptan forma de torre, también llamadas custodias de asiento o procesionales.

Consta en la documentación la existencia de una primera custodia de torre en Toledo, que ha desaparecido, y de que en Sevilla se realizaba una hacia 1430, aunque se vendió tres años después todavía sin terminar. Por ello, las más antiguas que han llegado hasta nuestros días son las catedralicias de Ibiza, Barcelona y la de Santa María de Sangüesa, fechadas en el primer tercio del siglo XV. Son los ejemplos más antiguos de custodia procesional, una de las manifestaciones más características de la orfebrería española (Gascón 1916; Hernmarck 1987; Sanz 2000; Llamazares 2002, 123-55).

Sin duda, la familia Arfe, y especialmente su primer y último representante, Enrique y Juan respectivamente, condiciona el desarrollo de la custodia procesional. Entre las aportaciones en el campo de la custodia de asiento del primero de ellos, se puede destacar la incorporación de la escultura integrada a la arquitectura, con una representación iconográfica que irá variando en los años siguientes hasta adaptarse a un programa claramente eucarístico, representado por los orfebres del último tercio del siglo XVI, encabezados por Juan.

Las catedrales de las diócesis de Castilla y León tienen o tuvieron una muestra interesantísima de custodias de asiento que van desde el modelo primigenio, la custodia torre, conservada en parte en la catedral de Salamanca a modelos tardíos, ya del XVIII, como la desaparecida de Astorga, pasando por excepcionales muestras del hacer de Enrique de Arfe, aunque desaparecida, y de Juan de Arfe, junto a otros plateros que son referencia en la historia de la platería.

Algunos de los comentarios que ya desde finales del XIX o principios del XX se hacen sobre las custodias procesionales tienen presente la comparativa de las piezas arfianas. En algún caso, incluso se llega a creer que tienen una obra de uno u otro, como ocurre en el caso de Astorga que en la historiografía hasta principios del XX se decía obra de la mano de Enrique de Arfe. Recordemos como ya Benito Pérez Galdós habla de ese afán por poseer obras de los mejores artistas, y en el caso de la platería, lo relaciona con Arfe:

Como todos los fanáticos, el buen Cisneros se corre un poco en la filiación de los objetos preciosos que posee. Si hay dudas sobre un autor, se quita de cuentos y le cuelga el milagro a los artistas más ilustres. ¿Trátase de una obra de platería? Pues seguramente es de Arfe... «Arfe legítimo... ¿no lo ves? (Pérez Galdós 2004).

En otros casos, como en Segovia, procuraron hacerse con una pieza firmada por el “escultor de plata y oro”, como se denominaba Juan, pero la situación de la catedral, terminando unas obras que llevaban casi un siglo y el alto coste de una pieza así, hará que finalmente no se lleve a cabo.

A través de este estudio, pretendemos mostrar no sólo el valor de estas piezas, sus vicisitudes, sino también contextualizar su realización y encontrar los puntos en común que llevaron a que prácticamente todas las seos de este marco administrativo actual, Castilla y León, tuvieran una de ellas.

Por supuesto, si hablásemos del patrimonio castellanoleonés tendríamos que citar otras piezas de interés, algunas incluso superior a las de algunas catedrales, ya que como es sabido no solo las ciudades, sino también las villas de mayor población o rango contaban con este tipo de custodias. Son los casos de la del Monasterio de Santo Domingo de Silos, realizada por Francisco de Vivar entre 1526 y 1528, la de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco, por Antonio de Arfe (1552-1554), o la de la Colegiata de San Antolín, de Medina del Campo, por Cristóbal de Vergara (1562).

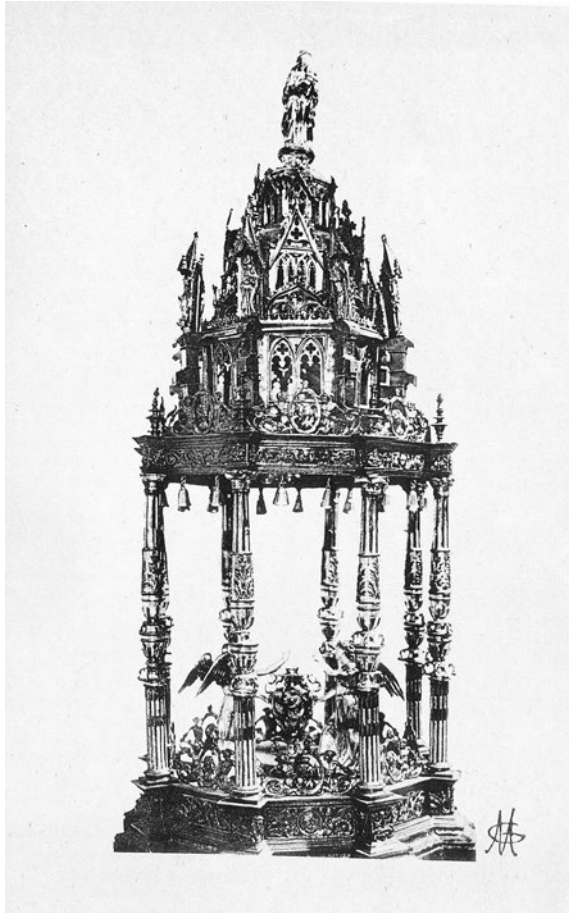
Pero nos interesa poner de relieve como fueron parte del ajuar litúrgico de enorme importancia en las catedrales castellanoleoneses. Junto a cálices, patenas, vinagreras, retablos, imágenes de devoción, y un sinfín de piezas, el templo requería contar con una pieza para procesionar el santísimo el día del Corpus Christi. Estas custodias de asiento se solían colocar en unas andas o carros eucarísticos que requerirían un estudio particular no realizado en este trabajo.

Recordemos que es una de las fiestas grandes del calendario, que implicará la realización o el uso de otras piezas de carácter artístico, como las decoraciones utilizadas en la procesión, entre otros los altares colocados en las calles o los tapices -especialmente significativo es el caso de la procesión en Toledo (Andrés 2018), y otros de carácter más artesano, como las tarascas. Se trata, al fin y al cabo, de una festividad que abarca todo un aparato festivo que llega por supuesto a la poesía, el teatro, la música y la danza.

### LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA

La primera custodia de la que debemos tratar en un recorrido cronológico que nos permita valorar la evolución de la custodia procesional en las catedrales castellanoleonesas tiene que ser la de la catedral de Salamanca (fig. 1), aunque es una pieza híbrida, formada en dos momentos diferentes. A mediados del siglo XV se realizaría una pieza de estética gótica,

que quizás no llegaría a terminarse; por ello, se le va a añadir una parte inferior, de gusto renacentista, en 1548.



**Fig. 1.** Custodia procesional de la catedral de Salamanca. Pieza híbrida de mediados del XV y la parte inferior obra de Francisco de Pedraza a medios del XVI. Fotografía de M. Gómez Moreno en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1905-06, v. 2.

En la historiografía, la custodia salmantina fue considerada como de tercera clase, en el caso de Agapito y Revilla (Agapito y Revilla 1905-06); mientras que para Gómez-Moreno “aunque no de las famosas de España, merece alguna estimación” (Gómez-Moreno 1967,

215) por ser ejemplo de la presencia de este tipo de custodia, de la de asiento o procesional, en los reinos occidentales peninsulares y en fechas no muy posteriores a las primeras custodias conservadas, las de Ibiza, Barcelona y Sangüesa.

Es precisamente Gómez-Moreno quien en su descripción de la custodia salmantina señala la existencia de cuatro escudos en la parte más antigua, uno de Castilla y León, otro “el antiguo de Salamanca”, y otros dos del “espléndido Obispo D. Sancho”, que se refieren al obispo Sancho López de Castilla (†1446). Este obispo, nieto del rey Pedro I de Castilla y consejero de su primo, el rey Juan II, fue rector de la universidad salmantina, pero lo que más nos interesa: es uno de los grandes promotores artísticos de Salamanca en la primera mitad del siglo XV. Entre las obras que encarga destacan su sepulcro o el retablo de la catedral vieja salmantina, en el que la intervención del pintor Dello Delli debe explicarse por la presencia de este obispo y su relación con Juan II (Panero 1995). Cabe la posibilidad de que también pudiera propiciar que Salamanca fuera asimismo impulsora de la realización de una obra tan novedosa, una de las pocas custodias procesionales de la primera mitad del siglo XV en los reinos occidentales.

Pero la custodia no llegó a terminarse, quizás simplemente por el cambio de los tiempos, ya que en 1511 está documentado el contacto del cabildo catedralicio de Salamanca con el gran orfebre, creador del nuevo modelo de estas piezas eucarísticas, Enrique de Arfe. Sin embargo, no se llegó a concertar la realización de una nueva custodia. Tiene sentido que, en los planes salmantinos de construcción de un nuevo templo, se pensase igualmente en la realización de la custodia de acuerdo con los nuevos estilos. Pero eran dos empresas excesivamente magnas para llevarlas al mismo tiempo, por lo que se emprendió la catedral nueva, abandonando la idea de una empresa menor, pero igualmente costosa, por lo que se continuó utilizando la vieja custodia, reformada a mediados del XVI por Francisco de Pedraza, como consta en la abundante documentación.

De enorme valor, pues, es esa parte superior, ya que corresponde al modelo de torre calada con planta octogonal de las primeras custodias. De este modo, cuenta con elementos semejantes a la de Ibiza, como los contrafuertes situados en los ángulos, aunque aquí con hornacinas con esculturas de apóstoles y otros santos, entre los que están San Pedro, San Juan, San Bartolomé, y quizás Santiago, Simón y un santo ermitaño, que podría ser San Antón (Pérez 1999b, 289-303). Esta microarquitectura se forma por un primer cuerpo con tramos bífidos de arcos apuntados y tracerías, que sostienen otros dos cuerpos de estructuras semejantes, en dimensión mucho menor, y mayor complejidad al incluirse gabletes. Todavía los elementos arquitectónicos ocultarían de forma misteriosa el interior, lo que sin duda muestra la realización anterior a las custodias de Enrique de Arfe, de riqueza flamígera y decorativas, pero creando un modelo traslucido.

El remate es la Virgen con el Niño, que lleva un pajarito en la mano, asemejándose a Nuestra Señora de la Vega.

La intervención posterior consistió en un añadido en la parte inferior, que albergará el ostensorio, y que no modifica en nada lo conservado de la custodia de mediados del XV, que se convierte en el cuerpo superior. El platero Pedraza idea una planta octogonal que, a través de ocho columnas abalaustradas, sostienen un entablamento sobre el que se acopla la anterior custodia. Este cuerpo inferior, en un gusto plenamente renaciente, permite la observación directa del Santísimo situado en un ostensorio en el centro.

La base de ocho lados se convierte en estrellada, contrastando menos con el remate por la inclusión de los pedestales en los ángulos que soportan las columnas. En este espacio se utilizan motivos decorativos propios de mediados del XVI como grutescos y animales monstruosos, que se interrumpen por medallones o escudos apergaminados. Se trata de elementos muy habituales en la arquitectura salmantina del momento. Por encima y en cada intercolumnio, al igual que la crestería superior de este cuerpo, tondos calados con bustos de hombres y mujeres de inspiración clásica, que igualmente responden a lo realizado en estos años. Son portados por figuras híbridas entre hombre y vegetación, que se han relacionado con la crestería del palacio de Monterrey salmantino.

Este cuerpo cuenta con elementos de gran interés como la forma de las columnas abalaustradas cuyo fuste se divide en una altura media con la colocación de un nudo ajarronado, recordando a la solución dada por Antonio de Arfe en la custodia de la catedral de Santiago o a Santiago Becerril en la parroquial de Alarcón (hoy en la *Hispanic Society* de Nueva York).

Al tiempo que se hizo la reforma, muy bien documentada, el cabildo salmantino encargó la realización de unas andas para su procesión a Bernardo de Boadilla, suegro del autor de esa parte inferior de la custodia. No consta, sin embargo, cuando desaparecieron. Las conservadas actualmente son de diseño de Alberto de Churriguera y realización de Manuel García Crespo.

### LA DESAPARECIDA CUSTODIA DE LEÓN

Si hay un artista que supone un cambio en la historia de las custodias de asiento o procesionales es Enrique de Arfe (Sánchez 1920; Rodríguez 1951; Ribes 1983; Sanz 2000; Herráez 1988; Kawamura 1990), como su mismo nieto va a reconocer con estas palabras en una de las octavas reales con las que abre los capítulos de la *Varia commensuración* (Arfe y Villafañe [1585] 1979)<sup>1</sup>:

Usaron de esta obra los Plateros,  
Guardando sus preceptos con gran zelo,  
Pusieronla en los puntos postrimeros  
De perfeccion las obras de mi abuelo,  
Podrán callar ingenios mas rastreros,  
Que aunque yo en alabarlo me desvelo,  
Mas le alaban las cosas que acabó,  
Que todo quanto puedo decir yo.

Para la catedral de León, ciudad donde tuvo su taller, realiza una custodia procesional, que desgraciadamente se ha perdido. El contrato fue firmado en enero de 1501. Unos años más tarde, Enrique de Arfe será reclamado para realizar las custodias, entre las conservadas, de las catedrales de Córdoba, entre 1514 y 1518, y la de Toledo, entre 1515 y 1523, con reformas en el 24. En tierras leonesas se ha conservado la custodia que realiza para Sahagún.

Sin restos de ella, conocemos la custodia procesional de la catedral de León gracias a varias descripciones, tanto manuscritas como impresas. La más antigua, la que encontramos en el *Viaje Santo* de Ambrosio de Morales, en 1572, da pocos datos, ya que le llama más la atención la celebración de la propia fiesta del Corpus Christi de León y las andas, “la más insigne cosa que hay en Europa”. Sin duda, el escritor cordobés compara la leonesa con la custodia de su ciudad, Córdoba, del mismo Enrique de Arfe, lo que le lleva a decir que la leonesa es una “Custodia grande y rica, aunque hay otras por ventura mejores” (Morales 1977, 55).

Por el inventario de la catedral del 27 de julio de 1579 sabemos que la custodia era de plata y plata sobredorada y que pesaba trescientos setenta y cinco marcos aproximadamente. Destaca el hecho de que en ese momento “está entera”, algo que no ocurre pocos años después, en 1649, cuando consta que en la custodia y en las andas, que realiza su hijo Antonio, faltan, entre otras cosas, tres incensarios, tres insignias de Pasión, unas puntas, hojas de cardo y cinco figuras de montería.

Será la descripción del inventario del 13 de septiembre de 1721, el que nos permita tener una idea más completa, como resume Llamazares:

La más amplia descripción de la custodia se recoge en el inventario efectuado el 13 de septiembre de 1721, en el que se afirma que es grande, y su forma imitaba a la construcción de la propia catedral en su exterior; está fabricada en plata en su color y dorada. Su peso, según se registraba en los libros antiguos, era de trescientos setenta y cinco marcos poco más o menos, y su altura alcanzaba los siete pies y tres dedos en cuya medida entraba el remate con el Santo Cristo. Respecto a las piezas que la componían eran innumerables, por ello no se

<sup>1</sup> Sobre el uso de estas introducciones desde un punto de vista emblemático, vid. Andrés González, 2009.



registraron. Según las medidas del alto que aquí se proporcionan alcanzaría una altura más o menos exacta de casi dos metros. (Llamazares 2012-2013).

Apenas se señalaban datos del programa iconográfico, pero gracias a la descripción de Antonio Ponz sabemos que la custodia tenía cinco cuerpos y estaba rematada en obelisco con la imagen de Cristo Crucificado; destaca también la presencia de los cuatros doctores, un Atado a la columna, cuatro ángeles con sus incensarios y un gran número de medallas y figuras, seguramente de diferentes santos (Ponz 224-225). Se recrea así una imagen de la Jerusalén Celeste trasladada a la custodia procesional (Llamazares 2012-2013).

En 1809, la custodia junto a otras obras de realizadas por el mismo Enrique Arfe como la cruz procesional, unos cetos o el llamado cáliz rico, fue expropiada y fundida en la Casa de la Moneda de Sevilla. En este desastre también desaparecieron las andas que Antonio de Arfe había realizado para la custodia de su padre. Tan sólo se salvó una obra de Enrique, el arca de San Froilán.

Interesa especialmente la contextualización del encargo de la custodia. Su realización coincide con algunas de las últimas obras góticas realizadas en la catedral leonesa, que frente a lo que ocurre en la burgalesa, no promueve grandes obras tras la terminación de la fábrica inicial. Coincide con el momento en que Juan de Badajoz el “viejo” ocupa el cargo de maestro mayor de obras, emprendiendo, entre otras obras, la realización de la librería donde se guardaría la biblioteca del obispo Alonso de Valdivieso (1485-†1500) (Campos et al. 2013). Este obispo, de un gran saber humanístico, supo rodearse no solo de esa magnífica colección de libros, sino que a su muerte dejó además un gran número de piezas de oro y plata (Zaragoza 1995). Le sucede otro obispo de igual sensibilidad artística, Juan Marquina, quien no llegó a tomar posesión, pues falleció antes. Siendo nombrado entonces Francisco Desprats, que compaginó el episcopado con el cargo de nuncio apostólico y colector y cardenal desde 1503. En la época de este obispo se contrataría la custodia, pero creemos que los posibles debates previos a la decisión de realizar la custodia e incluso contactos con un maestro que todavía no había realizado grandes obras, serían con los obispos anteriores.

### EN LA ESTELA DE ENRIQUE DE ARFE: LA CUSTODIA ZAMORANA

Sin duda, por su gran calidad, y siguiendo el estilo impuesto por Enrique Arfe, destaca la custodia de asiento de la catedral de Zamora (Rivera 2011), realizada por el platero Pedro de Ávila en 1515, a la que se añadieron dos zócalos posteriormente, uno de finales del Renacimiento, obra de Antonio Rodríguez de Carbajal, en 1598, y otro con seis pedestales, realizado por Narciso Sánchez en 1800.

Comparada con la arfiana, e incluso en ocasiones adscrita a su mano, ha recibido todo tipo de consideraciones, como las injustas palabras de Bernardet y Valcázar en su *Descripción de las custodias de España*

Después de las custodias de Toledo y Córdoba, que son las más importantes entre las de Castilla y Andalucía, puede formarse un segundo grupo compuesto de cuatro ejemplares, en el que comprenderemos las de Zamora, Sahagún, Salamanca y Cádiz.

La primera de ellas, la de Zamora, se atribuye a Enrique Arfe, pero es necesario desconocer las obras de este artifice para permitirse semejante afirmación. Vulgar en su conjunto, vulgar en sus detalles, no tiene un solo motivo que recuerde el genio de su pretendido autor (Bernardet y Valcázar 1890).

O de las de Francisco Giner, que la compara con la arfiana de Sahagún:

Aunque mucho mayor que ésta queda por bajo de ella la de Zamora...; sus proporciones muy poco graciosas, nada ganaron con el cuerpo inferior barroco que posteriormente le fue añadido y cuyo gusto es análogo al altar de plata repujada, de 1598, sobre que se la exponen las solemnidades (Giner de los Ríos 1892).

Sin embargo, ya Cuadrado, en 1861, destaca algunos de sus rasgos y realiza la siguiente descripción:

una joya posee la sacristía, y es la finísima custodia, obra del gótico estilo en su mayor eflorescencia, sutil y mágico conjunto de arbotantes, agujas y doseletes, cuajada de imágenes de santos y profetas, y en los pedestales llena de calados relieves y trofeos alusivos a la Pasión y a la Eucaristía. En el templete hexágono del primer cuerpo, que encierra un viril más precioso todavía, figuran sentados en derredor de la hostia los doce Apóstoles, en los cuerpos superiores la Virgen encima de un árbol, S. Atilano y el Salvador: el zócalo es de distinto carácter y lleva la fecha de 1598 (Cuadrado [1861] 1990, 61-62).

Efectivamente no es una obra del primero de los Arfes, pero no es una obra vulgar ni poco graciosa como se la califica en esos textos. Otros autores del XIX (Garnacho 1878; Erro e Irigoyen 1882) y de principios del XX (Antón 1904; Sentenach 1909; Gómez-Moreno 1927) apreciaron la calidad de la custodia zamorana. Se trata de una pieza que sigue el estilo de la desaparecida de León, con dos basamentos añadidos en momentos posteriores, con el fin de darle más altura.

La parte más antigua, la custodia propiamente dicha, ha conservado los punzones de la ciudad “CA: M/OR:A”, que responde al periodo de felato de Sebastián de Medina, quien deja su marca, “SEB. T.”; y la del autor, “Pº.” que correspondería al platero Pedro de Ávila.<sup>2</sup> Y una inscripción, en letras góticas, en el borde del basamento superior, que indi-

<sup>2</sup> Navarro Talegón la interpretó como una Dº lo que llevó a asignar la obra a Diego de Burgos (Navarro 1999b, 251; Hernáez 1988, 195-196 y 205).

ca: “Acabose el año de la Encarnac de nro Salvador ihu xpo de mil e quinientos e quinze años por los reditos de la fabrica de la Yglesia de la noble cibdad de Çamora, donde es natural el maestro. Laudis... opus est”. Cabe destacar, en relación con las inscripciones, como algunas de las intervenciones realizadas en la custodia han sido indicadas en diferentes leyendas (Gómez-Moreno 1927; Trens 1952; De las Heras 1973; Ramos 1982; Navarro 1999a; Navarro 2001).

A la custodia original se le añadió un primer basamento hexagonal que contrasta estilísticamente, al alejarse del gusto gótico de la misma y aproximarse al estilo del último de los Arfes. Esta basa lleva la fecha grabada: “AÑO 1598”, la marca de Zamora “Ç A”, que corresponde al contraste Andrés Gil (su punzón A S /GIL), y las del autor “R S”, el mismo que haría los varales que sustentan el palio para la procesión. Pero no debió ser suficiente para los gustos del XVII y aún se le añadió un segundo basamento ya en época barroca.

La realización de la parte primigenia coincide con la renovación de la catedral zamorana que, impulsada por el obispo Meléndez Valdés, modifica la capilla mayor, la sacristía y el coro (Rivera 2017). Se trata éste de un obispo ausente de su diócesis, pero cuyas rentas debió emplear para costear estas obras. Como se ha señalado más arriba, la custodia de asiento o procesional se convierte en este tránsito del gótico al renacimiento en pieza de deseo para todo gran templo, la de Zamora no podía ser menos. Diócesis limítrofes como la de León tenían la suya, la magnífica de Enrique de Arfe.

La pieza original, un templete turriforme, contaba con un basamento, donde se sitúan las asas para el transporte y decoración de mascarones de leones, y tres cuerpos decrecientes. El basamento hoy está separado por los añadidos citados. Situado por encima, un bocel ricamente labrado con motivos de roleos vegetales, de las más diversas formas y en algún momento con figuras humanas. A continuación, un primer cuerpo, que se podría considerar zócalo, está formado por arquerías de riquísima labor de tracería gótica, en las que se alternan seis espacios de menor tamaño, con los evangelistas y las alegorías de la Sinagoga y la Iglesia, mientras que las otras doce, de mayor tamaño, se reservan para pasajes de la Pasión de Cristo, y una prefiguración veterotestamentaria. No están ordenadas cronológicamente, probablemente modificado en alguna de las intervenciones en la custodia: el Prendimiento de Cristo, incluyendo los detalles del beso de Judas y San Pedro cortando la oreja a Malco, y el Camino al Calvario; los sirvientes de Pilatos desperdando a Barrabás y Cristo siendo investido rey, mientras varias figuras se mofan de él; la Coronación de espinas y Cristo ante Pilato, quien se lava las manos; Jesús hablando con los soldados que le prenden, y los Improperios; Jesús ante Herodes y Jesús desnudo siendo objeto de mofa por los presentes, instigados por un diablo; y la Flagelación y una escena

del Antiguo Testamento, con carácter prefigurativo: la viuda de Sarepta con dos leños en forma de cruz aspada ante el profeta Elías.

El cuerpo principal cuenta con seis pilares góticos, que sostienen la bóveda ojival con motivos de estrellas y planetas, a modo de cielo. Esta microarquitectura gótica presenta arbotantes decorados con parejas de profetas. En el interior, el motivo central de la custodia, una escultura de bulto redondo en plata sobredorada de la Última Cena: Jesús y sus apóstoles se sientan alrededor de una mesa circular, en cuyo centro se coloca el ostensorio, ahora una obra del siglo XVIII. El grupo se sitúa sobre un pedestal ricamente decorado con episodios de la vida de la Virgen y la infancia de Jesús: anuncio a San Joaquín del nacimiento de María, Abrazo ante la Puerta Dorada, Natividad de María, Presentación en el templo de la Virgen, Desposorios con San José, Encarnación de Cristo, Visitación, Natividad de Jesús, Adoración de los Magos, Presentación del Niño en el templo, Circuncisión, huida a Egipto, Jesús entre los Doctores y Tránsito de María.

Por encima, la que resulta la parte más abigarrada de la custodia, dificultando la visión del motivo central, un Árbol de Jesé, cuya flor es María con el Niño. Alrededor una docena de templetos, cada uno de ellos con seis pilares independientes, con su correspondiente disposición gótica (pináculos, arcos conopiales, bovedillas...), y motivos escultóricos de profetas.

El cuerpo superior, de planta hexagonal, resulta de mayor ligereza, cobijando en su interior al patrón de la diócesis zamorana, San Ildefonso. Todo el conjunto se remata con una imagen de Cristo Salvador.

Esta primera estructura, como se ha indicado, fue modificada con un primer basamento añadido, en 1598. Cuenta con ménsulas en los ángulos, decorados con niños tenantes. En cada frente, cartelas ovaladas sostenidas por ángeles adolescentes, albergan varios relieves veterotestamentarios con el carácter tipológico de la eucaristía, y una única escena del Nuevo Testamento: el profeta Elías reconfortado por un ángel tras su huida de Jezabel; la recolección del Maná; Moisés haciendo brotar el agua de la roca; Melquisedec presenta el pan y el vino ante Abraham, quien le da el diezmo de sus conquistas; David recibiendo el pan de manos del sacerdote Ajimélek; la multiplicación de los panes y los peces. Y todavía se añadió un segundo basamento en época barroca.

De esta época se conserva un interesante dibujo, que, aunque no muy fiel, recoge como era la custodia y una de las varas del dosel, en 1745 (Pérez 1999a; García 2001).

### LA DESAPARECIDA CUSTODIA DE CIUDAD RODRIGO

Ciudad Rodrigo contó con una magnífica custodia procesional, desaparecida en el siglo XVIII para costear un altar de plata, también perdido.

Realizada por un platero local, Hernán Báez, entre los años 1560 y 1567, debía seguir el modelo de la custodia de la catedral de Badajoz, de Juan de Burgo (Hernández 1977; Brasas 1980; Hernmarck 1987; Pérez 2006). No tenemos descripciones de cómo era, aunque sí que se sabe que en 1560 se envió al canónigo Pedro Núñez de Jaque a comparar la obra pacense con el modelo que probablemente habría presentado Báez:

Sin embargo, el más famoso, por haber hecho las andas y custodia de plata de la Catedral, fué *Hernán Báez*. Se hizo el contrato en 1560. Nada podemos decir de su traza y estilo, sino que debía ser semejante a la de Badajoz, pues en el mismo año se da comisión al canónigo Pedro Núñez de Jaque para que vaya a Badajoz y lleve la muestra de la traza hecha aquí y la coteje con la de aquella Catedral. De su riqueza, dan idea las grandes cantidades de recado de plata y de dinero, que va entregando el Cabildo, el tiempo que se empleó en ejecutarla, pues no se concluyó hasta 1567, y la espléndida gratificación de más de 109 ducados, que en agradecimiento dio el Cabildo al artista. Desgraciadamente, esta joya fué deshecha para el malogrado retablo de plata. (Hernández [1935] 1982).

Por la comparación con la pieza de Juan de Burgo, cabe pensar que fuese una pieza retardataria, al contar con torres en la esquina, pero probablemente también con algún elemento novedoso como el uso de los órdenes clásicos. Entraría en la segunda fase de desarrollo de la custodia procesional, durante el primer renacimiento, aquella que tiene como principales referentes a Antonio de Arfe, Juan Ruiz o Francisco de Becerril.

Pocos más datos tenemos. Hernán Báez era, junto a Hernán Boto, uno de los plateros más famosos de Astorga, que cuenta en esa centuria con un destacado centro en este campo. Probablemente realiza, en 1556, la custodia de la iglesia del pueblo cacereño de Robledillo de Gata, que perteneció a la diócesis de Ciudad Rodrigo hasta 1958 (García 1987).

Durante el periodo que se emprende la realización de la custodia, el obispo de la diócesis era Diego de Covarrubias y Leiva, pero parece más probable que fuese con su predecesor, Pedro Ponce de León, cuando se iniciasen las gestiones para realizar el encargo. Ponce de León fue un destacado mecenas de las artes, de lo que dejará muestras especialmente durante su obispado en Plasencia. Además de su interés bibliófilo, que le llegó a reunir tal biblioteca que el mismo Felipe II envió a Ambrosio de Morales para que adquiriése algunos volúmenes para la Biblioteca de El Monasterio de El Escorial. El episcopado mirbrigense del siglo XVI cuenta con grandes figuras intelectuales, que coinciden además con destacados miembros del cabildo catedralicio.

## LAS CUSTODIAS DE JUAN DE ARFE EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN. ÁVILA, VALLADOLID, BURGOS Y BURGO DE OSMÁ

Juan de Arfe va a ser el máximo representante de la platería en la segunda mitad del siglo XVI, siguiendo la estela de su abuelo Enrique y de su padre Antonio<sup>3</sup> (fig. 2). Este “escultor de oro e plata e arquitecto... oficios muy distintos del de platero”, como se autodenota

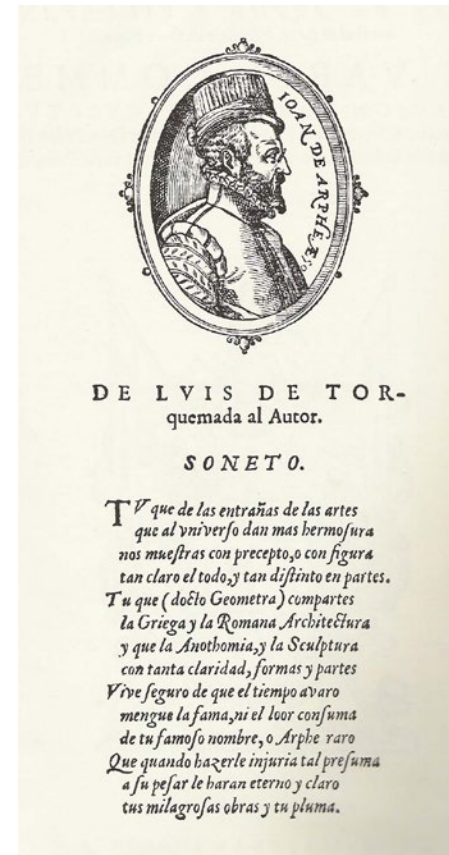


Fig. 2. Juan de Arfe, *Retrato de Juan de Arfe*, contenido en *Varia Commensuración*, 1585.

<sup>3</sup> La bibliografía dedicada a Juan de Arfe es amplísima, por lo que citamos algunas obras de referencia donde se podrá encontrar otras, además de las citadas a continuación que estudian las custodias castellanoleonesas. Alonso 1951; Cruz 1977; Sanz 1978; Cruz 1983, 3-22; García 2002; Andrés 2003, 35-51. *Centenario...* 2003; Heredia 2003; Heredia 2005a; Heredia 2005b; Heredia 2006; Andrés 2010.

mina en el famoso pleito que tuvo con el gremio de plateros de la ciudad de Burgos, será reclamado por algunas de las catedrales principales de España con el fin de contar con una custodia salida de sus manos. Los muchos encargos que tenía de otras piezas, junto al hecho de que la realización de la custodia de asiento lleva varios años, implica que la nómina de custodias procesionales que realizó fuese de ocho de las que han sobrevivido cuatro, dos de ellas en Castilla y León. Se han perdido dos de catedrales objeto de nuestro estudio, la de Burgos y la de Burgo de Osma, a las que más abajo nos referimos, pero también realizó la del Carmen Extramuros de Valladolid (Cruz 1977), la de San Sebastián de los Reyes (Madrid) o la de la Hermandad Sacramental de la iglesia de San Martín de Madrid.

Su formación sería en el taller de su padre, Antonio de Arfe, tal y como declara Juan de Benavente en el proceso de probanza de hidalguía de Juan de Arfe en 1575. Se da casi por seguro que interviniese en una de las obras más importantes de su progenitor, la custodia de Santa María de en Medina de Rioseco (Brasas 1980, 146-149), con tan solo diecinueve años. Pero además de las posibilidades familiares para esa inclinación hacia la práctica de la platería, Juan se preocupó de otras cuestiones que redundan en su calidad, como la asistencia en Valladolid a los cursos de Anatomía impartidos por el Doctor Alonso Rodríguez de Guevara, entre 1548 y 1551, y con tan solo quince años, en Salamanca estudio con el profesor Cosme de Medina (Íñiguez 1974). Un carácter como éste sin duda se debió ver marcado igualmente por el ambiente de las ciudades en las que vive, y que le llevan a conocer a Gaspar Becerra en Valladolid (Heredia 2005a).

Su primera obra de importancia es la custodia de la catedral de Ávila (García 1941-1942; Ayuso 1987; De la Cruz 1993; Blázquez 1999; Ayuso 2003; Blázquez 2003; Brasas 2003; Sáez 2005; Pérez y Sánchez 2017), a la que se dedica entre 1564 y 1571. Sabemos por la documentación que el 18 de junio de 1571 la entregó, recibiendo por dicho trabajo una cifra elevada, un millón novecientos siete mil cuatrocientos tres y medio maravedís. Se encuentra firmada, como solía hacer frente al uso de las habituales marcas de los plateros, “Joannes de Arphe, legion’, faciebat hoc opus anno 1571”. Para Carl Justi, se trata de la mejor obra de Arfe, al que califica como el “Cellini español” (Justi [1908] 1913) (fig. 3).

Es modelo ya de lo que defenderá en la *Varia* que debe ser una custodia procesional. Así, tiene forma de torre, con seis cuerpos superpuestos y decrecientes, alternando en ellos la planta hexagonal y la circular. Igualmente varían los órdenes, jónico, corintio y compuesto en los tres inferiores, hermas, balaustres y pilastras en los otros tres.



**Fig. 3.** Juan de Arfe, Custodia procesional de la catedral de Ávila, terminada en 1571. Fotografía: Lladó Fábregas, L. & Arfe, J. de, 1920. *Catedral: custodia (Juan de Arfe)* (M-ACCHS; Fondos CCHS; ATN/LLL/0011/0526).

Aunque todavía utiliza, sobre todo en el primer cuerpo, muchos elementos decorativos que para algunos podrían ser descritos como “platerescos”, introduce los órdenes clásicos, como elementos novedosos, italianizantes, probablemente por el contacto establecido en Valladolid con Gaspar de Becerra y tratadistas europeos (Heredia 2005a).

El programa iconográfico narra la historia de la Salvación, aludiendo a la advocación de la catedral abulense, dedicada a San Salvador, prefigurado en el magnífico grupo escultórico en bulto redondo del Sacrificio de Isaac, donde se condensan no sólo aspectos eucarísticos sino también la idea de Salvación encarnada por Jesucristo, colocado en el primer cuerpo, o directamente en la escena de la Transfiguración de Cristo, del tercero. Junto a ello, relieves de temas eucarísticos. Se cree que pudo ser ideado por el canónigo Andrés Belorado.

Consta que por esos mismos años y también para la catedral abulense, realizó dos centros, hoy desaparecidos. Y al mismo tiempo, escribe su primer tratado, *Quilatador de oro y plata*, publicado en el año 1571, y probablemente va tomando notas para la *Varia commensuracion*.

Por entonces era obispo en Ávila, Álvaro de Mendoza (Antolín 1989; Sobrino 1997; Sobrino 2000; Álvarez 2002; Sobrino 2005; Egidio 2005; Steggink 2006), al que veremos participando también en la promoción de la custodia de la catedral de Palencia, de cuya diócesis es obispo desde 1577. Mitrado abulense entre 1560 y 1577, será uno de los grandes protectores de Santa Teresa. Fue hermano de doña María de Mendoza, la esposa del secretario de Carlos V, don Francisco de los Cobos. Con ella debió mantener una estrecha relación, hasta el punto de que, mientras ocupó la mitra palentina, residirá en el palacio de Cobos en Valladolid, llegando a pagar una multa por ello. Recordemos que además era presidente de la Chancillería de Valladolid. Sus relaciones con las artes son cada vez más conocidas, ya que consta documentalmente como mantuvo relación con Antonio de Arfe, al que, precisamente, por el encargo de un perfumador, llevó al platero a la cárcel en 1570.

Muy probablemente estos contactos llevarán a que Juan de Arfe, todavía sin experiencia en la realización de custodias procesionales, pero conocedor del proceso por el contacto con el taller de su padre, e incluso participe de la realización de la custodia de Santa María de Mediavilla, de Medina de Rioseco, fuese el elegido para la ejecución de la obra de Ávila.

El éxito de esta custodia le llevará a Sevilla, donde realiza entre 1580 y 1587, la custodia de la catedral (De la Torre, 1669; Rosell y Torres 1877; Angulo 1925; Lleó 1975; Sanz 1978; Palomero 1985; Andrés 2015a), y redacta sus otros dos textos, la *Varia commensuracion* (Arfe y Villafañe, [1585, 1979]) y la *Descripción de la custodia de la catedral de Sevilla* (Arfe y Villafañe 1864)

Regresará a Castilla donde había contratado la realización de la custodia de la catedral de Valladolid (fig. 4), a través de un poder notarial pues estaba todavía en Sevilla, el 3 de octubre de 1587. La termina para la festividad del Corpus de 1590 (Orbaneja 1932-1933; Brasas 1980; Andrés 2010).



Fig. 4. Juan de Arfe, Custodia procesional de la catedral de Valladolid, terminada en 1590. Fotografía de la autora.

Destaca por su “armoniosa arquitectura y sobriedad ornamental, así como por la elegancia de sus proporciones” (Brasas 1980, 139-141 y 150-153). En esta ocasión, el templete es de cuatro cuerpos, alternando plantas poligonales y circulares, y con superposición los órdenes clásicos, jónico, corintio y compuesto. Relieves historiados, imágenes de bulto, y otros motivos como empresas emblemáticas, trazan un complejo programa iconográfico

entorno a la Eucaristía, siguiendo, siempre, la teoría que el propio Arfe escribió en la *Varia Commesuración*.

La custodia en realidad se hace para la que todavía es una colegiata, dedicada a Santa María, ya que no se convierte en catedral, al desgajarse Valladolid de la diócesis de Palencia, hasta 1595. La capital del Pisuerga no era tampoco ciudad, sino villa, ya que no adquirió dicha dignidad hasta 1599. Pero sin duda la importancia de la localidad y del templo decidió la realización de la custodia, emulando a las grandes catedrales. De hecho, en la catedral palentina, cabeza de la diócesis a la que pertenecía Valladolid se había realizado ya una custodia procesional.

Aunque de menor tamaño que la custodia de Sevilla, las proporciones de la custodia de Valladolid resultan armoniosas. Los motivos decorativos se reducen en la depuración ornamental producida a lo largo del XVI. Una vez más, el programa iconográfico se adapta a la organización que recomienda en la *Varia*, que ya había publicado.

El primer piso se decora con treinta relieves sobre el Antiguo Testamento de formato apaisado, situados en el basamento. El espacio central contaba originalmente con un grupo en bulto redondo de la Tentación de Adán y Eva, con el Árbol del Paraíso, que actualmente se coloca delante de la pieza, sobre su base. Hoy se dispone en él el expositor de la Sagrada Forma, que en realidad debía ir en el segundo, como la serie de santos arrodillados que actualmente completan ese primer cuerpo, si bien ocuparon el segundo cuerpo.

El siguiente piso, con una planta circular, cuenta con seis parejas de columnas corintias decoradas con grutescos y estrías helicoidales, a las que añade elementos ornamentales arquitectónicos, que también figuran en los otros dos cuerpos, como pirámides rematadas en bolas, de inspiración escurialense. Los plintos van además ilustrados con relieves de tres momentos significativos de la Última Cena y otros tantos pasajes neotestamentarios que los teólogos habitualmente comparan con ésta, en sus frentes, mientras que los doce laterales presentan alegorías con cartelas aludiendo a los frutos de la eucaristía. Se completa con una serie de mujeres portando inscripciones latinas, pero sin ningún atributo que permita pensar que se trate de alguna alegoría concreta.

En su interior hoy se encuentra una imagen de la Asunción, titular de la catedral vallisoletana, que originalmente iba en el tercer cuerpo, tal y como indicaba teóricamente Arfe en la *Varia*, donde dice que los últimos pisos debían reservarse para representaciones de devociones locales. Es de planta hexagonal, con columnas de orden compuesto adosadas, rodeadas por parejas de imágenes femeninas con instrumentos musicales, que alternan con pirámides.

El cuarto cuerpo, circular, con veintidós columnas jónicas sobre alto plinto, recuerda un templete en cuyo interior se aloja una campana. La custodia ha conservado su remate original, algo poco habitual en este tipo de piezas, por lo que resulta de especial importancia (Sanz 1978, 35). Consiste en una pirámide calada, terminada en esfera y cruz.

Como hace en sus obras, Juan de Arfe firma la custodia vallisoletana, “Joan de Arphe i Villafañe ff. M.D.XC.” (fig. 5).



Fig. 5. Juan de Arfe, detalle de la firma de Juan de Arfe en la custodia procesional de la catedral de Valladolid. Fotografía de la autora.

La realización de la vallisoletana será compaginada con la de la custodia de la catedral de Burgos (Barrón 1994; Barrón 1998), cuyo contrato firma un año después, en 1588. Lamentablemente, esta pieza se perdió durante la invasión francesa, pero contamos con dos referencias literarias sobre la misma, el contrato entre el autor y el cabildo, y la descripción de Ceán Bermúdez quién llegó a verla, si bien difieren bastante.

La relación del gran escultor en plata con la ciudad de Burgos es uno de los capítulos más interesantes de la Historia del Arte en España, sobre todo por la documentación que se ha conservado y que nos permite conocer no ya la producción artística, sino también

cuestiones de valoración social y económica de las actividades artísticas a finales del siglo XVI y principios del XVII.

Arfe es un gran artista, y utilizo esta palabra en el sentido más amplio, pues como hemos podido ver su intención a lo largo de su vida fue mostrarse no como un artesano o mero trabajador manual, un platero, sino que reivindicó el carácter liberal de la platería, hasta el punto de denominarse en alguna ocasión como “escultor en plata y oro”. Y en este ambiente es en el que hay que enmarcar el más famoso de todos los problemas jurídicos de Juan de Arfe: el pleito con el gremio de plateros de Burgos, que nos muestra la alta consideración que sobre él mismo tenía (Martí y Monsó 1907).

Cuando el cabildo catedralicio de Burgos decide la realización de la custodia serán varias las personas que colaboran aportando diferentes cantidades para su ejecución. Pero curiosamente el gremio de plateros burgaleses, que en otras ocasiones había aportado diferentes cantidades, en esta ocasión no participa en nada.

Y es que Arfe no debió ser bien recibido en Burgos, entre otras razones porque no comparte la realización de la custodia procesional con el platero de la catedral, Nicolás de Alvear, y porque cada vez recibe más encargos, entre otros los de tasador de otras piezas, lo que llevaría a que los celos de sus compañeros fueran grandes. Los plateros burgaleses no lo querían en la ciudad, y por ello, quisieron forzarle a cumplir con una obligación que a principios del XVI debía ser todo un honor, pero a finales de esa centuria no era visto así: acudir, quizás disfrazado, pues los llamaban los “galanes”, llevando el pendón en la procesión del Corpus Christi en 1593.

Estas desavenencias comienzan cuando en 1587 firma la realización de la custodia de la catedral de Burgos, teniendo que viajar continuamente entre ambas ciudades, si bien se debió dedicar a ella y establecerse incluso en Burgos entre 1590 y 1591.

En el contrato, se le exige que la obra esté terminada en 1591, teniendo que hacer una pieza, en principio, más grande que la de Valladolid, de 300 marcos de peso, a razón de cien reales por marco labrado. Estaría compuesta por cuatro cuerpos, con órdenes superpuestos jónico, corintio y compuesto, variándose la planta entre hexagonal y circular. Además, y frente a lo que ocurre en otros contratos conservados, se le especifican algunos aspectos de la iconografía: seis historias de medio relieve y grutesco en el primer cuerpo, con un templete central donde se narra la historia del Cordero con doce figuras de bulto redondo; en el segundo cuerpo, los doce apóstoles alrededor del Sacramento.

Ceán, sin embargo, nos habla de una pieza de dos cuerpos “jónico y corintio, con columnas revestidas de bajos relieves, festoncitos y otras cosas de buen gusto como las demás” (Ceán [1800] 2001).

La descripción de 1797 es bastante completa:

Custodia: Una custodia grande sexavada de plata, dorada por el Ilustrísimo Señor Rodríguez el año de 1781; y sirve para llevar sobre la estancia en la procesión del Corpus; de altura de dos varas y de quatro cuerpos. En el primero tiene seis arcos, que reciben la cornisa y pedestal del segundo cuerpo, con veinte y quatro columnas redondas con sus basas y capiteles, a quatro en cada recibimiento de arco. En el pedestal tiene varias historias cinceladas de relieve y diez y ocho esmaltes, de porcelana en plomo, ovados, seis grandes y doce pequeños. Y a la parte de debajo de dicho cuerpo tiene un plinto de madera, guarnecido en plata con seis aldabones de yerro plateados en los seis ochavos, y en los otros seis, mascarones pequeños sobrepuestos. Y en el centro de dicho cuerpo, y trono que forma, la cena del cordero con mesa y doce figuras de cuerpo entero. Y por coronación de la cornisa, doce angeles con las insignias de la pasión. El segundo cuerpo se compone de doce columnas redondas con sus repisas y cornisas en cada una de ellas. Y entre columna y columna dos figuras de apóstoles de cuerpo entero en los cinco ochavos, pues en el otro, que es por donde entra la custodia de mano en que se coloca el Sacramento, le faltan los dos apóstoles que le correspondía tener. El tercer cuerpo se compone de seis medios puntos y doce columnas también redondas, que los reciben dos en cada uno. Y en el centro una imagen de la Concepcion de cuerpo entero, y alrededor de la repisa un juguete de angeles con diversos instrumentos músicos. En el último cuerpo, que sirve de remate, una media naranja con linterna de seis ventanas y por remate una cruz redonda. Pesa, como esta armada con el plinto de madera y aldabones de yerro, segund el ynventario de 1741, quinientos sesenta y nueva marcos y dos onzas. Y se doró en el año de 1781 a espensa, como se ha dicho arriba, del Señor Ilustrísimo Rodríguez de Arellano.

En Burgos, Arfe realiza también una cruz metropolitana (Maldonado 1986), con motivo de la elevación de la catedral burgalesa a dicha dignidad. Pero poco después se decide modificar una ya existente, realizada por Juan de Horna, adaptándola a la categoría de procesional.

El encargo de la custodia burgalesa coincide con el obispado de Cristóbal Vela y Acuña, quien ocupó el cargo durante diecinueve años (1580-1599). Su labor de patronazgo artístico fue grande, entre otras a su costa se edificó una parte del palacio arzobispal, ayudó económicamente para el dorado y estofado del retablo mayor, o modificó, con la oposición del cabildo catedralicio, la sillería de coro para que se destacase el sitial que el obispo ocupa (Teijeira 2015); regaló siete tapices, dedicados a las siete virtudes, y una rica tela de oro para el palio de la procesión del Corpus. Aunque su relación con el cabildo catedralicio no sería muy correcta, pudo compartir con el mismo la necesidad de contar con una custodia procesional.

La custodia se perdió durante la invasión francesa, tan sólo conservándose lo que se conoce como la custodia portátil que debía acomodarse en los momentos de procesión

en la realizada por Arfe. Está realizada en plata sobredorada con piedras engastadas y esmaltes.

Todavía el “escultor en plata y oro” realizó una pieza más para una catedral castellano-leonesa, desgraciadamente también perdida, la custodia de Burgo de Osma (Martínez 2004, 139). Desapareció durante el saqueo de las tropas francesas el 20 de noviembre de 1808, pero la conocemos a través del contrato y la descripción que hizo Ceán Bermúdez ([1800], 2001).

Arfe está en el final de su producción artística, reclamado por los principales centros artísticos y especialmente por el rey. De hecho, él no se traslada al Burgo, y lo hace su yerno Lesmes Fernández del Moral (Barrón 1995), mostrando la traza que fue aceptada por el cabildo con algunas modificaciones. El contrato se firma en 1599, figurando ambos, suegro y yerno, en la firma que debía encontrarse en el basamento, junto a la datación de junio de 1602. Pocos meses después Juan de Arfe fallece, el 3 de abril de 1603.

La custodia debió responder al modelo arfiano ya consagrado, con tres cuerpos. El primero contaba con doce columnas, dedicándose a una imagen del Buen Pastor; en el segundo, reservado para el Sacramento, se les pidió que reutilizaran un cáliz perteneciente al templo. En concreto se utilizó el que, en 1559, el obispo Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563) había obsequiado a la catedral, un cáliz de oro y plata, con esmaltes y piedras, realizado probablemente por Cristóbal Cerdeña (en la base de la pieza aparece la inscripción: “Cerdeña me hizo. Año 1558”).

Llama especialmente la atención que Arfe tiene que admitir la modificación de la imagen de bulto redondo que debería ocupar el segundo cuerpo. El artista, proponía a San Frutos, que tuvo que ser cambiado por un Buen Pastor. Además, en el intercolumnio del primer cuerpo, junto a los doctores de la iglesia occidental, deberían figurar San Domingo de Guzmán y San Pedro de Osma; y en el tercero, Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo.

### JUAN DE BENAVENTE Y LA CUSTODIA DE PALENCIA

Entre la realización de las dos custodias de Juan de Arfe conservadas en Castilla y León, la de Ávila y la de Valladolid, se ejecuta una pieza importante en este panorama de la platería, la custodia de la catedral de Palencia, cuyo autor es Juan de Benavente, gracias al impulso del obispo Álvaro Hurtado de Mendoza. Recibe la consideración de estar “entre las mejores del Renacimiento español” (Brasas 1980, 308). (fig. 6).



Fig. 6. Juan de Benavente, fotografía de la custodia de la catedral de Palencia, terminada en 1585. Fotografía de Rubén Fernández Mateos.

Juan de Benavente, discípulo de los Arfe, se habría trasladado con la familia de plateros de León a Valladolid, donde va a residir y convertirse en la “figura más destacada de la platería vallisoletana de la segunda mitad del siglo XVI” (Brasas 1980). Su formación se-



ría a la par de Juan de Arfe, con el que va a compartir rasgos formales, e incluso pudieron colaborar en alguna obra como la primera gran custodia de Arfe, la abulense.

El platero coincidiría en Ávila con el obispo Hurtado de Mendoza, quien ocupaba la mitra entre 1560 y 1577, cuando pasa a Palencia. En ella va a impulsar la realización de una custodia procesional, colaborando económicamente a ello. El obispo Mendoza, como hemos visto, no residirá en la sede palentina, sino que lo hace en la casa de su hermana, María de Mendoza, en Valladolid, pero fundó en la capital palentina el convento de las carmelitas descalzas.

Valladolid y Palencia viven un momento de rivalidad en esos años. El obispado palentino y la colegiata de Valladolid pasan por una fuerte disputa jurisdiccional que termina con la creación del obispado de Valladolid en 1595.

Benavente recibe el encargo en 1581, terminándola en 1585 tal y como aparece en una inscripción en la custodia (Orbaneja 1933-1934; García 1946-1947; Brasas 1982; Brasas 1999, 191-202). Realiza una pieza de tres cuerpos rematados por un esbelto chapitel con bola y cruz en su terminación. El cuerpo inferior está dedicado al viril, realizado por el propio Benavente, rodeado en esta ocasión por los doce apóstoles, colocados haciendo parejas entre cada intercolumnio. Se organiza este espacio con arcos de medio punto que descansan sobre pilastras a las que se adosan columnas de orden corintio, sobre altos basamentos, tanto éstos como los fustes están profusamente decorados con motivos de grutescos. La cupulilla interior se organiza con nervios, decorando cada plemento con cartelas con escenas de significación eucarística (comida del cordero Pascual, Melquisedec y los tres ángeles, los panes de la proposición o Elías descansando en su huida), y motivos de pájaros, flores y frutos. En la terminación de este primer cuerpo se han colocado unas estatuitas de patriarcas y profetas.

El segundo cuerpo, siguiendo la organización recomendada por Arfe, cambia de planta, adoptando una circular, mantiene los seis soportes, pero en esta ocasión con parejas de columnas, por encima de las cuales se disponen angelillos portando las armas de los patronos de la obra, el Cabildo palentino y el obispo Mendoza, realizados con esmaltes. En su interior, el patrón de la Catedral, San Antolín. El basamento circular de este cuerpo intermedio se decora con angelitos que portan medallones con las virtudes teologales y cardinales.

Juan de Benavente contó con un gran prestigio en la ciudad de Valladolid, realizando interesantes encargos de nobles, además de los religiosos. En este campo cabe destacar como renueva algunas tipologías como la custodia de mano, siendo uno de los primeros que utiliza el viril con rayos. Su cercanía a Juan de Arfe, con el que quizás colaboró en la custodia de Ávila, y su contacto con el obispo Mendoza, explican la realización de una pieza de tanto valor como la palentina.

## LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

El cabildo catedralicio de Segovia, en junio de 1588, en su intento de emular a seos vecinas, llevaba tiempo deseando renovar su custodia y andas procesionales ya muy “indecentes y viejas” por lo que

en consideracion de la calidad desta iglesia y ciudad se debía dar orden para el remedio dello y que convendria en lugar de andas hacer custodia grande que escusara las andas y que de presente estaba en Valladolid Arfe que es persona gran artifice de platero que a fecho la de Sevilla, Palencia y ahora al presente ace la de Valladolid...

A propuesta del entonces deán Francisco Arévalo de Zuazo, y con un modelo enviado por el mismo Juan de Arfe, el cabildo catedralicio acepta de buen grado iniciar esta empresa. Sin embargo, el coste de la obra y la oposición, o al menos el poco entusiasmo, del entonces obispo, Andrés Pacheco, recién llegado a la diócesis, frustró un primer intento. Diez años después, en 1598, se volvió a intentar, pero tampoco se llegó a un acuerdo, a pesar de que ahora sí, el obispo Pacheco estaba de acuerdo:

y estando así ayuntados el dicho señor obispo dijo y propuso al dicho cavildo que lue que vino a esta sancta yglesia por parte del dicho cavildo se le avía dicho que en el se había tratado de que se hiciese una Custodia de plata para el Santissimo Sacramento ...y que por entones su por no estar enterado de la posibilidad que la fabrica desta Yglesia tenía y la comodidad que podía haver no se había rresuelto en que se hiciese ... y ahora se le avía tornado a a recorda tratar dello y dado a entender el deseo que tenía n de que la dicha Custodia se hiciese y abiendo entendido las mandas que los particulares prevendados del dicho cavildo abían echo quando se trato dello y que era muy buen principio para hacerse, que a su señoría le parecía que era muy conveniente y necesario que la dicha Custodia se hiciese y se llamara luego a luan de Arfe platero a quien antes se avía tratado qu e se diese a hacer y que para ello su señoría mandaba y mand o de su hacienda quatrocientos ducados y pidio a todos los capitulares que la otra vez no se aliaron presentes ní mandaron qu e cada uno segun su debocion mandase para dicha obra lo que quisiese y nombro su señoría por comisarios a los señores maestrescuela don luan Baptista Aleman y Francisco de Avendaño, canonígos, y luego el dicho maestrescuela vícedean di o las gracias a su señoría por tanto celo como siempre a mostrado al bien desta sancta Yglesia y por tan buena limosna como a dado para la dicha Custodia... (Sanz 1969).

Probablemente el alto coste pedido por Arfe, enormemente cotizado en esos años, frustró la obra. Antes que embarcarse con esta empresa, debían terminar la catedral. Pero Segovia finalmente conseguiría tener su custodia, aunque realizada no por Arfe, si no por el platero Rafael González<sup>4</sup> y ya a mediados del XVII, en 1654 se firma el contrato. No sin dificult-

<sup>4</sup> La obra es contratada por Rafael González y Juan de Vergara, plateros de Madrid, que llegan a trasladarse a Segovia para emprender la obra. Pero el 28 de enero de 1655 firman una nueva escritura por la que será el

tades, dada la situación económica del cabildo catedralicio segoviano esos años, en la procesión del Corpus de 1656, saldrá la nueva pieza. (fig. 7).



Fig. 7. Rafael González Sobera, Custodia procesional de la catedral de Segovia, 1656. Fotografía cedida por la Catedral de Segovia.

primero en que se encargue exclusivamente de la realización de la custodia.

La custodia segoviana (Arnáez 1983) tiene planta ochavada, con cierta irregularidad, ya que los cuatro frentes principales están más desarrollados que los oblicuos, de menores proporciones, que actúan como chaflanes, convirtiéndose así en casi una estructura cuadrada. En alzado, en los dos cuerpos, esto también se aprecia, ya que mientras que los frentes principales cuentan con cuatro grandes arcos de medio punto, en los laterales, se crean espacios adintelados de menor altura (Rivas 2002). El piso inferior, en cuyo interior se dispondría el ostensorio, cuenta con columnas corintias que sostienen arcos de medio punto, sobre los que descansa el entablamento en que figuran ángeles niños con filacterias; la clave del arco cuenta con cartelas con diversas leyendas tomadas del Antiguo Testamento, con claro carácter prefigurativo en relación con la eucaristía. En el segundo cuerpo se han utilizado columnas pareadas, jónicas, que sostienen una estructura arquitectónica con un alto tambor octogonal, sobre el que va una cúpula rematada en linterna. En su interior se ha representado una alegoría de la Iglesia, con el cáliz y la cruz. De nuevo se encuentran solo motivos puramente ornamentales, sin que se desplieguen programas iconográficos como los de las custodias de Juan de Arfe, pero sí que aparecen varias leyendas, en esta ocasión tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, alusivas a la eucaristía. El remate es con una imagen de Cristo resucitado.

El empeño del cabildo catedralicio de Segovia por tener una custodia procesional es muestra del interés que estas piezas tuvieron a lo largo del siglo XVI. No pudieron realizar la diseñada por Juan de Arfe y a punto estuvieron de no poder realizar la de González. Las donaciones recibidas por los feligreses, pedidas puerta a puerta, permitió la financiación de la obra.

### UNA CUSTODIA DEL XVIII, LA DESAPARECIDA DE LA CATEDRAL DE ASTORGA

Solo resta comentar la custodia procesional que finalmente Astorga tendrá ya en el siglo XVIII.

Uno de los talleres de platería más importantes del XVIII, es el de la familia García Crespo, en Salamanca (Rodríguez 1979; Llamazares Rodríguez, 2000). Desde allí se hicieron piezas significativas, como la custodia y andas de la catedral de Astorga.

El contrato fue firmado por el cabeza de la saga, Manuel, y su hijo Luis el 6 de enero de 1751. De las andas sabemos que debían tener un peso de entre mil quinientas y mil seiscientas onzas, y se hicieron de acuerdo con una traza de la que se especifica “sin otra novedad y diferencia que la de estrecharse de claro y arcos tres cuartos de pie, dejando las demás partes en sus gruesos y alturas para su más perfecta simetría, haciendo con esta diligencia proporcionada y esvelta la obra, enmendando el descuido que padeció al tiempo de la delineación de ella”. Consta algunas de las imágenes que llevaba como la Asunción

de la Virgen, San Pedro, San Pablo, Santiago y el obispo de Astorga, Santo Toribio, al tiempo que se dejaba a los artistas la elección de la temática de otros ocho relieves.

Respecto a la custodia la documentación indica que debía ser de tres cuartas de alto, pues querían que no sólo se utilizase el día del Corpus, sino también en otras fechas. El peso debía ser 150 onzas de plata, por las que se les pagaba 2000 reales.

En principio tanto andas como custodia debían estar terminadas en un par de meses, lo que ha llevado a pensar que en realidad la negociación estaba ya muy avanzada cuando se firma el contrato. Pero en realidad las obras tardarán seis años. En mayo de 1757 se envía al canónigo don Jerónimo Fernández de Velasco y Pantoja a querellarse con los plateros en Salamanca. Al visitar el taller salmantino, el avance de las piezas le causó gran satisfacción. La custodia y sus andas no estaban realizadas por motivos de salud. Padre e hijo se comprometieron a acabarlas antes del 30 de septiembre de ese año.

La custodia cuenta con un pie octogonal, decorado con motivos de racimos y espigas, reiterados en la aureola del sol. El astil está transformado en un ángel atlante, semidesnudo, que con los brazos levantado sujeta el viril, en forma de sol con aureola de nubes de los que salen los rayos; en la parte alta el Espíritu Santo y Dios Padre.

Manuel García Crespo había realizado ya para cuando hace la custodia astorgana las andas eucarísticas de la cofradía sacramental de Santiago de Medina de Rioseco y las de la catedral de Salamanca, siguiendo en estas últimas un modelo de Alberto Churriguera.

Durante los siglos XVII y XVIII la diócesis de Astorga tuvo un carácter secundario dentro del panorama eclesiástico español. Pero en el momento en que se encarga la custodia procesional, cuenta como obispo con un destacado mecenas de las artes, Francisco Javier Sánchez de Cabezón y Tejada (Lobato 2012), durante cuyo episcopado se comenzó la edificación del claustro por parte del arquitecto Gaspar López. Había vivido durante veintisiete años en Ávila, por lo que debía conocer sobradamente la custodia de Arfe, y aunque no consta documentada su relación, bien pudo influir en que se decidiese llevar a cabo.

## CONCLUSIONES

Sin lugar a duda, el uso de las artes a lo largo de historia ha tenido muy diversas justificaciones, entre las que la ostentación o propaganda es una constante, ligada con mucha frecuencia a las élites sociales, sean estas civiles o religiosas. En el caso de la platería la principal razón de su interés radica en cuestiones utilitarias, pero también debe ser considerado ese carácter de suntuosidad, fundamentalmente por los ricos materiales con las que están realizadas. Al fin y al cabo, eran objetos necesarios, que se encargan, en el caso de las catedrales, como en conventos, monasterios u otros centros religiosos, al tiempo que sus espacios arquitectónicos, retablos, esculturas o pinturas. Pero, como

hemos querido demostrar, también, en el caso concreto de las custodias procesionales encargadas por las catedrales, nos encontramos con ese interés por la magnificencia, en muchas ocasiones impulsadas no solo por la labor de los cabildos catedralicios, sino también por los obispos (Teijeira y Herráez 2021).

Siendo piezas necesarias para la liturgia, especialmente para una fiesta de singular relevancia en el calendario, las custodias procesionales fueron encargadas en muchas ocasiones con el carácter de “competir” o emular, o como mínimo asemejarse, con otras seos del entorno más o menos próximo.

Si tenemos en cuenta esta idea, podemos entender que las once catedrales que forman Castilla y León realizasen estas piezas en fechas muy semejantes.

Aunque desde nuestro punto de vista no se ha puesto suficientemente en valor, cabe destacar cómo la custodia de Salamanca, en su parte superior, es ejemplar del más antiguo modelo de custodia procesional. No sólo se realiza en fechas muy próximas a las consideradas como muestras iniciales, las realizadas para Ibiza, Barcelona y Sangüesa, sino que claramente sigue el mismo modelo.

Sin embargo, el tipo predilecto de custodia de asiento será el generado a partir del creado por Enrique de Arfe y el desarrollo posterior por parte de su nieto, Juan. Por ello, y sin que perdamos de vista ese interés de promoción u ostentación, casi todas las catedrales querrán tener una custodia arfiana. De hecho, en la catedral de Salamanca existió la intención de contratar a Enrique de Arfe en 1511, aunque no se llegará a hacer. Hubiera sido una custodia anterior a las realizadas para Córdoba y Toledo, y por ello de gran valor, pero que probablemente habría llevado aparejado la desaparición de esa importante muestra de las custodias iniciales de mediados del XV.

Es tal el afán por tenerla, que incluso la historiografía hará atribuciones en este mismo sentido. Es el caso de la custodia de la catedral de Zamora, realizada por el platero Pedro de Ávila, pero que, por sus similitudes estilísticas con la obra de Enrique, se la atribuirá en ocasiones.

Aunque tras el desarrollo del modelo de Enrique de Arfe, existe un periodo intermedio, de gran interés, el correspondiente con el primer renacimiento, serán las creaciones de Juan de Arfe las que generen, ya a finales del XVI, una importante serie de encargos de custodias para la celebración del Corpus Christi. Casi todas las catedrales querrán tener una custodia procesional de él. En Castilla y León llegó a realizar cuatro, desgraciadamente dos de ellas desaparecidas, la de Burgos y la de Burgo de Osma, habiéndose conservado las de Ávila y de Valladolid. Pero recordemos como la catedral de Segovia también quiso contar con una custodia de Juan de Arfe, llegando a hacerse negociaciones con él, en 1588 se frustró la idea a pesar de contar ya con un modelo y en 1598 casi

se llega a cabo, pero el alto coste, con un Arfe tan demandado en esos años, frustraría finalmente que fuese obra del último de los Arfe. Finalmente, la obra será de Rafael González y a mediados del XVII.

Aunque no es de Arfe, pero si de un platero muy relacionado con ellos, Juan de Benavente, la custodia de la catedral de Palencia entraría en el grupo de custodias dentro del modelo del tercero de los Arfe.

Cinco, del total de once custodias procesionales de las catedrales castellanoleonesas, fueron realizadas por la familia Arfe, prácticamente la mitad, una en el estilo de las primeras custodias, las otras cuatro en el final. Del resto, tres de ellas responden a la emulación o la escuela estilística de uno u otro, las realizadas por Pedro de Ávila, Juan de Benavente y Rafael González, para Zamora, Palencia y Segovia, respectivamente.

Fuera de esta “órbita arfiana” tenemos a dos, la de la catedral de Ciudad Rodrigo, que pertenece a ese periodo intermedio, las que se realizan durante el primer renacimiento, con artistas como Antonio de Arfe. Y es que la platería mirobrigense pasa en esos años por uno de sus momentos de esplendor que justifica que se encargase a un maestro local, Hernán Báez. El modelo, de todos modos, será una custodia realizada por Juan del Burgo, quizás el Juan de Osma que cita Juan de Arfe en la *Varia*, la de la catedral de Badajoz.

Y la custodia de Astorga, donde la empresa de tener una custodia de asiento será en el XVIII, contando con la familia de plateros salmantinos más destacada, los García Crespo.

En estas reflexiones finales, me gustaría llamar la atención sobre la valoración que estas piezas han tenido a lo largo del tiempo, no ya por su mención en fuentes o en la misma historiografía, sino por algo tan sencillo como intervenciones, modificaciones o incluso desaparición de ellas. Así, la custodia de la catedral de Salamanca es un ejemplo de ello. Aunque no tenemos constancia de las razones que se llevaron a reaprovechar lo que existía de la primigenia custodia, la de mediados del XV, lo cierto es que se conservó gracias a ese añadido en la parte inferior, realizada en 1548 por el platero Francisco Pedraza. El resultado es extraño, una pieza híbrida, pero que refleja el reaprovechamiento. Es el caso también de la custodia de la catedral de Zamora, que, para adaptarse a los cambios de gusto o modas en las custodias procesionales, va a sufrir dos añadidos que le irán dando mayor esbeltez y altura, ya que consiste en suplementos de basamentos, uno a finales del XVI y otro en el XIX.

Pero no es lo habitual. Lo más frecuente es que estas piezas se desmontasen y su plata se reaprovechase para la ejecución de alguna otra pieza o para costear nuevas obras. Es el

caso de la custodia de Ciudad Rodrigo, que en el siglo XVIII fue deshecha para costear la realización de un altar de plata, también desaparecido.

El resultado es que de las once custodias objeto de este estudio, una por cada catedral de Castilla y León, tres de ellas han desaparecido por completo, piezas que debieron ser muy importantes como la de Enrique de Arfe de León y las de Juan de Arfe de Burgos y Burgo de Osma. Estas dos últimas desaparecieron durante la invasión francesa, fruto del saqueo de las tropas; mientras que la primera, fue expropiada en 1809 y fundida en la Casa de la Moneda de Sevilla.

De la custodia de Burgos, como de la de Astorga, también perdida, se ha conservado al menos los ostensorios que se situaban en su interior, obra de los mismos plateros.

Finalmente, llamar la atención sobre la cronología y motivos que hacen que entre muchas de las piezas haya un nexo común. Si exceptuamos la parte alta de la custodia de Salamanca y la custodia barroca de Astorga, todas las custodias procesionales de las catedrales castellanoleonesas fueron realizadas en poco más de cien años. Abarcan el siglo XVI, momento de máximo esplendor de esta manifestación de platería. En aquellos estudios que se establece una visión global de la evolución de estas piezas (Llamazares 2002), se establecen seis grandes grupos: los prototipos iniciales, las realizaciones de Enrique de Arfe, las del primer renacimiento, las de Juan de Arfe y las correspondientes a los siglos XVII y XVIII. En el conjunto estudiado tenemos muestras de los principales periodos.

Mas lo que interesa haber demostrado en este estudio es cómo los motivos que llevaron a encargar piezas costosas como eran las custodias procesionales no fueron puramente utilitarias, sino la necesidad por parte de las grandes catedrales de contar con una custodia procesional mejor o semejante que las de las seos cercanas. Al tiempo que algunas de ellas renuevan su catedral desde un punto de vista arquitectónico, como ocurre con Valladolid, Salamanca o Segovia, o mobiliario se emprenderán estas otras empresas que redundarían en el prestigio de la catedral.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Agapito y Revilla, Juan. 1905-06. "Las custodias de plata en Castilla y León. La custodia de la catedral de Salamanca". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 2: 136-141.
- Alejandro Martínez, Fernando. 2004. "Juan de Arfe Villafañe en Madrid". En *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)* coord. María Jesús Sanz, 125-143. Sevilla: Fundación El Monte.
- Alonso Cortés, Narciso. 1951. *Noticias de los Arfes*. Madrid: Imprenta y Editorial Maestre.
- Álvarez Fernández, Tomás. 2002. "Mendoza, Álvaro de". En *Diccionario de Santa Teresa. Doctrina e historia*, 1042- 1044. Burgos: Monte Carmelo.
- Andrés González, Patricia. 2009. "Alegoría y emblemática en la platería renacentista; las portadas del Quilador de Juan de Arfe". *BSAA Arte*. 75: 127-138.
- Andrés González, Patricia. 2010. *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía: Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid e Instituto de Historia "Simancas".
- Andrés González, Patricia. 2015a. "«Hieroglíficos y empresas» en la custodia hispalense de Juan de Arfe". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 27: 113-132.
- Andrés González, Patricia. 2015b. "Juan de Arfe y su idea de custodia procesional: una maqueta de madera inédita en la catedral de León". *De arte. Revista de Historia del Arte* 15: 54-63.
- Andrés González, Patricia. 2018. "«Se regaron todas las calles y se adornaron con colgaduras riquísimas»: los tapices en la festividad del Corpus", en *Magnificencia y arte: devenir de los tapices en la historia*, 155-168, dir. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y coord. Jesús Félix Pascual Molina y María José Martínez Ruiz. Madrid: Trea.
- Andrés Ordax, Salvador. 2003. "La Eucaristía en el arte". En *Corpus, historia de una Presencia*, 35-51. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso.
- Angulo Íñiguez, Diego. 1925. *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla. Tip. M. Carmona.
- Antolín, Fortunato, 1989. "Don Álvaro de Mendoza". *Teresa de Jesús*, 42: 9-13.
- Antón, Francisco, 1904. *Estudio sobre el coro de la catedral de Zamora*. Zamora: Est. tip. de San José.
- Arfe y Villafañe, Juan [1585]. 1979. *Varia conmensuración*. Estudio preliminar de Francisco Íñiguez. Valencia: Ediciones Albatros, 1979.
- Arfe y Villafañe, Juan. 1864. Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla. *El arte en España* 3: 174-196.
- Arnáez, Esmeralda. 1983. *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid: s.n.
- Ayuso Mañoso, Carlos Javier. 1987. *Las iconografías de la Custodia de la Catedral de Ávila. Estudio bíblico-litúrgico*, (sin publicar)
- Ayuso Mañoso, Carlos Javier. 2003. "La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)". En *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium (1/4-IX-2003)*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 803-838. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones escurialenses.
- Barrón García, Aurelio. 1994. "Juan de Arfe en Burgos". *Burgense: collectanea científica* 35, 1: 249-278.
- Barrón García, Aurelio. 1995. "Lesmes Fernández del Moral, platero y ensayador mayor". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. LIX-LX: 5-36.
- Barrón García, Aurelio. *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos: Junta de Castilla y León y Diputación Provincial de Burgos.
- Bernardet y Valcázar. 1890. *Descripción de las principales custodias de España*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, de D. Federico Joly.
- Blázquez Chamorro, Julián. 1999. "Custodia de Asiento de Ávila". En *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, 312-315. Catálogo de exposición comisariada por Antonio Casaseca Casaseca. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Blázquez Chamorro, Julián. 2003. *La platería de la catedral de Ávila*. Ávila: Cabildo Catedral de Ávila.
- Brasas Egado, José Carlos. 1980. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Instituto de Historia "Simancas".
- Brasas Egado, José Carlos. 1982. *La platería palentina*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.
- Brasas Egado, José Carlos. 1999. "Diócesis de Palencia". En *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, 190-202. Catálogo de exposición comisariada por Antonio Casaseca Casaseca. Valladolid: Junta de Castilla y León.

- Brasas Egido, José Carlos. 2004. "Juan de Arfe en Valladolid". *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, coord. María Jesús Sanz, 67-92. Sevilla.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores, Eduardo Carrero Santamaría, Ana Suárez González, y María Dolores Teijeira Pablos. 2013. *Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad media y moderna*, Santiago de Compostela – León: Universidad de Santiago de Compostela - Universidad de León.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín [1800]. 2001. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Akal.
- Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. 2004. Coordinado por María Jesús Sanz. Sevilla.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1977. "La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo". *Archivo Español de Arte*. L, 197: 9-28.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1983. "El platero Juan de Arfe Villafañe". *Iberjoya* 3-22.
- Cruz Vaquero, Antonio de la. 1993. *La custodia del Corpus de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Egido, Teófanos. 2005. "Don Álvaro de Mendoza (1560-1577), Maridíaz y la reforma teresiana". En *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*, 72-78. Madrid: BAC. 18.
- Erro e Irigoyen, Casimiro. 1982. "Nuestro grabado". *Zamora ilustrada*, II, 6.
- García Álvarez, Pedro, 2001. "Traza de la custodia y varal de la Catedral de Zamora". *Remembranza*, 661-662. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- García Chico, Esteban. 1946-1947. "La custodia de la catedral de Palencia". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 13: 133-137.
- García López, David. 2002. "De «platero» a «escultor y arquitecto de plata y oro»: Juan de Arfe y la teoría artística". *Estudios de platería. San Eloy 2002*: 127-142.
- García Martín, María Josefa. 1941-1942. "Juan de Arfe y la custodia de Ávila". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 8: 257-258.
- García Mogollón, Florencio Javier. 1987. *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria. (Siglos XIII-XIX)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Garnacho, Tomás M.<sup>a</sup>. 1878. *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora*. Zamora: Imprenta de José Gutiérrez.
- Gascón de Gotor, Anselmo. 1916. *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*. Barcelona.
- Giner de los Ríos, Francisco. 1892. "Las custodias de nuestras iglesias". *Estudios sobre artes industriales*. Madrid: Librería de José Jorro.
- Gómez-Moreno, Manuel, 1927. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1967. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Heras Hernández, David de las. 1973. *Catálogo Artístico-Monumental y Arqueológico de la Diócesis de Zamora*. Zamora: s.n.
- Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen. 2003. "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte*, 76: 371-388.
- Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen. 2005a. "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada". *Estudios de platería: San Eloy 2005*: 193-212.
- Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen. 2005b. "Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe". En *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. 301-318 coord. Miguel Cabañas. Madrid: Instituto de Historia CSIC.
- Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen. 2006. "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". *Boletín español de Arte* LXXIX 315: 307-332.
- Hernández Perera, Jesús. 1977. "La custodia de la catedral de Badajoz". En *Actas del I Congreso de Historia del Arte*. Trujillo.
- Hernández Vegas, Mateo [1935]. 1982. *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad (1935)*. Salamanca: Edición facsímil de Gráficas Cervantes.
- Hernmarck, Carl. 1987. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Herráez Ortega, María Victoria. 1988. *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León: Universidad de León.
- Íñiguez, Francisco. 1979. "Estudio preliminar". En *Varia conmensuración de Arfe y Villafañe, Juan [1585]*. Valencia: Ediciones Albatros.
- Justi, Carl. 1908. "Die Goldschmiedefamilie der Arphe". *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I: 269-290. Traducido por E. Ovejero. 1913. "Estudio sobre la familia de los Arfe". *Estudios de Arte Español*, I: 231-251.
- Kawamura, Yayoi. 1990. "Los cetros de Enrique de Arfe de la catedral de Oviedo". *Liño* 9: 61-75.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 2000. "Custodia de esmeraldas". *Encrucijadas, Las Edades del Hombre de Astorga*, 443-444. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 2002. "Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España". En *La fiesta del Corpus Christi*, coord. Gerardo Fernández Juárez y

- Fernando Martínez Gil, 123-155. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 2012-2013. “Enrique de Arfe. La custodia de la catedral de León, la de Sahagún, y su criado el platero Fernando Hernández González”. *Norba. Revista de Arte*. XXXII-XXXIII: 85-106.
- Lleó, Vicente. 1975. *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: s.n.
- Lobato Fernández, Abel. 2012. *Promoción artística, cultura y mentalidad de un obispo asturicense: don Francisco Javier Sánchez de Cabezón y Tejada (1684-1767)*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Cantabria, 2012 <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/1482/Lobato%20Fernández%2C%20Abel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Maldonado Nieto, M.<sup>a</sup> Teresa. 1986. “La cruz metropolitana de la catedral de Burgos y un nuevo aspecto en la obra de Juan de Arfe”. *Archivo español de arte* LIX, 235: 304-319.
- Martí Y Monsó, José. 1907. “Pleitos de artistas: Juan de Arfe y el pendón de los plateros de Burgos”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* V, 56: 189-196 y 57: 208-211.
- Martín Ribes, José. 1983. *Custodia procesional de Arfe*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros.
- Morales, Ambrosio de [1765]. 1977. *Viaje a los Reinos de León y Galicia y Principado de Asturias*. Edición facsímil, Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana.
- Navarro Talegón, José. 1999a. “Diócesis de Zamora”. En *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, 286-291. Catálogo de exposición comisariada por Antonio Casaseca Casaseca. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Navarro Talegón, José. 1999b. *Custodia procesional de la Catedral de Zamora*. En *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de exposición comisariada por Antonio Casaseca Casaseca, 289-303. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Navarro Talegón, José. 2001 “Custodia de asiento”. En *Remembranza*, 662-665. Zamora: Fundación las Edades del Hombre.
- Orbaneja, María del Carmen. 1932-1933, “Papeletas de orfebrería castellana. La custodia de la Catedral de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* I, 2: 227-246.
- Orbaneja, María del Carmen. 1933-1934. “Papeletas de orfebrería castellana: la custodia de la Catedral de Palencia”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* II, 3: 393-400.
- Palomero Páramo, Jesús. 1985. “La platería en la catedral de Sevilla”. En *La catedral de Sevilla*, 575-875. Sevilla.
- Panero Cuevas, Francisco Javier. 1995. *El Retablo de la Catedral Vieja: y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Pérez Galdós, Benito. 2004. *La incógnita; Realidad*. Edición de Francisco Caudet. Madrid.
- Pérez Hernández, Manuel. 1999a. *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- Pérez Hernández, Manuel. 1999b. “Custodia de asiento”. En *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, 289-303. Catálogo de exposición comisariada por Antonio Casaseca Casaseca. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Pérez Hernández, Manuel. 2006. “Las artes del objeto. La platería en la catedral de Ciudad Rodrigo”. En *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, ed. Eduardo Azofra, 389. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Pérez Hernández, Manuel y Sánchez Sánchez, David. 2017. “Juan de Arfe y la custodia de la Catedral de Ávila. Nuevos datos”, *BSAA arte*, 83: 153-176. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.153-176>
- Ponz, Antonio. 1783. *Viaje de España*, tomo 11.
- Quadrado, José M.<sup>a</sup>. [1861], 1990. *Recuerdos y bellezas de España. Zamora*. Edición facsímil. Salamanca.
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1982. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramón de Castro.
- Rivas Carmona, Jesús. 2002. “Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII”. *Littera scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*, 892-917. Murcia.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2011. *La custodia procesional de la catedral de Zamora*. Zamora: Imprenta Jambrina.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2017. “El obispo Diego Meléndez de Valdés, promotor artístico en Roma y Zamora en torno a 1500”. *Anthologica annua* 64: 51-103.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1979. “Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León”. En *Notas para el estudio del arte en León. Tierras De León*, coord. Cristina Rodicio. XIX, 34-35 y 59-71.

- Rodríguez, Raimundo. 1951. "Enrique de Arfe en la catedral de León", *Archivos leoneses* 10: 131-153.
- Rosell y Torres, Isidoro. 1877. "La custodia de la catedral de Sevilla". *Museo español de antigüedades* VIII: 1-32.
- Sáez González, Manuela. 2005. "Notas adicionales a la biografía de Juan de Arfe y a la custodia de Ávila". *Estudios de platería: San Eloy 2005*, 481-486.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. 1920. *Los Arfes: escultores de plata y oro (1501-1603)*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Sanz Serrano, M.<sup>a</sup> Jesús. 1978. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- Sanz Serrano, M.<sup>a</sup> Jesús. 2000. *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba: Caja Sur.
- Sanz, Hilario. 1969. "La custodia de la catedral de Segovia". *Estudios segovianos* XXI: 341-353.
- Sentenach, Narciso. 1909. *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Steggink, Otger. 2006. "Registro biográfico y geográfico". En *Obras completas de Santa Teresa*, 1022-1023. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).
- Sobrino Chomón, Tomás. 1997. *San José de Ávila: historia de su fundación*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sobrino Chomón, Tomás. 2000. "El pontificado abulense de don Alvaro de Mendoza". *Cuadernos abulenses* 29: 173-190.
- Sobrino Chomón, Tomás. 2005. "La Iglesia de Ávila. Edad Moderna". En *Historia de las diócesis españolas*, 72-77. Madrid: BAC. 18.
- Teijeira Pablos, M.<sup>a</sup> Dolores. 2015. "«Aziendo presbiterio mui capaz». El «modo español» y el traslado de coros góticos en la España moderna". En *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*, coord. Fernando Villaseñor Sebastián, María Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet, 1-27. Cambridge Scholars Publishing.
- Teijeira Pablos, M.<sup>a</sup> Dolores M.<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. "Introducción. Los preladados bajomedievales y su patronazgo artístico en contexto". *Anuario de Estudios Medievales*. 51/1: 29-72. <https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.01>
- Torre Farfán, Fernando de la. 1669. Descripción panegírica de la custodia de la Sancta Iglesia Metropolitana y Patriarcal de la ciudad de Sevilla. Explicación exornada de sus símbolos, notas y hieroglíficos, assi lo que la ilustran antiguos como los que la perfeccionan modernos, mss.
- Trens, Manuel. 1952. *Las custodias españolas*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española.
- Zaragoza Pascual, Ernesto. 1995. "Testamentaria inédita de don Alonso de Valdivieso, obispo de León (†1500)". *Archivos Leoneses* 97-98: 193-244.



**GERMÁN RAMALLO ASENSIO**

**PROFESOR CATEDRÁTICO EMÉRITO,  
UNIVERSIDAD DE MURCIA**

[ramallo@um.es](mailto:ramallo@um.es)

<https://doi.org/10.36443/sarmental.47>

***PRAELATOS CONVENIT IN ECCLESIIS SUIS RESIDERE.***  
**CONVIENE QUE LOS PRELADOS RESIDAN EN SUS**  
**IGLESIAS<sup>1</sup>**

***PRAELATOS CONVENIT IN ECCLESIIS SUIS RESIDERE.***  
**PRELATES SHOULD RESIDE IN THEIR CHURCHES**

**RESUMEN**

Una de las varias recomendaciones que el Concilio de Trento dictó para los obispos fue la obligación de que residieran en las diócesis que les habían sido encomendadas, frente al absentismo generalizado de épocas pasadas: “Conviene que los preladados residan en sus iglesias”. Otra y no menos importante: “No enriquezcan a sus parientes ni familiares con los bienes eclesiásticos”. Esto llevó consigo muchas consecuencias positivas para las catedrales ya que los preladados dedicaron mucho de su patrimonio a las obras de mejora del templo o a emprender otras obras de difícil financiación, así como también a la construcción de fastuosas capillas funerarias para su descanso eterno. En el presente artículo se exponen unas líneas generales de actuación, así como los más importantes ejemplos de ello. Igualmente se analizan las principales devociones a las que se elevaron dichas capillas, muy acordes con las que se impusieron en la Contrarreforma española.

**PALABRAS CLAVE:**

Concilio de Trento, catedrales, obispos, capillas funerarias, España, Barroco.

**ABSTRACT**

One of the recommendations that the Council of Trento stated for the bishops, was the obligation for them to dwell on the *diócesis* they have been assigned, in opposition to the generalised absenteeism of previous times: “It is convenient that the bishops live in their churches”. Another one no less important: “Do not enrich your relatives”. This brought many positive consequences for the cathedrals, as bishops spent much of their wealth to the refurbishments of the temples or to start works of difficult funding. They as well as expended a great deal on funerary chapels for their eternal rest. This article shows general lines of actuation on this regard, as well as the most important examples of them. Also it is shown the principal devotions to which these chapels were elevated. The chapels have been seen to be highly in accordance with those popularised on the Spanish *Contrareforma*.

**KEY WORD:**

Council of Trento. Cathedrals. Bishops. funerary chapels. Spain. Barroco.

<sup>1</sup> *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Sesión VI, C. I, p. 73. Traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala, Madrid, en la Imprenta Real, MDCCLXXXV. (La página corresponde a la edición de Barcelona, 1847).

## PORTADA

Es cierto que las catedrales en todo momento de su historia se han comportado como un organismo vivo que no ha cesado de cambiar, enriqueciéndose y aumentando su volumen y superficie y, en consecuencia, modificando su aspecto material.

La mayor parte de ellas ocupan el lugar en que se erigieron desde los primeros tiempos y en ellos, distintos edificios se han ido construyendo, sustituyéndose unos a otros siempre con renovado esplendor y desde luego, sometidos al dictamen de los tiempos, tanto en lo material, como en su trascendencia. Cada época histórica les ha marcado su huella como edificio que siempre ha sido, el más representativo de la colectividad. La catedral se ha convertido en libro abierto en el que profundizar en el conocimiento de la Historia no escrita. Su configuración formal no se diferenció del modelo de templo vigente en cada momento o ámbito geográfico. En los primeros tiempos no había un modelo definido como demuestran los restos arqueológicos de Aquilea (c. 314)<sup>2</sup>; lo necesario era el amplio espacio de reunión y otras dependencias anexas como el baptisterio. Fueron los templos construidos en tiempos de Constantino después del 313, tanto en Roma como en Palestina los que dieron la pauta para la arquitectura del templo cristiano, centrándonos, claro está al mundo occidental, y en el momento otomano, seguido de los ensayos del primer Románico, siglos X-XI, donde se iba a perfilar en forma y función la catedral, tal y como ha llegado a nuestros días.

Casi todas están en el centro de las ciudades más importantes y populosas, como sede que eran del obispo, la más alta autoridad religiosa, responsable de velar por las buenas prácticas religiosas y el mantenimiento de la Fe en un amplio territorio. Por ello su notoriedad material ha sido siempre destacable; reflejo, al fin, de los máximos cuidados que merecía el primer templo. Así, en todo el ámbito católico la catedral ha supuesto la expresión artística y cultural más importante de todos los tiempos. La más imponente arquitectura se expresó en ellas, obrada por los mejores artífices y atendiendo a los cambios de gusto que marcaba el estilo dominante en el periodo en que fuera levantada.

Igualmente, en todas ellas se guardaron y guardan los mejores ejemplos de arte mueble, pintura, escultura o retablos, así como órganos y muestras de artes suntuarias, además de otros elementos que ayudaban a su mejor funcionamiento. Sin duda eran el referente máximo del territorio en que se erigían y su apariencia a veces rivalizaba con castillos y

<sup>2</sup> Se componía de dos sencillas, aunque amplias, salas rectangulares (37 x 15 y 37 x 20), unidas entre sí por otra transversal y con una serie de dependencias auxiliares entre las que se encontraba el baptisterio; las salas estaban divididas en tres naves por tres parejas de pilares que facilitarían la cubrición con madera (Krautheimer 2000, 48-9).

fortalezas que pudieran existir<sup>3</sup>, superándoles si era posible en magnificencia y visibilidad. Pero también las catedrales fueron reflejo de la sociedad, tanto en su estamento religioso, como en el laico y al mismo tiempo, guía espiritual e intelectual de ella.

El Cabildo<sup>4</sup>, presidido por el deán, era el encargado del mantenimiento y gobierno de la catedral auxiliando al obispo o sustituyéndolo en caso de ausencia, algo muy frecuente hasta llegar al siglo XVII. Frente a esas ausencias o movilidad de los obispos, el Cabildo era una institución estable que repartía los cargos de responsabilidad, para que todo quedase bien controlado, y que periódicamente se reunía en capítulo a fin de conseguir la unidad de criterio. Las personas de mayor nivel social y cultural formaban parte de los cabildos, algo que se reflejaba en sus decisiones. La nobleza estaba representada en ellos ya que una canonjía era un destino que resultaba muy apropiado para los segundos o incluso bastardos, de los más altos linajes. Muchos de ellos tuvieron cargos de importancia en Roma y otros eran nombrados obispos de las más importantes sedes (Sesma 2010, 53-63). A canónigos se deben actuaciones en catedrales españolas de la más alta trascendencia, como es el caso de José Vega y Verdugo (1623-1696) en la de Santiago de Compostela<sup>5</sup> que supuso el inicio de la renovación moderna que se llevó en ella durante el siglo XVII, siguiendo el ejemplo de lo que se hacía también en las grandes basílicas Romanas. Ellos también levantaron suntuosas capillas para sí y su familia, como fue el caso de D. Antonio de Ayala y Berganza canónigo arcediano de la catedral de Segovia que en 1684 consiguió el permiso del Cabildo para levantar la capilla de Ayala en parte de los terrenos que irían destinados a sacristía o sagrario (Ruiz 2003, 227-29); a su muerte quedó sin concluir, retomándose las obras bajo el mandato del obispo franciscano Fernando de Guzmán y

<sup>3</sup> En los lugares más islamizados en que ocupó el solar de la mezquita mayor, quedó junto al alcázar, caso de Sevilla o Murcia, pero también en otros lugares y tras la reconquista, se alzó junto al castillo o fortaleza cristianos, como fue el caso de Burgos, Zamora o Segovia; en este último ejemplo, su competencia con el Alcázar era tal que el mismo emperador Carlos I, la mandó demoler y reedificar en el centro de la ciudad que había ido surgiendo desde la ladera hacia el llano (Cortón 1997, 1-30).

<sup>4</sup> El origen de los cabildos se remonta al siglo IX y desde el principio solían vivir en comunidad bajo normas de la regla de San Agustín. El número de componentes dependía de la cuantía de las rentas de que dispusiera. “La obligación de vivir en comunidad fue prescrita por el Concilio de Aquisgrán en el año 816. Por el de Leitrán se les asignó la regla de San Agustín, de donde el nombre de canónigos regulares de San Agustín” (Ruiz 1990, 81-114).

<sup>5</sup> Aunque nacido en Madrid (Ciempozuelos), fue nombrado canónigo de Santiago por el papa Inocencio X y allí pasó gran parte de su vida. A él se debe la idea general de modernización material de la catedral de Santiago de Compostela, siguiendo las premisas que se veían aplicando a las grandes basílicas romanas; en 1657 presentó al Cabildo un completo escrito de su proyecto que tituló: *Memoria o Informe sobre las obras de la Catedral de Santiago*.

Portocarrero (1688-1698) que la dedicó al Santísimo Sacramento<sup>6</sup> y por fin, la continuó y remató el obispo Baltasar de Mendoza y Sandoval<sup>7</sup>, consagrándose en 1711. Y aunque se podrían traer a colación muchos otros ejemplos de canónigos poderosos que hicieron grandes obras en sus catedrales, sólo recordaré las capillas de San Isidoro y San Leandro, hechas a los pies de la catedral de Sevilla, una en 1661 y por los canónigos de la Puente Verástegui y la otra, en 1733, por el deán D. Alonso de Baeza, magníficos ejemplos del barroco andaluz que asoman sus opulentas fachadas al interior del templo (AA. VV. 1991; Falcón 1980; Quiles 1999, 67-76).

Pero ahora son los prelados y los siglos del barroco lo que nos interesa y a ellos nos dedicaremos con mayor detención.

### LOS OBISPOS EN SUS SEDES

Realmente fueron ellos, los obispos, quienes más huella dejaron en los templos catedralicios y principalmente en los siglos XVII y XVIII. Y ello es debido en buena parte a dos causas: la primera la recomendación acordada en el Concilio de Trento de que su patrimonio no pasase a enriquecer “a sus parientes o familiares”<sup>8</sup>, abriendo la puerta así a las generosas donaciones y cuantiosos gastos en la fábrica. Y la segunda, más importante aún, la obligación de residir en la diócesis que se les hubiese asignado: “Conviene que los Prelados residan en sus iglesias...”: o también: “...todos los pastores que mandan, bajo cualquier nombre o título, [...] están obligados a residir personalmente en su iglesia o en la diócesis en que deban ejercer el ministerio que se les ha encomendado”<sup>9</sup>. Defensor ar-

diente de esta norma fue el papa Pío V (1504-1572, papa desde 1566), autor del *Catecismo Romano*, o Catecismo del Concilio de Trento, dominico de vida ascética que pronto fue beatificado, y canonizado en 1721. Fue éste un gran paso para el orden interno de la Iglesia ya que en muchas ocasiones los obispos eran nombrados para el cargo y seguían en la Corte o cualquier otro lugar en que estuviesen desempeñando otras labores y no llegaban a entrar en la diócesis<sup>10</sup>. En cuanto al patrimonio solía ser cuantioso ya que muchos de ellos procedían de la más alta nobleza y aún se había incrementado con las ganancias de los cargos desempeñados con anterioridad al nombramiento (Irigoyen 2018, 1029-41).

La carrera de los obispos solía ser ascendente, ocupando al final de sus vidas los más importantes y deseables destinos. Por ello, era en esa etapa avanzada de su carrera, en la que habían llegado al culmen de su poder y riqueza, cuando se les ve abordar las más importantes empresas arquitectónicas y artísticas. Es cierto que los, a veces cuantiosos, caudales de los obispos habían servido para potenciar o rematar obras de envergadura, como lo hizo D. Baltasar Moscoso y Sandoval<sup>11</sup>, quien con su importante aportación y buscando apoyos impulsó la continuación, hasta llegar casi al remate, del grandioso buque de naves de la catedral de Jaén (Galera 2009, 77-116). Pero también fueron los obispos los que se encargaron de potenciar y financiar obras que, si bien no eran de utilidad práctica, si lo eran para el mejor lucimiento del templo mayor de la diócesis; nos referimos a nuevas y suntuosas fachadas o esbeltas torres que destacaran su presencia en la ciudad y la impusieran desde la lejanía. Dos ejemplos importantes serían: el del obispo de Burgo de Osma D. Pedro de la Cuadra (Quadrás) Achica (1684-1750) que dejó en su testamento un tercio de sus bienes a la Fábrica de la Catedral para que pudiera levantar la nueva torre, una vez arruinada la anterior gótica<sup>12</sup>, y el del obispo dominico Porrás Termes (1753-1764), de Calahorra-La Calzada quien financió a todo coste la nueva fachada y la magnífica torre de la catedral (fig. 1) de esta última localidad<sup>13</sup>. Los hay que, incluso, dejaban herederas

<sup>6</sup> Las devociones más queridas de los franciscanos fueron: el culto a Eucaristía y el de la Inmaculada Concepción, como más adelante expondremos.

<sup>7</sup> Su mandato (1699-1727) estuvo salpicado de graves incidentes y el más grave de ellos el destierro a Aviñón desde 1706 a 1713 por haber sido declarado partidario del archiduque Carlos.

<sup>8</sup> En el capítulo 1 del Decreto sobre la Reforma, Sesión XXV (3-4, diciembre, 1563), se indica en el título lo siguiente: “Usen de modesto ajuar los cardenales, y todos los prelados de las iglesias. No enriquezcan a sus parientes ni familiares con los bienes eclesiásticos”. *Op. cit.*, p. 355. Y ya en el texto: “Por el contrario, el santo Concilio les amonesta con cuanta eficacia puede, que se olviden enteramente de esta humana afición á hermanos, sobrinos y parientes carnales, de que resulta en la Iglesia un numeroso seminario de males. Y esto mismo que se ordena respecto de los Obispos, decreta que se estiende tambien, y obliga segun su grado y condicion, no solo á cualquiera de los que obtienen beneficios eclesiásticos, así seculares como regulares, sino aun á los Cardenales de la santa iglesia Romana”, p. 357 (Se cita la edición de Barcelona, 1847).

<sup>9</sup> *El sacrosanto y ecuménico...*, Sesión VI, cap. I. “Conviene que los Prelados residan en sus iglesias: se innovan contra los que no residen las penas del derecho antiguo, y se decretan otras de nuevo”, p.73. Y más adelante, en la sesión XXIII, cap. I, aun se insiste más: “...todos los pastores que mandan, bajo cualquier nombre o título, en iglesias patriarcales, primadas, metropolitanas y catedrales, cuales quiera que sean, aunque sean cardenales de la santa Romana iglesia, están obligados a residir personalmente en su iglesia o en la diócesis en que deban ejercer el ministerio que se les ha encomendado”, pp. 250-251 (Se cita la edición de Barcelona, 1847).

<sup>10</sup> Ponemos como ejemplo a Mateo Lang Wellenbur (1468-1540) obispo de Cartagena veintiocho años, desde 1512 hasta su muerte, que pasó su vida entre Augsburgo y Salzburgo sin jamás desplazarse hasta España.

<sup>11</sup> Baltasar Moscoso y Sandoval (Santiago de Compostela, 1589-Toledo, 1664), obispo de Jaén desde 1619 a 1646, procedía de una familia de alta alcurnia y profunda formación; hijo del Conde de Altamira, fue sobrino de dos personajes de tanto calado en el primer tercio del siglo XVII como lo fueron, el Duque de Lerma y el cardenal Gómez Rojas de Sandoval. Diccionario Biográfico Español (DBE) <https://dbe.rah.es/biografias/16573/baltasar-moscoso-y-sandoval> (Consultado el 07-10-2022).

<sup>12</sup> La torre gótica que se levantaba sobre el brazo derecho del crucero llegó muy arruinada al siglo XVIII hasta que se hundió en la noche del 23 de septiembre del año 1734. Se levantó otra nueva en tiempos del obispo Valledor y Fresno (1723-1730) pero se derrumbó por mala cimentación (Alonso 1986).

<sup>13</sup> Don Andrés Porrás y Termes, rigió la diócesis desde 1753 hasta su muerte, 1764, y su labor se centró en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, habida cuenta de que ya la de Calahorra había sido renovada y en la concatedral de Logroño el obispo Espejo había logrado levantar su fastuoso tramo de los pies, con nueva fachada y torres. Así, D. Andrés usó sus bienes para monumentalizar la fachada y levantar la torre exenta de



**Fig. 1.** Catedral Santo Domingo de la Calzada, La Rioja. Torre y vista parcial de la fachada. Obispo, Don Andrés Porras y Termes (1753-1764). Foto del autor.

de toda su fortuna y el dinero que se pudiera sacar de sus bienes *post mortem* a las obras de la catedral por ellos emprendidas, como es el caso de D. José Espejo (1667-1747) en la concatedral de Logroño. Pero asimismo abordaron otras obras necesarias para la buena marcha de los templos y de sus diócesis o adecuarlos al nuevo espíritu trentino. Para ello se hicieron nuevas sacristías o ampliaron las ya existentes; se modificaron presbiterios para mayor esplendor de la eucaristía, dotándoles de retablos con magnífico sagrario-expositor; se construyeron nuevas capillas-santuario para las nuevas devociones o las más antiguas y arraigadas; o también, para facilitar las procesiones en el interior, se levantaron nuevas girolas, rodeadas o no de capillas, abriendo los edificios medievales<sup>14</sup>.

Santo Domingo de la Calzada, que se convirtió en el mejor ejemplo de la Rioja y provincias vecinas. La obra la llevó a cabo Martín de Beratúa, desde 1762 a 67.

<sup>14</sup> Fueron importantes las que se añadieron en las catedrales de: Mondoñedo (1598), rectangular con cuatro capillas en el testero; Calahorra (1595-1614); Sigüenza (concluida en 1606); Ourense (1615); y Oviedo (1621); estas cuatro últimas de planta semicircular, con capillas radiales iguales las de Ourense y Oviedo, sin capillas

También por el exterior se actuó en obras de gran envergadura, tanto en fachadas principales como secundarias, llegando a levantarlas de nuevo como en Murcia, Valencia, Gerona, Sigüenza, Santiago de Compostela o Lugo, entre otras y sin citar las catedrales de Andalucía occidental que para el siglo XVII abordaron la construcción de sus fachadas. En este siglo y según va avanzando hacia el XVIII, se van dotando de profusa decoración con fuerte contenido trascendente (Ramallo 2000, 313-47; Ramallo 2019, 19-59). Un caso muy interesante fue el que llevó a cabo el obispo Fr. Juan Muñoz de Salcedo (Jaén, 1651-Mondoñedo, 1728), monje jerónimo que antes había sido prior del monasterio del Escorial, que empleó todo su patrimonio en una renovación profunda de la fachada de su catedral mindoniense (fig. 2), a fin de hacerla mucho más monumental y actualizada al nuevo gusto, además de dotarla de abundante decoración escultórica; es en ésta donde vemos no sólo las devociones del momento, sino también el homenaje a su orden jerónima y a su anterior destino ya que en las calles laterales, sobre las ventanas y en alambicados marcos vegetales, mandó colocar sendos relieves con San Jerónimo y San Lorenzo (Cal 2005, 205-31; Novo 2012, 2005-20).



**Fig. 2.** Fachada de la Catedral de Mondoñedo, Lugo. Obispo, Fr. Juan Muñoz de Salcedo (1705-1728). Foto: José A. Gil Martínez. Fuente Flickr. 10/09/2006. Creative Commons Atribución 2.0 Genérica.

la de Sigüenza, y con ellas, aunque de planta y diseño desiguales la de Calahorra. Igualmente se consiguen girolas eliminando ábsides laterales en La Redonda, Logroño y la catedral de Teruel.

Igualmente hubo interés en retomar la construcción de las torres después de siglos paradas, como Santiago de Compostela o Murcia, hacerlas más altas añadiendo nuevos cuerpos, como Valencia u Orense, con el maravilloso precedente de Sevilla (1562)<sup>15</sup>, seguido de Córdoba; o incluso, en levantar otras nuevas como lo fueron las de: El Burgo de Osma, Colegial de Alcalá de Henares, Coria<sup>16</sup>, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Guadix, La Seo de Zaragoza; el caso era conseguir que el templo fuera bien visible desde cualquier punto de la urbe e incluso desde la lejanía<sup>17</sup>.

Pero lo más frecuente fue que los prelados gastaran sus fortunas en la construcción de capillas de nueva planta, o arreglo de otras anteriores que ampliaban y modernizaban, dotándolas de renovado mobiliario con el fin de dedicarlas a nuevas advocaciones de su mayor devoción y, a lo que más les importaba, recoger sus restos mortales, una vez que los presbiterios o el suelo del coro, espacios preferidos para la inhumación de las altas dignidades, habían quedado saturados y en algunos casos, prohibidos por acoger restos reales<sup>18</sup>. Para ello, claro está, habían de obtener el permiso del Cabildo que no siempre lo concedía, y que si lo hacía, exigía al prelado importantes contraprestaciones que beneficiaran a la Fábrica. Así lo leemos en el testamento del obispo de Oviedo Caballero de Paredes (1661) en el que deja bien claro que todos sus bienes han sido donados al Cabildo para terminar la capilla panteón que había fundado en la catedral (fig. 3)<sup>19</sup>.

Aun así, no faltan casos en que el obispo llegaba al fin de sus días en la más estricta pobreza ya por haber dedicado su fortuna, mayor o menor, a limosnas y otras obras benéficas, ya por haber financiado obras pías y de utilidad pública durante su vida activa. Es el caso del franciscano D. Sebastián de Arévalo Torres (Nava de la Asunción, 1619- El Burgo de Osma, 1704) tras financiar el Hospital de San Agustín del Burgo de Osma y una fuente

en su población natal, conocida por ello como el “caño del obispo” murió en la ruina (Rodríguez 2000, 337-84).



Fig. 3. Catedral de Oviedo, Capilla de Santa Bárbara o Nueva Cámara Santa. Obispo Caballero de Paredes (1642-1661). Foto, Vidal de la Madrid.

<sup>15</sup> Recojo esta fecha de inicio, aunque la idea y la maqueta presentada por Hernán Ruiz “El Joven” sería de unos cuatro años atrás (Morales 1996).

<sup>16</sup> Construida en 1723 con diseño de Manuel de Larra Churriguera y destruida por el terremoto de Lisboa (1755).

<sup>17</sup> Santiago de Compostela, Murcia, entre las primeras; Burgo de Osma, Guadix, Coria, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Zaragoza, entre las últimas.

<sup>18</sup> Por ejemplo, en la catedral de Murcia el sepulcro de Alfonso X el Sabio, situado en el presbiterio, impidió que se pudiera dar permiso de enterramiento a la familia Fajardo-Chacón (finales del S. XV) quienes, contrariados por ello, levantaron la fastuosa capilla tardo gótica conocida como “de los Vélez”.

<sup>19</sup> “Iten decimos que por la dha scriptura de fundación y donación que hicimos con el dho cavildo para la dha fabrica y fundaciones, tenemos echo donación de todos nuestros bienes que nos pertenecieren y se nos debieren y se hallaren ser nuestros al tiempo de nuestro fin y muerte, la cual fue aceptada por el dho cavildo por aver sido contracto echo con el dho cavildo.” *Testamento de D. Bernardo Caballero de Paredes*, Archivo Histórico de Asturias, Caja 7.160, fols. 5 r. a 7 v.

No siempre fueron buenas las relaciones entre Cabildo y Obispo, lo que hacía que muchos de sus proyectos no se pudiesen llevar a cabo en la catedral o incluso, que una vez fallecido éste no se cumpliesen sus deseos. Los obispos estaban obligados a residir en la diócesis, ya se ha dicho, y además habían salido muy reforzados en su autoridad por las decisiones de Trento<sup>20</sup>. Ambas cosas podían ser motivo de conflicto con el Cabildo ya que éste, frente a la movilidad y muchas veces ausencia de los preladados, había sido siempre un organismo más estable y presente, acostumbrado a dirimir las cuestiones que planteaba la buena marcha de la catedral y tomar las decisiones de la mayor trascendencia, sin someterse a posibles objeciones del obispo.

A partir de su establecimiento en la diócesis empieza a cobrar importancia la arquitectura de los palacios que van a habitar; se amplían con salones y dotan de comodidades los ya existentes, como el de Albarracín<sup>21</sup> (fig. 4), Zamora (fig. 5), Oviedo o Calahorra (Mateos 2000, 139-72), o se levantan nuevos, modernos y monumentales como los de Málaga, Sevilla (Falcón 1997), Murcia (Estrella 2007) u Orihuela<sup>22</sup> (fig. 6).

Como ya se ha adelantado en párrafos anteriores también a los obispos se debió la renovación de la Iglesia en el nuevo espíritu que había marcado Trento (Postigo 1995, 179; Irigoyen 2018, 1030). De hecho, fueron la Iglesia española y el mismo rey Felipe II los directos impulsores de esa Reforma para la que surgía el Concilio, conforme al principio: *Cuius regio, eius et religio*<sup>23</sup>. Teólogos, religiosos y obispos españoles<sup>24</sup> asistieron a sus

sesiones sobre todo en los primeros años, bajo Pablo III, y ellos trasladaron la nueva forma de vivir la fe y la religión que ya se había implantado en España de mano de hombres y mujeres, salidos de jesuitas, franciscanos, dominicos y carmelitas, principalmente, que enseguida fueron reconocidos como nuevos santos de la Iglesia.



**Fig. 4.** Palacio episcopal, Albarracín. Obispos: Miguel Jerónimo Fombuena (1683-1700), Juan Navarro Gilabert (1704-27) y Juan Francisco Navarro Salvador y Gilabert (1727-65).  
Foto del autor.



**Fig. 5.** Palacio episcopal, Zamora. Obispos, Isidro Alonso de Cavanillas (1755-1766).  
Foto del autor.

<sup>20</sup> Sesión VI, Cap. III. “Corrija el Ordinario del lugar los excesos de los clérigos seculares, y de los Regulares que viven fuera de su monasterio”, p. 77. (Se cita la edición de Barcelona, 1847).

<sup>21</sup> La obra de ampliación fue iniciada D. Miguel Jerónimo Fombuena (1683-1700), continuada por D. Juan Navarro Gilabert (1704-1727) y concluida ya en tiempos de su sobrino, D. Juan Francisco Navarro Salvador y Gilabert (1727-1765). Con estas reformas se aunó la parte antigua con las modernas, al tiempo que se consiguieron salones, escalinata, capillas y portada monumental.

<sup>22</sup> Muchos de estos edificios no han resistido el paso del tiempo y se han ido sustituyendo en tiempos recientes, pero aún quedan algunos que permitirían una aproximación de conjunto. Pese a que hay estudios concretos sobre alguno de ellos, es este un tema bastante interesante que está aún por investigar en una visión general y relacionada con los motivos de su existencia.

<sup>23</sup> La religión del rey sea la de su pueblo (o sus gobernados).

<sup>24</sup> Asistentes al Concilio fueron: D. Juan de San Millán (1547-1564), obispo de Tui; D. Martín Pérez de Ayala (1502-1566), obispo de Guadix y Segovia y arzobispo de Valencia; D. Pedro Maldonado, obispo de Mondoñedo, asistente de la tercera etapa; D. Cristóbal Rojas de Sandoval (1502-1580), que tras una larga carrera ocupando las sedes de, Oviedo y Badajoz, pasó a Córdoba y de ahí a Sevilla; D. Pedro Bager (+1573), obispo de Alghero (Cerdeña) y también, D. Pedro Guerrero (1501-1576), arzobispo de Granada; a éste acompañó dos veces, D. Pedro González del Castillo (1562-1627), que sería obispo de Calahorra-La Calzada y con él asistiría también, D. Juan de Fonseca (1535-1604), canónigo de Granada y luego obispo de Guadix (1594). También asistió el teólogo Gaspar Cardillo de Villalpando (1527-1581) en sustitución de D. Álvaro de Mendoza, obispo de Ávila y principal protector de Santa Teresa.



Fig. 6. Palacio Episcopal, Murcia. Obispo Juan Mateo López (1742-1752). Foto del autor.

En este sentido los obispos fueron los mejores aliados de la Corona para la reforma de la Iglesia según los nuevos preceptos elaborados y acordados en Trento, pues si bien es cierto que eran nombrados por el Papa, éste lo hacía entre aquellas personas que el propio rey proponía, algo que venía sucediendo desde 1523, cuando el papa Adriano VI concedió a los monarcas hispanos la facultad de presentar candidatos idóneos a las diócesis vacantes. Así pues, pronto promulgaron los obispos concilios provinciales y sínodos diocesanos en que se trataba de la aplicación de las reformas acordadas en el Concilio<sup>25</sup>. También fue un deseo de todos los obispos y altos cargos la fundación de seminarios para la formación del clero (Martín 1979, 524-32). La exaltación de la Eucaristía se convirtió en el más importante asunto y en las catedrales de Andalucía oriental que se construían por esos momentos, tuvo su perfecto eco en la concepción y realización de presbiterios adecuados a ello (Ramallo 2005a, 47-58; Ramallo 2009, 170-77). Igualmente se vio reflejado en el protagonismo que el sagrario-expositor tomó en los nuevos retablos que ocuparon los presbiterios: Córdoba, Sigüenza, Pamplona, León, Orihuela. O los que se hicieron nuevos para agregar a antiguos retablos, como en Murcia (desaparecido por el fuego, 1852). Con

<sup>25</sup> Al arzobispo de Granada Pedro Guerrero (1546-1576), se debió el primer Concilio Provincial (1565), seguido el Sínodo Diocesano en que se aprobarían sus conclusiones. Jerónimo Manrique de Lara, obispo de Cartagena, promulgó sínodo en 1583. En 1608 se publican las *Constituciones Sinodales*, para la diócesis de Oviedo, impulsadas por el obispo dominico Juan Álvarez de las Caldas. En 1617 se celebra otro Sínodo en Huesca, promovido por su obispo D. Juan Moriz de Salazar.

el mismo motivo y sobre todo en Andalucía, pasando a Nueva España, aparece la capilla del Sagrario como edificio anejo y comunicado con la catedral.

No solo se atendió a impulsar la devoción eucarística, todos los sacramentos fueron reforzados y especialmente el de la penitencia. Así se ve muy incrementado el culto a María Magdalena o San Jerónimo, y santos penitentes en general o también, el arrepentimiento de San Pedro, arrodillado y anegado en lágrimas. Se potencia ahora el mueble confesionario de lo que quedan preciosos ejemplos en nuestras catedrales, sobre todo del siglo XVIII.

Este celo por el cambio y la renovación los llevaron a las distintas sedes por las que pasaban y así veremos las actuaciones de numerosos obispos en los templos mayores de sus diócesis, como lo fueron, por ejemplo, entre muchos otros: D. Gaspar de Quiroga y Vela (1512-1594), arzobispo de Toledo desde 1577 hasta su muerte en cuya catedral promovió la construcción de la gran sacristía, capilla de la Virgen del Sagrario y Ochavo para el culto a la Eucaristía y a las reliquias que tanta importancia habían obtenido tras el Concilio, obras concluidas gracias al empuje y peculio de D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618)<sup>26</sup>; D. Antonio Zapata y Cisneros (1550-1635) en la catedral de Pamplona a la que es trasladado desde la de Cádiz y antes de pasar a la de Burgos, en su estancia de tan solo cuatro años (1596-1600), mando levantar nueva sacristía, realizar un magno retablo mayor, pos tridentino, siguiendo el esquema escorialense, y un templete de plata para la custodia de Corpus Christi<sup>27</sup>, pero igual de importante fue su mecenazgo en Burgos que, pese a ocupar la Sede sólo cuatro años, duró toda su vida (Matesanz 2001, 145-78); D. Alfonso Mejía de Tovar, obispo de Astorga de 1616 a 1636, que propuso y pagó con su dinero dos retablos e imágenes de nuevas advocaciones: la Inmaculada y Santa Teresa, además de destacar con nuevo retablo y en el crucero, a La Virgen de la Majestad -(imagen antigua y milagrosa- (Velado 1991, 135-60); D. Antonio Trejo, franciscano, defensor ante Roma del dogma de la Inmaculada Concepción de María, mandó erigir el inmenso trascoro a su honor (fig. 7) en la catedral de Murcia (Sánchez-Rojas, 1971; Sánchez-Rojas 1978; Sánchez-Rojas 1987, 1536-46; Sánchez-Rojas 2010, 549-68; González 2020, 321-34); y para no alargar demasiado las citas, D Bernardo Caballero de Paredes, en Oviedo, que financió la construcción de nueva planta de una imponente capilla para albergar con la debida decencia las reliquias de la Cámara Santa, otra de las recomendaciones de Trento<sup>28</sup>; además manda en-

<sup>26</sup> La obra era de mucha envergadura y se terminó ya en el siglo siguiente, siendo arzobispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618) que se enterró en El Ochavo ya que su antecesor y promotor de la obra lo había hecho en el convento de San Agustín de Madrigal de las Altas Torres, su lugar de nacimiento.

<sup>27</sup> Este retablo se desmontó en 1940, momento en que se quiso trasladar el coro desde el centro de la nave al presbiterio. Hoy en día se encuentra presidiendo el espacio de la nave central en la parroquia de San Miguel de la misma ciudad. Fray Prudencio de Sandoval, benedictino (1552-1620) Pamplona, Retablo a San Benito

<sup>28</sup> “Instrúyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos (9. Corinth 5. 6,..) de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu

tronizar a la Inmaculada, pero también a Santa Teresa, Santa contrarreformista por excelencia, pagando los retablos y la imagen de la primera (Ramallo 1999a, 163-74). Y puesto que hemos mencionado la Nueva Cámara Santa de Caballero de Paredes, en Oviedo, esto es un magnífico ejemplo del nuevo interés por el culto a las reliquias, pero venía precedido de otros no menos importantes, como: el Ochavo de Toledo, levantado por el cardenal D. Bernardo Sandoval y Rojas (Arzobispo de Toledo, 1599-1618), la capilla de las reliquias de la catedral de Burgos, mandada levantar por el Arzobispo D. Fernando de Acevedo, o el nuevo y magnífico retablo hecho en Santiago de Compostela, o también, el interesante caso de Murcia con la recuperación de las reliquias de dos de sus santos locales: Fulgencio y Florentina y su colocación en el presbiterio de la catedral<sup>29</sup>.



Fig. 7. Catedral de Murcia, Trascoro. Obispo Fr. Antonio Trejo (1618-1635). Foto del autor.

santo, por quienhan de resucitar á la vida eterna para ser glorificados, (*Illicronym ad versus Vigilant.*) y por los cuales concede Dios muchos beneficios á los hombres”; *Sesión XXV, De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes*. ‘Manda el santo Concilio á todos los Obispos, demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud á los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión é invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legitimo de las imágenes...’, pp. 328-9 (Se cita la edición de Barcelona, 1847).

<sup>29</sup> Esto fue empeño del obispo Sancho Dávila y Toledo (Cartagena, 1591; Jaén, 1600; Sigüenza, 1615; Plasencia, 1622). Su devoción a las santas reliquias la volcó en un *Tratado* publicado en Madrid, en 1611 y que tiene por título: *De la veneración que se debe a los cuerpos de los Santos y a sus Reliquias y de la singular con que se ha de adorar el cuerpo de Nuestro Señor en el Santísimo Sacramento*. Pero aunque hayamos destacado este caso, también en Almería se recupera la de San Indalecio o en Guadix la de San Torcuato; reliquias que habían sido trasladadas al norte de España cuando la invasión árabe, huyendo de la profanación.

## FECUNDA MOVILIDAD DE LOS OBISPOS

Otro aspecto interesante en la movilidad de los obispos entre sedes es el traslado de devociones que se puede observar de unas a otras catedrales, así como de las novedades constructivas más destacables que se hubiesen realizado con acierto. Seleccionando unos pocos ejemplos de esta tendencia destaquemos el eco que el espectacular trascoro de la catedral de Murcia, citado más arriba, tuvo en la de Sigüenza. Como acabo de exponer el de Murcia lo mando erigir el obispo Trejo (1575-1635), en 1624, para entronizar allí a la Inmaculada, pero al mismo tiempo con el fin de adecentar ese espacio secundario y muchas veces degradado y procurarse el lugar idóneo para que descansasen sus restos mortales<sup>30</sup>. Es esta obra una pieza temprana e importante de entre los que se levantan en el siglo XVII, momento en que Rivas Carmona sitúa “La madurez del trascoro” (Rivas 1994, 109 y ss). Por ello, esta actuación y su destino, alojar una imagen de la virgen María, estarían en la mente de D. Andrés Bravo de Salamanca (1584-1668) cuando en 1662, vuelve a Sigüenza como obispo tras ocupar la sede de Cartagena durante seis años<sup>31</sup>. Allí promociona y financia un suntuoso trascoro (fig. 8) de mármoles y jaspes, rojos y negros, con



Fig. 8. Catedral de Sigüenza, Trascoro. Obispo Bravo de Salamanca (1662-1668). Foto del autor.

<sup>30</sup> Antes de este se habían levantado otros importantes trascoros, como los era el de Santiago de Compostela y Burgos y al tiempo, el de Sevilla. Pero ninguno de ellos se había concebido como capilla funeraria.

<sup>31</sup> Muy joven había sido nombrado canónigo en esa catedral de Sigüenza y ahora, ya maduro, volvía a ella como prelado. Por ello se ocupó en procurarse un buen lugar en que descansaran sus restos para la eternidad y éste, a imitación de lo que había hecho Trejo en Murcia, fue el trascoro, lugar aun no adecentado debidamente, en que había una capilla dedicada a San Martín: “Ytem por quanto ha sido siempre mi deseo de que en el altar de San Martín se haga un trascoro lucido de todo primor y arte y de piedra de jaspes y de otras vistosas con toda escultura más fascinante retablo pétreo de mármoles y jaspes



capiteles y molduras doradas e imponentes columnas salomónicas (Marco 1992, 15-20) que le servirá de mausoleo y para entronizar a la patrona de la Diócesis, Santa María Mayor, imagen de hacia principios del siglo XIII que en su origen habría sido sagrario<sup>32</sup>. El otro ejemplo elegido también corresponde a la catedral de Murcia y su reflejo se halla en la concatedral de Santa María de la Redonda, Logroño<sup>33</sup>. Aquí llegó en 1717 y procedente de la diócesis de Orihuela el prelado de origen murciano D. José Espejo y Cisneros<sup>34</sup>. Él fue el responsable directo de que se levantara en La Redonda de Logroño, recién reconocida como “insigne colegial”, pero que perseguía el título de concatedral de la diócesis de Calahorra-La Calzada (Sainz 2002), un nuevo cuerpo occidental, dotado de rica fachada entre torres (fig. 9) que en mucho recuerda a lo que se comenzó a hacer en la catedral de Murcia un año antes, en 1736. Esta fachada cerraría el gran espacio, capilla-santuario mariano que se quería conseguir en el trascoro en el que se entronizara a Nuestra Señora de los Ángeles, imagen antigua, quizás hispano flamenca del S. XV que venía atrayendo la máxima devoción desde principio del siglo anterior<sup>35</sup>. Las obras comenzaron en 1742 y fueron financiadas en su mayor parte por el obispo Espejo. La fachada también se hizo cóncava, como en Murcia, con compleja y trascendente iconografía y dedicada a María, sin faltar la referencia a su pureza, simbolizada en las puertas doradas que dan acceso a la calle que están decoradas con emblemas de la letanía. Un espacio similar añadido a los pies del templo se había pretendido hacer en la catedral de Calahorra, pero el proyecto se frustró y quedó reducido al añadido de una fachada medianamente monumental y una torre a su lado (Moya 1975; Felipe 2000; Mateos 2001). La obra, en fin, tanto en forma, como en espíritu y trascendencia, acusa claras concomitancias con lo que en Murcia se estaba obrando desde 1736.

Hemos apuntado también el traslado de devociones de unas catedrales a otras, debida a la movilidad de sus obispos y varios casos muy notables como lo son: el de Santa Tecla,

patrona de Tarragona<sup>36</sup>, llevada por D. Manuel de Samaniego y Jaca (Logroño, 1679-Logroño, 1744) a la de Burgos; el de la Virgen del Pilar, llevada a Ciudad Rodrigo por el obispo aragonés D. Clemente Comenge; el del Cristo de Burgos, entronizado en Santiago por el obispo burgalés D. Pedro Carrillo o, por poner final a la relación, el de Santa Rosalía de Palermo, llevada a Sevilla desde esa ciudad italiana por el obispo D. Jaime de Palafox y Cardona (1642-1701).



Fig. 9. Fachada de la concatedral La Redonda, Logroño. Obispo José Espejo y Cisneros (1717-1747). Foto del autor.

<sup>32</sup> “Por la espalda conserva unas portezuelas que permiten ver el interior de la escultura y que fueron en otro tiempo sagrado tabernáculo” (Pérez-Villamil 1984, 251-2).

<sup>33</sup> La diócesis de Calahorra-La Calzada, con sus dos catedrales separadas por una distancia de casi 100 km. Tiene a Logroño casi equidistante de una y otra y en esa localidad solía residir el obispo (pese al magnífico palacio levantado en Calahorra en el siglo XVII). Sus tres parroquias: Santa María de Palacio, Santiago y Santa María la Redonda se fueron ampliando y enriqueciendo durante el siglo XVII en busca de la obtención de la concatedralidad que al final consiguió La Redonda, pasando primero por ser reconocida como Insigne Colegial (Gómez 1930).

<sup>34</sup> Había nacido en Alhama de Murcia, en 1667. Fue arcediano en Málaga, obispo de Orihuela de 1714 a 1717 y, desde este año hasta el 47 de su fallecimiento, obispo de Calahorra-La Calzada.

<sup>35</sup> *Este Libro de Cuentas es de la Cofradía de la Virgen de los Ángeles y de sus esclavos que está fundada en la Colegial desta ciudad de Logroño. Año 1616* (Sainz 2002, 85).

<sup>36</sup> Santa Tecla de Iconio, S. I, fue seguidora y acompañante de San Pablo y según la tradición con él visitó España. La catedral conserva la reliquia de un brazo a ella atribuido y su devoción se rastrea por documento escrito desde el siglo III.

El primero, de canónigo en Santo Domingo de la Calzada pasó a ser nombrado obispo de Tarragona donde estuvo desde 1721 al 28. Allí quiso erigir una nueva capilla a la Santa Patrona, Tecla<sup>37</sup>, pero su traslado a Burgos se lo impidió, retomando la idea en la catedral castellana y levantando allí una grandiosa capilla para ella y su enterramiento (fig. 10).



**Fig. 10.** Capilla de Santa Tecla, Catedral de Burgos,. Arzobispo Samaniego (1728-1741).

<sup>37</sup> La Santa despertaba mucha devoción en su diócesis de Tarragona lugar en donde presidía el retablo mayor y se guardaban sus reliquias en el presbiterio; para el siglo XVI se le dedicó el ábside colateral del evangelio y un retablo con escenas de su vida y martirio. A finales del siglo XVII, D. Manuel Samaniego quiso realizar una gran capilla en el lugar que ocupaba el antiguo baptisterio, frente a la nueva capilla de la Inmaculada, pero por su paso a la diócesis de Burgos la obra quedó en suspenso. Hay que llegar hasta 1760, año en que su sucesor D. Jaime de Cortada y de Bru (1753-1762) retomó la idea y la dotó con una importante cantidad para que fuese llevada a cabo (Serra 1960; Vicens 1980; Batlle 1982; Liaño 1995, 173-9).

Abierta al lado del evangelio su ancho es similar al de la nave central más una lateral de la catedral y su largo, ocupa cuatro tramos de ella<sup>38</sup>. Está cubierta por una espléndida cúpula que abarca los tramos centrales y bóvedas estrelladas de cuatro puntas en el tramo de los pies y el del presbiterio; en él se alza un rico retablo con la Santa en el centro, acompañada de las otras santas de la diócesis (Iglesias 2010, 209-44). En cuanto al segundo, D. Clemente Comenge y Aviό<sup>39</sup>, ocupó la sede de Ciudad Rodrigo desde 1738 a 1747 y en esta catedral quiso que descansasen sus restos bajo la protección de la Virgen del Pilar y su propio patrón, San Clemente, que ocupa el ático de un magnífico retablo con camarín dedicado a la primera (fig. 11); la capilla es muy amplia<sup>40</sup> sobresaliendo bastante de los



**Fig. 11.** Catedral de Ciudad Rodrigo, Capilla del Pilar, exterior. Obispo Comenge y Aviό (1738-1747). Foto del autor.

<sup>38</sup> La capilla ha sido estudiada por varios autores, pero la monografía más reciente y completa que, además, incluye bibliografía anterior es López 2003.

<sup>39</sup> También dedicó una buena cantidad de dinero a la construcción de Los Polvorines de San Agustín, obra de gran trascendencia realizada hacia 1739 y destinada a poder sacar del centro de la ciudad el material explosivo que se alojaba.

<sup>40</sup> Se comenzó en 1748 y se consagró y trasladó el cuerpo del prelado en 1753. Para su construcción se siguieron los diseños del fraile jerónimo, Antonio de San José Pontones, importante arquitecto e ingeniero que trabajó por toda España en el segundo tercio del siglo XVIII.

muros de la catedral, y su testero, está diseñado como fachada entre pilastras rematadas por frontón; en ella se ubica a modo de portada una gran ventana, flanqueada de columnas pareadas y saliente cornisa, sobre la que se abre una segunda ventana que rompe el frontón, aún sobre éste y a plomo con las ventanas, una muy airosa espadaña donde figura el escudo del prelado. Pero aun apuntaremos otro interesante caso que es el del burgalés, D. Pedro Carrillo y Acuña (1595-1667), quien, tras pasar por Salamanca, fue nombrado arzobispo de Santiago de Compostela en 1656, sede donde permaneció hasta su muerte. Allí en el 1662 fundó y dotó la capilla del Cristo de Burgos, abierta al lado del evangelio por sobria, aunque monumental portada clasicista y que también sobresale del perímetro de la catedral románica (fig. 12). Las obras se llevaron con gran celeridad<sup>41</sup> y para el año 64 se



Fig. 12. Catedral de Santiago de Compostela, Capilla del Cristo de Burgos. Obispo D. Pedro Carrillo (1656-1667). Foto: Fundación Catedral de Santiago.

<sup>41</sup> Fueron llevadas a cabo por Melchor de Velasco Agüero, arquitecto cántabro, formado en el clasicismo de raíz escorialense que, antes de pasar a Galicia tuvo importantes actuaciones en Oviedo. Fue la primera capilla abierta al interior del templo en la nave del evangelio y con su planta de cruz griega y dos sacristías la convierten en el mayor espacio privado que hasta entonces se había levantado en la catedral (Bonet 1966, 321; García Iglesias 1990, 95-7; Matesanz 1995, 137-187; Bonet et al. 1998; Monterroso 2004, 212-347).

constata que están casi terminadas<sup>42</sup>. El destino era el funerario, acoger sus restos que descansarían bajo la estatua orante del prelado, a la derecha de la imagen de su venerado Cristo que, en este caso, estaría representado en lienzo<sup>43</sup>. Realmente poco arraigo tuvo esta devoción en Santiago, ni en Galicia quizás por contar con el Santísimo Cristo de Ourense, obra y capilla de la que más adelante hablaremos. En cuanto a la Santa de Palermo fue D. Jaime de Palafox, arzobispo de Palermo de 1677 al 84, quien introdujo su devoción en Sevilla. En 1684 fue designado para ocupar la sede de Sevilla y hasta aquí trajo con él un precioso relicario de plata, que representa a la Santa eremita, de más de medio cuerpo y tamaño algo mayor que el natural, que está fechada en 1681. Santa Rosalía está en éxtasis, coronada de flores y con unas espigas en su mano y está tratada con naturalismo en sus formas y vestimenta, aunque algo idealizado el rostro. Para ella encargó un trono a fin de que pudiera ser colocada centrando la parte baja del aparatoso altar de plata en que se exponía la Custodia.<sup>44</sup> Pero no quedó ahí el eco de su devoción pues bajo su nombre puso el mismo D. Jaime Palafox el convento que fundó en la ciudad, para monjas clarisas capuchinas, en 1701; allí preside la Santa desde el ático de su retablo mayor.

Y como adenda a este breve apartado solo citaremos la incidencia que el paso por Oviedo de D. Tomás José Ruiz Montes (1666-1741) tuvo en Murcia. Este obispo granadino solo estuvo un año y medio en la diócesis ovetense, del 15 de marzo de 1723 al 10 de septiembre del 24, y tras ello pasó a la diócesis de Cartagena en donde acabaría sus días, pero ese tiempo fue en el que mayor auge y devoción recibió el culto de Santa Eulalia de Mérida en la capital asturiana, patrona de la diócesis desde 1631 y de la ciudad, desde 1639<sup>45</sup>. Al llegar a su nuevo destino encontró la devoción a la joven Santa, tanto en la ciudad de Murcia con iglesia propia a ella dedicada, como en un santuario de legendaria antigüedad cercano a Totana<sup>46</sup>. Allí se estaba agrandando con nueva y amplia cabecera la modesta capilla dedicada a la Santa y el obispo mismo escribe al Cabildo ovetense pidiendo una reliquia pues el santuario, pese a tan arraigada devoción carecía de ella. El Cabildo contesta

<sup>42</sup> Para su mantenimiento dejó entre otras cosas lo que produjese en venta los libros de las *Decisiones de la Sacra Rota*, libro escrito por D. Pedro en su estancia en Roma que para entonces se estaba imprimiendo el Lion (López Ferreiro 1907, 139).

<sup>43</sup> Ese primer cuadro se sustituyó en 1754 por la imagen que vemos en la actualidad (García Iglesias 1990, 96).

<sup>44</sup> El trono se encargó al platero sevillano, Juan Laureano de Pina (Sanz 1981, 38; Sanz 1982, 75-91; Sanz 1994, 97-113)

<sup>45</sup> En la última década del siglo anterior se había levantado una nueva y espaciosa capilla por el obispo franciscano D. Simón García Pedrejón, para alojar el arca de sus reliquias, de la que más adelante hablaremos.

<sup>46</sup> Se encuentra en las estribaciones de Sierra Espuña, entre la antigua localidad de Aledo, plaza estratégica, con torre fuerte medieval, y la población de Totana, surgida en el llano a partir del siglo XVI.

negativamente, argumentando que nunca se había abierto el arca, pero ofrece un paño de los que la cubren<sup>47</sup>, algo que se aceptó de buen grado y se agradeció<sup>48</sup>.

### PREPARANDO LA MORADA ETERNA. VARIA DE ACTUACIONES EN CAPILLAS SEPULCRALES

Como se ha dicho páginas atrás, en lo que más se interesaron fue en la construcción o renovación de capillas que acogieran sus restos y por este motivo las catedrales pierden su homogéneo perfil medieval, románico o gótico. Esas capillas se asoman al espacio interior del templo por una o dos puertas, si es que se pretendía darles el rango de santuario, mientras sobresalen de su perímetro en planta y alcanzan alturas considerables. Se suelen estructurar en planta de cruz griega con presbiterio algo desarrollado y cubrirse con cúpula rematada en linterna: de esta forma pretenden destacar su carácter funerario, para lo que antes se elegía el octógono. Asimismo, cuentan con sacristía propia. En otro trabajo, ya hemos tratado un caso particular, las tres elevadas en la catedral de Oviedo durante el siglo XVII (Ramallo 2011), a las que habría que añadir otra y muy importante, en el siglo XVIII: la basílica de Nuestra Señora del Rey Casto, nuevo Panteón Real, financiada por el dominico Fr. Tomás Reluz, de la que se tratará más adelante.

Estas capillas eran financiadas íntegramente por los obispos y ellos, una vez cumplidas las condiciones que impusiera el Cabildo, eran los que dictaban las normas de uso. Es esclarecedora la escritura de fundación de la capilla del Santo Cristo de Burgos, en Santiago de Compostela, suscrita por D. Pedro Carrillo: “Que en la dicha capilla ni en parte alguna de ella no se pueda enterrar otra persona eclesiástica ni secular, si no es yo y los parientes míos Carrillos que lo fueren, y otros deudos míos si constare serlo y fueren prebendados de esta Santa Iglesia. Y el licenciado D. Andrés de Loaysa Canonigo de ella mi secretario de Cámara por lo que ha asistido á su fábrica, y los Collegiales de el Collegio mayor de Sta. Cruz de Valladolid si se ofreciere morir alguno en esta ciudad eligiendo sepultura en el cuerpo de la Capilla como no sea en el presbiterio. Y prohíbo que otro ninguno pueda enterrarse en ella por ninguna causa ni pretexto porque esta es mi expresa voluntad” (López Ferreiro 1907, 131).

Ciertamente era lo habitual que los prelados por donde quiera que pasaran y si el tiempo de estancia no era excesivamente corto promovieran obras necesarias para el templo. Pero era ya en la madurez, cuando ocupaban la que intuían sería su última sede, cuando abordaban la fundación y construcción de su morada para la eternidad. Al llegar a esos últimos destinos su patrimonio que ya de por sí solía ser cuantioso por origen familiar, se

habría incrementado considerablemente y les permitía obras suntuosas en las que gastarlo. Aunque ante esto hay excepciones de obispos que se entierran en las iglesias de monasterios o conventos que ellos han potenciado y éstos son especialmente los que proceden del clero regular: Franciscanos y dominicos, principalmente.

Es interesante el caso del obispo D. Juan Moriz de Salazar (+1628) llegado a la diócesis de Huesca (1616), procedente de la de Barbastro, que levantó dos capillas, una en cada catedral y muy similares en forma: planta de cruz griega cubierta de cúpula con linterna y presbiterio desarrollado<sup>49</sup>, una de ellas, la de Barbastro, dedicada a Santiago (Iglesias 1987, 208-9) y la otra, de la catedral de Huesca, al Santísimo Cristo de los Milagros<sup>50</sup>. Las dos se pensaron como funerarias y se utilizaron como tal; en la primera descansó su cuerpo y en la segunda, sus entrañas.

En otros casos son dos obispos los que actúan en el mismo espacio, consiguiendo con ello unos recintos fastuosos que se cuentan entre los mejores conjuntos barrocos. Seleccionamos tres ejemplos: el de la Capilla de la Virgen del Pilar, de la catedral de Albaracín, el de la Capilla de las Reliquias, luego San Enrique, de Burgos, y el de Nuestra Señora de la Antigua, en la catedral de Sevilla. En el primer caso el obispo D. Jerónimo Sala Malo de Esplugas (1599-1664) fabricó a sus expensas la capilla (1654) y poco después creaba una cofradía a dicha Virgen, que fue ratificada y dotada de importantes indulgencias por el propio papa Alejandro VII. La capilla fue donada al Cabildo Catedral y no se usó como mausoleo (Sebastián 1987, 232). Tras ello, ya en el siglo XVIII (1735), otro obispo, D. Juan Francisco Navarro y Gilaberte llevó a cabo obras de ampliación y la dotó con retablo y decoración de pinturas tal y como ahora se ve. Se consiguió un gran espacio que destaca en el conjunto del templo y perpendicular a él (fig. 13), estructurado en planta de cruz latina formada por dos cortos tramos de nave y gran presbiterio en cruz griega cubierto de cúpula con linterna<sup>51</sup>. En próximas líneas veremos más al detalle el caso de Burgos. Y en cuanto a la capilla de Nuestra Señora de La Antigua, ya había sido elegida por el cardenal Hurtado de Mendoza<sup>52</sup> para acoger su monumento funerario a principios del XVI, pero

<sup>49</sup> Debió pensar el obispo que Barbastro sería su último destino pues allí estuvo doce años (1604-1616), pero aun fue trasladado a Huesca y su longevidad le permitió regir la diócesis otros doce.

<sup>50</sup> Imagen de factura medieval, pequeña y tosca, de la que se contaba que había sudado. A partir de 1622 se iniciaron las obras que el obispo pudo ver (Durán 1987, 110-1; Durán 1991, 216-7).

<sup>51</sup> A este obispo se debe también la ampliación y ennoblecimiento del Palacio Episcopal, junto a la catedral y comunicado con ella, hoy dedicado a Museo Diocesano. Se dotó de una portada monumental en piedra sobre la que campa el escudo del prelado; se regularizó con grandes salones bien iluminados en toda la parte antigua y añadieron otros nuevos, creando plantas superiores, construyéndose también una magnífica escalera, cubierta con lucernario.

<sup>52</sup> D. Diego Hurtado de Mendoza (1444-1502), sobrino del Cardenal Mendoza, fue arzobispo de Sevilla desde 1485 hasta su muerte. Sus restos descansan en un precioso sepulcro realizado en 1502 por Domenico Fancelli.

<sup>47</sup> Archivo de la Catedral de Oviedo [ACO], Libro 46, f. 266. 25 de febrero de 1730.

<sup>48</sup> ACO, Libro 46, f. 380. 27 de octubre de 1730.

cuando llegamos al siglo XVIII, otro arzobispo, D. Luís de Salcedo y Azcona (1667-1741) afronta su renovación, potenciando la iluminación natural y dotándola de rica decoración a la moda, a la vez que financia la construcción de un precioso retablo de mármoles (Morales 1982, 471; Hernández 1984, 303); en el muro de la derecha, frente al sepulcro de Hurtado, mandó construir el suyo que emulaba en todo al antiguo y fue realizado, al igual que el retablo, por Pedro Duque Cornejo. Tras esta actuación se editó un libro (1738) en que se daba noticia de la milagrosa historia de la pintura y las obras y fiestas que se habían hecho en su honor patrocinadas por el arzobispo Salcedo y Azcona, entre las que se contaba también un Sinpecado y su capilla en las gradas de la catedral para facilitar la adoración de todos los fieles (Quiles 2007).



**Fig. 13.** Catedral de Albaracín, nave principal, lado de la epístola y abierta a ella, Capilla de la Virgen del Pilar. Obispos: Malo de Esplugas (1654) y Navarro Gilaberte (1735). Fotografía: Javier Blasco / Gobierno de Aragón (cedida por [www.sipca.es](http://www.sipca.es)).

Pero como hemos dicho atrás, el cumplimiento estricto de las férreas normas acordadas en la escritura de fundación podía relajarse una vez muerto el prelado y desinteresados o prontamente fallecidos sus testamentarios. Un caso notorio entre otros muchos lo podemos ver en la catedral de Oviedo. Allí, para su entierro y el de sus padres mandó levantar

D. Bernardo Caballero de Paredes, Conde de Noreña y del Consejo de Su Majestad (1592-1661), obispo de Oviedo desde 1642 hasta su muerte<sup>53</sup>, la Nueva Cámara Santa o Relicario Cámara Santa como se le llama en las escrituras de fundación<sup>54</sup>. No sólo le movía el interés funerario, sino que a ella pretendía llevar las antiguas y valiosas reliquias que se guardaban en la Cámara Santa, edificio prerrománico del tiempo de Alfonso II el Casto (S. VIII-IX) y exhibirlas de manera adecuado en un grandioso retablo (fig. 3), cumpliendo con ello otra de las recomendaciones del Concilio de Trento (Ramallo 2005b, 77-91). El obispo murió antes del año de haberse iniciado las obras y dos antes de su conclusión. Aun así, le dio tiempo para suscribir otra segunda escritura en que se agrandaban sus dimensiones y contemplaba una rica y cara decoración pétreo en paramentos y bóvedas. Pero quizás por su pronta muerte o por la reticencia del Cabildo ante su deseo<sup>55</sup>, e incluso inquinas personales<sup>56</sup>, su voluntad nunca se cumplió; las reliquias quedaron hasta ahora en su antigua capilla y los arcosolios funerarios, abiertos a ambos lados del presbiterio, vacíos. Sus padres y su hermana con su marido D. Antonio de Insausti están enterrados en su fundación de Agustinas Recoletas de Medina del Campo; allí están sus bultos orantes flanqueando el presbiterio (Urrea 1973, 500-5). Del prelado no sabemos pues no hay constancia de ceremonial alguno que indique el entierro en su capilla, si bien es cierto que la lápida con detallada inscripción de sus datos personales y obras realizadas se puso donde él pidió: a la entrada de la capilla, bajo losa lisa para que todos le pisaran<sup>57</sup>.

#### ADVOCACIONES ELEGIDAS POR LOS PRELADOS COMO TITULARES DE SUS FUNDACIONES

Ya es harto sabido que tras el Concilio de Trento el culto a los santos y a sus santas reliquias alcanzó un auge como nunca hasta entonces, pero, aunque todos pueden aparecer como titulares de capillas es cierto que hubo algunas advocaciones que gozaron de mayor devoción que otras. En una publicación anterior (Ramallo 2003, 643-75) intentamos hacer un repaso de ellos y llegamos a establecer cinco grupos principales de entre los que más atención merecieron durante los siglos XVII y XVIII.

<sup>53</sup> Antes había pasado por la diócesis de Orihuela, revitalizando la representación del *Misteri*, de Elche, y por la de Lérida.

<sup>54</sup> Las escrituras de fundación publicadas por Ramallo (1986, 7-32).

<sup>55</sup> El Cabildo pretendía ampliar el antiguo edificio y el obispo conservarlo como reliquia en sí para trasladar su valioso contenido a la nueva y lujosa fábrica.

<sup>56</sup> "Informe de varios capitulares de la Santa Iglesia de Oviedo, vindicando el honor del Ilustrísimo D. Bernardo Caballero de Paredes, vulnerado con ciertas calumnias" y otros documentos que adjunta el P. Fr. Manuel Risco (1795, 282-93).

<sup>57</sup> Agradecemos la información y fotografía de la lápida a D. Carlos Posada Miranda, Oviedo.

En el primero incluiríamos todas las devociones marianas que, por contraposición al mundo protestante, cobraron un gran auge. De entre ellas destacaremos a la Inmaculada Concepción, potenciada por la misma Corona de España, jesuitas y franciscanos (Gómez-Moreno 1955, 375-92)<sup>58</sup>. María, como Inmaculada, preside los lugares más importantes del templo, ya sea en la capilla central de la girola, en alguno de los brazos de crucero, en el trascoro, o desde lo alto de él, como sucede en la catedral de Albarracín; igualmente la veremos honrada en portadas principales, como en Mallorca, o también en laterales, como la críptica y transcendente portada norte de Jaén<sup>59</sup>. También es elegida varias veces la Virgen del Pilar, como lógica consecuencia del patronazgo nacional de Santiago y lo es principalmente en las catedrales de Aragón. Asimismo, se potencian con fuerza las devociones más locales, como la Cinta en Tortosa, Ojos Grandes en Lugo, Preñada en Tui, Fuensanta en Córdoba y Murcia, o, Angustias en Granada y Guadix. Muchas de ellas y otras más, tienen su capilla o santuario fuera del casco urbano, en lugares envueltos en historias legendarias que en el periodo Barroco se agrandan y enriquecen. Pero en esos casos, la catedral interactúa con ese lugar sagrado a base de, rogativas, traslados y romerías o incluso, con apropiaciones: trasladando réplicas de la imagen de devoción y ubicándolas en lugar destacado. A este grupo mariano también hemos de unir las imágenes antiguas de factura legendaria o aparición milagrosa que son preferidas por los prelados y a ellas levantan las mejores capillas financiadas por obispos en Toledo, Cuenca, Sigüenza, Sevilla, y Oviedo. A muchas se les llama del sagrario o también de las batallas pues se quiso ver en ellas las aliadas que otrora, en las luchas contra los infieles facilitaron la reconquista de España para la fe cristiana y siempre fueron tenidas como primer Sagrario ya que como María portó a su hijo en sus entrañas, así portaban las Sagradas Formas en aquellas legendarias o reales batallas (Ramallo 2010, pp. 37-102). Otras veces se ubicaron en el centro del retablo mayor presidiendo el templo, como en Pamplona, Burgos, León, Valladolid o Jaén, como, según decía la tradición, lo habían estado en las desaparecidas mezquitas una vez cristianizadas.

Otro segundo grupo sería el formado por los santos españoles que fueron reconocidos por la Iglesia como beatos o santos en el siglo XVII o XVIII, habiendo unos que tienen solo un alcance local: San Juan de Sahagún (beato, 1601; santo, 1690), San Pedro Arbués (beato,

1662), San Valero, patrón de Zaragoza, Santo Dominguito del Val, en la misma Sede, San Olegario (santo, 1675), etc. Otros son los santos de alcance nacional como Santa Teresa y otros santos carmelitas; el culto a estos últimos va unido lógicamente a la Virgen del Carmen que tiene una gran difusión por toda España. Curiosamente no sucede lo mismo con los santos jesuitas que apenas tuvieron representación en las catedrales españolas.

Un tercer grupo estaría formado por aquellos santos que de manera oficial presidían el santoral de la Nación por ser su patrón, como Santiago el Mayor<sup>60</sup>, o haber sido propuestos para ello en alguna ocasión, como lo fue la Santa de Ávila, patrona de Castilla (Rey 2015, 531-73)<sup>61</sup>, o también San Miguel y San José, propuesto por la misma Casa Real, ante la siempre ardiente queja del Cabildo de Santiago de Compostela. Éste último se complementa o se sustituye por la Virgen del Pilar, sobre todo desde finales del siglo XVII y todo el XVIII, a la que se elevan capillas grandiosas en zonas de Aragón y territorios de la orden de Santiago<sup>62</sup>. También dentro de este grupo, diríamos que oficial, incluiremos a San Fernando, canonizado en 1671 e impulsado por la misma reina Mariana de Austria; su entronización suele corresponder al Cabildo, aunque hemos de destacar la presencia en la catedral de Sevilla, donde se guarda su cuerpo en magnífica urna de plata, y, en escultura monumental, centrando la fachada de la catedral de Jaén. No sólo se ensalza la figura de este rey, sino que a partir del último tercio del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII, notamos la abundante presencia de citas a la Monarquía en distintas catedrales, incluso como en Oviedo y Santiago remontándose a los de la Monarquía Asturiana que en el caso último coexisten en el baldaquino arrodillados ante Santiago con Fernando el Católico y Felipe IV<sup>63</sup>; también aparece con fuerza San Hermenegildo, el rey visigodo, patrón de la monarquía hispana, y en la fachada de Murcia o el ático del retablo de Nuestra Señora del Rey Casto, en la de Oviedo, formando pareja con San Fernando.

Diferenciamos otro grupo, el cuarto, y este estaría formado por los santos de devoción local, algunos de los cuales entrarían también en el grupo segundo. Por ello su culto es más restringido a diócesis concretas y sus vecinas, a no ser que se trasladen de una a otra

<sup>58</sup> Para citar su presencia en las catedrales españolas habría que reseñarlas prácticamente todas. En 1620, se hace el *voto de sangre* que juraron muchos cabildos, ciudades, reinos y órdenes militares.

<sup>59</sup> Aquí la Virgen Inmaculada está flanqueada por el profeta Ezequiel (tomado en anteriores publicaciones por David) y Salomón haciendo referencia a la construcción del Templo y a su reconstrucción visionada por el profeta como imagen de la virginidad: “Llévome luego de nuevo a la puerta de fuera del santuario que daba al oriente, pero la puerta estaba cerrada; y me dijo Yavé: esta puerta ha de estar cerrada, no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno, porque ha entrado por ella Yavé, Dios de Israel; por tanto ha de quedar cerrada” (Libro de Ezequiel, 44, 1-2).

<sup>60</sup> En 1630 el papa Urbano VIII declaró a Santiago único patrón de España, cortando así las solicitudes de varios estamentos y particulares que solicitaban un copatronazgo con Santa Teresa. El culto al Apóstol aun obtendría el respaldo de Felipe IV que emitió una Real Cédula en 23 de junio de 1643 en la que ordenaba que se celebrara su festividad con la mayor solemnidad en todos los territorios de su Corona (Varios artículos sobre el tema, destacamos: Rey 2007, 227-246)

<sup>61</sup> El patronazgo de la Santa sobre el Reino de Castilla, fue concedido por Breve de Urbano VIII.

<sup>62</sup> De las primeras es la de Albarracín (1657) y grandiosa la de Santiago de Compostela (1696). En la catedral de Calahorra se abre a la girola y es también de buen tamaño (1705). Y ejemplo muy fascinante es la de Cuenca, construida por Martín de Aldehuela en 1769. Hay muchas otras catedrales que le dedican retablo en parte importante de su interior: Sigüenza, Astorga, El Burgo de Osma, Tui, u Ourense.

<sup>63</sup> Para el caso de Santiago de Compostela, véase Taín (2016, 91-222).

sede por devoción privada de algún obispo o capitular, como ya se ha citado en los casos de Santa Tecla, patrona de Tarragona llevada a Burgos, o el Cristo de Burgos, llevado a Santiago. En general son aquellos que tuvieron una estrecha relación con la Diócesis, bien por ser naturales de alguna localidad de ella<sup>64</sup>, bien por haber sufrido el martirio allí o igualmente por conservarse la reliquia de su cuerpo o algún otro objeto relacionado con hecho milagroso. En este grupo hay que incluir a primeros obispos de la Diócesis entre los que están los Siete Varones Apostólicos que acompañaban a Santiago y evangelizaron buena parte del sur de España<sup>65</sup>. El notorio incremento de su devoción y culto también tiene que ver con las conclusiones del Concilio de Trento, auténtico nuevo catecismo para los católicos. En este grupo también deberíamos incluir el culto a las reliquias, de santos próximos en el espacio o tiempo y de otros más remotos. Esto llevó consigo un auténtico afán por esclarecer la verdad o no de esos restos santos en que tanta confusión se volcó en tiempos pasados y sobre todo en la Edad Media y para ello se redactaron gruesos volúmenes de investigación en los que se intentaba arrojar luz sobre su legendaria existencia. Se levantan capillas que contengan las reliquias más preciosas o se colocan en primorosos armarios en los lugares más importantes del templo; incluso las sacristías o un reservado en ellas se convierten en Sancta Sanctorum.

Y por fin un quinto grupo que estaría compuesto por las imágenes antiguas que ya hemos citado en el grupo primero, aunque solo las de María. Hay igualmente varias de Cristo crucificado, envueltas en leyendas que las remontan a los principios de cristianismo, afirmando que sean la que hizo el propio Nicodemo, o copias directas de ella; a todas y cada una se les atestiguaron desde tiempos remotos todo tipo de milagros, desde el sangrado o sudor, o incluso movimiento de sus miembros y, desde luego todas serían usadas en conflicto bélicos contra el sarraceno, por lo que son muchos los conocidos como Cristo de las Batallas. Estas imágenes, y las de María antedichas, fueron favoritas de los obispos

contrarreformistas y a ellas mandaron levantar magníficas capillas que a su vez les sirvieron de mausoleo; por ello más adelante, nos detendremos en algunos ejemplos destacados.

### LAS DEVOCIONES DEL CLERO REGULAR

Entre los obispos hubo muchos religiosos regulares que además ocuparon cargos importantes en la corte, siendo así influyentes en las altas esferas de poder. Los más numerosos se contaron entre los franciscanos y dominicos y, sobre todo, durante el siglo XVII. De los obispos franciscanos se ha realizado una importante aproximación a sus biografías, perfil intelectual y moral, y estudio de sus obras artísticas en distintas catedrales de España por el investigador Fr. Pedro Riquelme Oliva y en ella se ha podido comprobar que si bien, como el mismo autor dice “no hay aportaciones artísticas franciscanas”, no hay un arte franciscano, si se podría hablar de un arte preferido por los franciscanos, derivado de sus devociones preferentes (Riquelme 2010, 331-4). Así les vemos potenciar las capillas del Santísimo Sacramento, defendiendo con ello la presencia real de Cristo bajo las dos especies del pan y el vino, negada por el protestantismo y capillas a la Inmaculada Concepción.

Ya se dijo páginas atrás que el culto a la Eucaristía fue un tema de la máxima importancia en la España posconciliar y contrarreformista, pero es cierto que los obispos franciscanos actuaron en ello con especial interés. El Sagrario realizado en la catedral de Córdoba, puede considerarse como un temprano pero muy conseguido ejemplo; mandado construir por el obispo franciscano Bernardo de Fresneda<sup>66</sup>, confesor del propio rey Felipe II y quien bendijo la primera piedra del Monasterio de San Lorenzo (Riquelme 2010, 283). Igualmente, a Fresneda se debió la construcción para la misma catedral de un Monumento Eucarístico de Semana Santa; mueble de grandes dimensiones y envergadura que se usaba para guardar en el “sepulcro “el cuerpo de Cristo hasta su resurrección. También el obispo Juan del Castillo y Portocarrero (1602-1631), en Almería, mandó levantar una capilla para el Santísimo que le serviría a él de última morada, se implicó con su dinero en que se concluyera la única torre del templo (Torres 2003, 269-95), y dedicó gran parte de sus esfuerzos a conseguir el cuerpo de San Indalecio y que recibiera en la catedral el culto y honor debido. No vamos a citar a todos los obispos franciscanos que actuaron en nuestras catedrales con donaciones para el esplendor del culto eucarístico, remitiendo para ello al artículo de Riquelme Oliva (2010). Destacaremos, sin embargo, alguna actuación para mayor gloria a la Inmaculada Concepción de María.

Al comenzar el siglo XVII ocupó la sede seguntina un obispo franciscano, Fr. Mateo de Burgos (Valladolid, c. 1548-Sigüenza, 1611) que quiso llevar a cabo, pagándolo con su

<sup>64</sup> Caso de los Cuatro Santos de Cartagena: Leandro, Isidoro, Fulgencio y Florentina. Pese a que los dos primeros se relacionan más con Sevilla y en su catedral tienen capilla deslumbrante, a los cuatro se les rindió honor en el presbiterio de la catedral de Murcia, en grandes lienzos hoy desaparecidos, y luego, en la nueva fachada y sobre los conjuratorios de la torre, nombrando patrón de la Diócesis a San Fulgencio, cuyos restos se trajeron desde Plasencia y descansan en el presbiterio de la catedral murciana, frente a los de Alfonso X el Sabio (García 1990, 695-9).

<sup>65</sup> Recordemos sus nombres y sus diócesis: Torcuato (Guadix), Tesifonte (desconocida), Indalecio (Almería), Segundo (Ávila), Eufasio (Jaén), Cecilio (Granada), y Hesiquio (desconocida). En 1594 se encontraron los restos de San Cecilio y sus compañeros Hesiquio y Tesifonte en el Sacromonte, lugar de su martirio y con ellos unas láminas de plomo que relataban sus martirios; este hecho llevó a colocar sus imágenes en el altar mayor de la catedral, pero tras estudiarse rigurosamente el material hallado se llegó a la conclusión de su falsedad. Aun así, San Cecilio se elevó a Patrón de Granada. Muy cercano en el tiempo estuvo el reconocimiento de los otros cuatro Varones Apostólicos y el comienzo de su culto en catedrales: San Segundo en Ávila, San Torcuato en Guadix, San Eufasio en Jaén y San Indalecio en Almería.

<sup>66</sup> Riojano de nacimiento, fue obispo de Cuenca y posteriormente de Córdoba, donde sustituía a Cristóbal de Rojas y Sandoval. Aquí estuvo de 1571 a 1577, año en que fue elegido arzobispo de Zaragoza, sede que no llegó a ocupar por su fallecimiento en ese mismo año.

dinero a toda costa (incluido dorado y pintura) un gran retablo mayor en que presidiera uno de los más grandes templete eucarísticos hechos hasta el momento; centra el retablo la acostumbrada representación de la Asunción de María, pero, por primera vez en un retablo mayor, aparece la Inmaculada Concepción ocupando el recuadro principal de la calle izquierda (derecha del sagrario). Se contrató en 1608 con Giraldo de Merlo, pero habría de intervenir en él Pompeyo Leoni quien da poder al primero para que actúe en su nombre (Marco 1993, 17-21). Igualmente fue importante la capilla del trascoro de la catedral de Murcia, ya se ha dicho, mandada levantar por el obispo Antonio Trejo (1623-1627) para su enterramiento, dedicada a María Inmaculada donde a la vez, expone en preciosos relicarios, y a uno y otro lado de Ella, las Santas Reliquias que donó al templo catedralicio (Sánchez-Rojas, 1971; Sánchez-Rojas 1978; Sánchez-Rojas 1987, 1536-46; Sánchez-Rojas 2010, 549-68; González 2020, 321-34). Y también en la catedral de Córdoba es otro obispo franciscano, Alonso de Salizanes y Medina (Zamora, 1617-Córdoba, 1685) el encargado de dotar y mandar levantar magnífica capilla a la Inmaculada; antes había pasado por la diócesis de Oviedo a cuya catedral donó precioso retablo de San Ildefonso, pues la Inmaculada ya había sido entronizada debidamente en el brazo izquierdo del crucero por Caballero de Paredes (1658) pero al llegar a Córdoba (1675-1685) en edad madura, realiza su más importante fundación (Rivas 2003, 153-76).

Si bien es cierto que este culto fue preferido entre todas las advocaciones marianas (Ramallo 1996-97, 61-3), sin embargo, también potenciaron las advocaciones locales, el Santo “cercano” e igualmente otras devociones a la Virgen arraigadas con fuerza entre la población devota. Obispos franciscanos también abordaron la construcción de nuevas capillas a otras nuevas devociones, como el culto a los cuerpos santos y así lo vemos en la que el obispo Simón García Pedrejón levantó en la catedral de Oviedo (Ramallo 1978, 83-103; Ramallo 2011, 149-70; Madrid 2014, 35-54), para acoger bajo su cúpula y en un baldaquino presidido por la Inmaculada y rodeado de gloria angélica, el arca que contenía el cuerpo de Santa Eulalia de Mérida, patrona de la ciudad y diócesis (Ramallo 1999b, 211-3).

También abundaron los obispos procedentes de la Orden de Santo Domingo durante el siglo XVII y los vemos igualmente en las diócesis iberoamericanas. Fueron importantes teólogos, como Pedro Godoy (Aldeanueva de la Vera, Cáceres, 1608-Sigüenza, 1677), obispo de Osma y de Sigüenza, sede en que continuó otro dominico, Tomás Carbonell (Madrid, 1620-Sigüenza, 1992), cuya ejemplar vida fue recogida por Tomás Reluz<sup>67</sup>, otro obispo dominico que rigió la diócesis de Oviedo, de quien hablaremos en las próximas líneas.

<sup>67</sup> Fue dedicado al Rey N. Señor Don Carlos Segundo, de quien el monje autor era predicador (Reluz 1695).

Domingo Pimentel de Zúñiga (Benavente, 1585-Roma 1653), preclaro intelectual y gran orador, hubo de compaginar sus obligaciones como pastor de las sedes que le encomendaron: Osma, Málaga, Córdoba y Sevilla con labores diplomáticas ante la Santa Sede ordenadas por el rey Felipe IV, además del cargo de cardenal con que lo distinguió Inocencio X (1652)<sup>68</sup>. Tanto en Córdoba, donde llegó desde Sigüenza y ahí, desde Segovia, como en Sevilla, le sucedió Pedro Tapia (Villoria, Salamanca, 1582-Sevilla, 1657); en todas las diócesis estuvo pocos años y, aunque su munificencia quedó recogida, fue su más importante aportación material la reja del coro de la catedral seguntina (Marco 1997, 25). En general las obras materializadas en sus templos catedralicios no parecen tan destacables como los anteriores ejemplos de franciscanos, salvo si consideramos la figura del arzobispo de Santiago D. Antonio Monroy (Querétaro, 1634-Santiago de Compostela, 1715) en quien me detendré más adelante, pero si lo fue y mucho su actuación como fundadores de colegios en que se enseñara la nueva doctrina de la Iglesia Romana y vigilara el cumplimiento de sus normas. Así Juan Tomás de Rocaberti (Gerona, 1627-Madrid, 1699), arzobispo de Valencia desde el 77 hasta su muerte, fundó en esta ciudad el colegio seminario de San Pío V y para su construcción destino todos sus caudales<sup>69</sup>. Se seguía así el ejemplo que había dado Fernando de Loazes (Orihuela, 1497-Valencia 1568), dominico, siendo aún obispo de Lérida que quiso dotar a su ciudad natal de un Estudio General en que se estudiaran las cinco facultades clásicas: Artes, Cánones, Leyes, Medicina y Teología<sup>70</sup>. A Loazes sucedió en Valencia otro religioso dominico, Juan de Ribera (Sevilla, 1532-Valencia, 1611) obispo de Badajoz (1562-1568) y luego arzobispo de Valencia (1568-1611); fundó en esta ciudad el Colegio-Seminario del Corpus Christi, llamado Del Patriarca, inaugurado en 1604 con la presencia de Felipe III y la reina Margarita, destinado a la formación de sacerdotes para que se siguiera en todo el espíritu de Trento (Benito 1981; Benito 1991).

También hablaremos de otro destacado obispo dominico y lo haremos por su importante actuación en la catedral de Oviedo. Se trata de Tomás Reluz (Cienpозuelos, Madrid, 1636-Oviedo, 1706) que ocupó la sede de Oviedo desde 1697 hasta su muerte, justo después del anteriormente tratado, el franciscano, Fr. Simón García Pedrejón. A él se debió la promoción de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto o Nuestra Señora de las Batallas,

<sup>68</sup> DBE, <http://dbe.rah.es/biografias/14287/rodrigo-pimentel> (Consultado el 07-10-2022).

<sup>69</sup> El papa Pío V, también dominico, fue uno de los que más empeño puso en que se siguieran las normas del Concilio de Trento y quien más insistió en asegurar la estancia de los prelados en sus sedes apostólicas. El colegio fue proyectado en 1683 por Pérez Castiel, responsable también de la remodelación del presbiterio catedralicio. Su construcción se demoró y pasó al siglo XVIII, concluyéndose su iglesia ya a mediados de éste (Gómez-Ferrer 2012, 309-26).

<sup>70</sup> Tras Lérida paso a Tarragona (1560) y desde ahí y apoyado por Felipe II consiguió la creación de la diócesis de Orihuela, separada de la de Cartagena. Al final de su vida fue nombrado arzobispo de Valencia, donde murió al año siguiente de su entrada.



ocupando el lugar de la basílica prerrománica que, desde su construcción en tiempos de Alfonso II el Casto, como gemela de la basílica de San Salvador, acogía a sus pies el Panteón Real (Medrano 1719). La obra está cargada de trascendencia y simbolismo que han sido tratados por Vidal de la Madrid (1990, 77-107; 2010, 511-46), ya que su principal destino era servir de panteón al rey Felipe V y ligarlo así a la Monarquía Asturiana, iniciadora de la Reconquista en la que esa misma Virgen había ayudado; por ello el mismo Reluz hubo de enterrarse aun en suelo catedralicio, ante la puerta interior de acceso a la capilla, sin permitirse hollar su superficie. El escudo real preside desde la puerta exterior de entrada, así como desde el arco del triunfo, y alterna en el tambor octogonal con las cuatro grandes ventanas que proporcionan abundante iluminación cenital en el crucero: lugar de entierro del Rey. El Panteón Real de los reyes de Asturias se ubica en la primera capilla del evangelio<sup>71</sup> y, situados en las pechinas de la cúpula octogonal de crucero, en cuatro laureas, sus cuatro más importantes monarcas: Alfonso II, Ramiro I, Alfonso III y Ordoño I.

Y por último recordaremos a D. Antonio Monroy. Nacido en México y nombrado arzobispo de Santiago de Compostela en 1685<sup>72</sup>. Sus treinta años de mandato en la Sede y su cuantiosa fortuna y generosidad fueron muy importantes para la sede compostelana. Fueron muchísimas las obras en que se implicó y numerosos los regalos que hizo para engalanar la catedral, su altar mayor y su Santo titular; igualmente empleó su dinero en otras instituciones religiosas de Santiago y otros puntos de Galicia (Ríos 2019), pero lo que a nosotros ahora nos interesa es su aportación definitiva para levantar la actual Capilla del Pilar en el lugar que, desde la década de los sesenta venía siendo intervenido para levantar una sacristía para servicio del Altar Mayor (García 1990, 52-3). La capilla continuó la planta de esa anterior malograda sacristía, ocupando el área de dos capillas románicas y sobresaliendo del perímetro hasta la Puerta Santa. Se eleva sobre pilastras gigantes y achaflana sus esquinas con trompas aveneradas y estriadas para cubrirse con una cúpula octogonal, con óculo en el centro, como corresponde a ámbito funerario; en su muro izquierdo se abre el arcosolio que acoge el monumento orante del Arzobispo. La obra aunó los previos trabajos de Domingo Antonio de Andrade que la comenzó como nueva sacristía en 1669, y Casas y Novoa que la retomó en 1711 hasta concluirla como capilla funeraria en 1722 (Ríos 1980, 119-57).

<sup>71</sup> En la anterior basílica prerrománica estaba a los pies de la nave central y sobre él la tribuna real. Por lo tanto, la capilla no tenía acceso desde la calle y se comunicaba por el brazo del crucero con la basílica de San Salvador y los Santos Apóstoles.

<sup>72</sup> Álvarez Sánchez hace un estudio muy completo de su figura a la vez que recoge con rigor otros muchos estudios publicados en el tiempo (2019, 951-1021). En especial el capítulo: "El legado del arzobispo Monroy en Galicia": (Álvarez 2019, 1008-10).

Como ya se ha dicho antes fueron estos, franciscanos y dominicos, los representantes del clero regular que más abundaron como obispos de nuestras catedrales. Aun así, se ha citado atrás el caso del obispo jerónimo, Fr. Juan Muñoz Salcedo que ocupó la diócesis de Mondoñedo de 1705 hasta su muerte, ocurrida en 1728 y allí modificó la fachada catedralicia, además de financiar un magnífico retablo para el santo y mandar labrarse en el muro de la cabecera, lado de la epístola, un sepulcro bajo arcosolio con figura orante de bulto redondo.

Y aun quiero reseñar dos casos de obispos benedictinos cuya actuación fue trascendente para sus diócesis. Uno, Fr. Prudencio de Sandoval (1552-1620)<sup>73</sup>, que ocupó la diócesis de Tuy (1608-12) y posteriormente la de Pamplona (1612-1620). Fue en ésta donde pidió ser enterrado, realizando a su costa una capilla, pequeña pero muy singularizada, añadida a la primera capilla de la girola, lado del evangelio, para la cual hubo de salirse del perímetro de la catedral, único caso dado en el templo; en ella entronizó a San Benito, en gran lienzo que ocupa retablo clasicista. El segundo, ya en el siglo XVIII, fue Fr. Antonio Sarmiento de Sotomayor (Pontevedra, 1683-Mondoñedo, 1751); en 1727 fue propuesto por Felipe V para el obispado de Jaca, pero no llegó a ocupar la sede argumentando delicada salud ante clima tan riguroso y a los dos años, 1729, fue designado para ocupar la sede de Mondoñedo, lugar donde acabó sus días. Allí mando levantar de nueva planta el Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, lugar donde quiso enterrarse. Su labor constructora fue mucho más allá ocupándose también del Hospital de San Pablo, la cárcel, y en la parroquia de Masma, su iglesia parroquial y un palacio episcopal de verano, el Palacio de Buen Aire<sup>74</sup>.

### REVISIÓN EN EL TIEMPO. DESDE 1562 A 1800

En los dos siglos del barroco, precedidos por las últimas décadas del XVI, se pueden contabilizar numerosas actuaciones de obispos en catedrales dentro del campo que venimos tratando: la preparación de su última morada en la tierra que, aunque también la realizan en otros templos de su especial querencia, como su lugar de nacimiento, son los templos mayores de sus sedes los que principalmente eligen.

Quizás una de las primeras actuaciones fue la del obispo D. Pedro Baguer (o Vaguer) en la catedral de Jaca. Pese a haber ejercido su mandato en Alghero, Cerdeña (1541-1573), era hijo de la ciudad pirenaica y en ella quiso descansar eternamente. Allí pagó a toda costa un magnífico retablo dedicado a San Jerónimo penitente para ser colocado en el ábside

<sup>73</sup> Su faceta de historiador fue muy reconocida a nivel europeo y a él se deben, entre otros muchos estudios: *Vida y hechos del Emperador Carlos V*, así como una Historia de la ciudad y catedral de Tuy, u otra de los obispos de Pamplona.

<sup>74</sup> DBE, <https://dbe.rah.es/biografias/51120/antonio-sarmiento-de-sotomayor> (Consultado el 07-10-2022).

románico del evangelio y en su tramo recto, se abrió su sepulcro, de cama y bajo arco de medio punto, pilastras y frontón con su escudo<sup>75</sup>.

Extraordinaria por su envergadura arquitectónica y su trascendencia religiosa resultó la actuación en la catedral de Toledo de D. Bernardo de Sandoval y Rojas (Aranda de Duero, 1546-Toledo, 1618). Tras pasar por la sede de Ciudad Rodrigo (1585) fue nombrado obispo de Pamplona (1588) haciendo allí una importante labor de implantación del espíritu de Trento<sup>76</sup>. Tras esta sede ocupó por tres años la de Jaén. Y con el ascenso al trono de Felipe III fue nombrado cardenal y arzobispo de Toledo (1599), sede en la que finalizó sus días<sup>77</sup>. Aunque se vio obligado a residir mucho tiempo en Madrid ocupado en los numerosos asuntos de Estado para los que era requerido y en su cargo de Inquisidor General, quiso descansar en la catedral de Toledo y para ello financió la capilla de la Nuestra Señora del Sagrario, imagen de factura legendaria, y su aneja capilla de las reliquias o el Ochavo, llamada así por la forma de su planta que cita de cerca los martirios paleocristianos: la *acheiropoietos* y el conjunto de reliquias del templo debidamente honrados<sup>78</sup>. El sepulcro del cardenal se abre en el muro del evangelio, a la derecha de Nuestra Señora; es un recinto cuadrado recubierto enteramente de mármoles que se cierra con una potente cúpula pintada por los maestros Cajés y Carducho. Igualmente, cubierta con una esbelta cúpula diseñada por Theotocopuli, está la capilla adjunta, el Ochavo, cuyos muros acogen las reliquias que desde tiempos medievales atesoraba la catedral. Con esta actuación el Cardenal Sandoval y Rojas ensalzaba la Eucaristía, las reliquias y a la imagen *acheiropoietos* que todas las diócesis pretendían tener en sus templos mayores (Ramallo 2010, 37-102).

Muy cercana en el tiempo queda la construcción de la capilla de San Segundo, en la catedral de Ávila, promovida y financiada por el obispo don Jerónimo Manrique de Lara (1538-1595). Se iniciaron las obras el mismo año de su muerte, pero el encargo y su finan-

ciación quedó formalizado y pronto pudo ser enterrado allí el obispo (1615)<sup>79</sup>. El Santo había sido el primer obispo de la diócesis y según leyenda fue investido en Roma por el mismo San Pedro, junto a los otros santos “Varones Apostólicos”. A principios del siglo XVI se había hallado su cuerpo enterrado en la ermita de San Sebastián, extramuros de la ciudad junto al río Adaja. En ese momento se le dedicó un altar de alabastro en la catedral, el pilar de la epístola que se compensó con otro de igual material y estética en el pilar del evangelio dedicado a Santa Catalina<sup>80</sup>. Pero el obispo consiguió llevar hasta la catedral las preciadas reliquias (1594) y pretextando una curación milagrosa decidió levantar la capilla en su honor y para su enterramiento. Se hizo como volumen independiente del templo, al lado sur de la cabecera, para lo que hubo de demolerse un cubo de la muralla, pero conectado a él por la capilla de San Esteban, primera de la girola por el lado del evangelio. En 1714 se realizó un grandioso baldaquino por José Benito Churriguera, para acoger la urna funeraria (Cervera 1952, 181-229)<sup>81</sup>. En este caso fue el homenaje al Santo local lo que movió al prelado, caso muy frecuente en los siglos del barroco (Ramallo 2003, 643-75).

En Toledo fue el culto a las reliquias, pero lo mismo movió a muchos prelados a financiar nuevas capillas como atrás quedó dicho. Vimos también la impresionante capilla que se hizo en Oviedo por Caballero de Paredes y entre 1660-62<sup>82</sup>; igualmente fue importante el interés por el nuevo retablo en que se habían de exhibir las reliquias en la catedral de Santiago de Compostela (Otero 1955, 337-44).

Un magnífico ejemplo funerario supone la Capilla que en la catedral de Oviedo mandó levantar para su entierro el obispo Valladolid y luego Segovia D. Juan Vigil de Quiñones (San Vicente de Caldones, Gijón, 1547-Segovia, 1617). Ya desde Valladolid, en 1614, solicitó enterrarse en la catedral de Oviedo, lugar donde había comenzado su carrera como canónigo, arcediano de Ribadeo y en un primer momento el Cabildo le ofreció hacerlo en su capilla mayor, ante el arco del obispo Arias. Como segunda opción solicitó permiso para reformar la capilla de San Sebastián y dedicarla a su panteón para lo que ofreció 20.000 ducados. Fue esta la primera capilla que se construyó en la catedral rompiendo su perímetro gótico. Y asimismo la primera concebida como panteón funerario de un obispo.

<sup>75</sup> Realizado en alabastro en el año 1573, acoge en su frente cinco Virtudes, dos teologales y tres cardinales, y en el muro testero un bello altorrelieve de la Asunción de María. Por lo temprano de la fecha, sepulcro y retablo aún están dentro de la línea manierista y fueron realizados por Juan de Rigalte, y Guillem Salbán (Oliván 1987, 67-184; Lacarra 1993).

<sup>76</sup> Inmediato a su llegada convocó un Sínodo diocesano cuyas constituciones publicó en 1590, poniendo especial empeño en la reforma del clero, para lo que entre otras actuaciones creó un Seminario Conciliar.

<sup>77</sup> En este ascenso de rango tendría mucho que ver su sobrino Francisco Sandoval y Rojas, duque de Lerma, su sobrino y primer valido del Rey.

<sup>78</sup> Las obras se habían proyectado al momento que la gran sacristía formando una unidad compositiva con ella que abarca un gran espacio cuadrado. Iniciadas en 1592 por el maestro mayor Ignacio de Vergara el *Mozo*, fueron continuadas y concluidas por Juan Bautista Monegro y Jorge Manuel Theotocópuli (Campoy 1928, 146).

<sup>79</sup> Las obras fueron realizadas por Francisco de Mora y el baldaquino central un siglo más tarde por J. B. Churriguera.

<sup>80</sup> Ambos fueron iniciados por Vasco de la Zarza y continuados tras su muerte por Isidro de Villoldo.

<sup>81</sup> También en estas capillas funerarias y de homenaje a las reliquias de un santo se prefiere el baldaquino al retablo. Con ello se emula la tradición paleocristiana, refrendada de forma magistral y espectacular en El Vaticano y luego seguida en España con ejemplos tan descolantes como el de la capilla mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, el de la Capilla de San Isidro, de Madrid, o el de la Capilla de Santa Eulalia, de Oviedo.

<sup>82</sup> Vid. notas, 19 y 53 a 57.

Abierta directamente a la nave del evangelio, aunque cerrada por reja de la época, se concibió como un cubo perfecto cubierto por bóveda vaída capialzada y estriada en toda su superficie, en cuyo centro se abre un óculo moldurado (fig. 14). Se articulan sus muros con potentes pilastras estriadas de capital corintio que sostienen entablamento completo, también de riguroso diseño clásico. Centrando el muro occidental y sobre repisa está la estatua orante de D. Juan y frente a él, se abre la puerta de acceso a su sacristía privada, espacio rectangular cubierto con bóveda de cañón de impecable estereotomía (Ramallo 2004, 154-63). El espacio es pretendidamente funerario y está cargado del simbolismo de los



Fig. 14. Capilla del obispo de Segovia D. Juan Vigil de Quiñones, catedral de Oviedo (1621-1640). Foto: Vidal de la Madrid.

números y la geometría: el cubo en el que se puede insertar una esfera y el cuadrado en el que se inscribe el círculo, no son sino citas a mundo terrenal y celeste. En el centro y en lo alto se abriría el óculo a la manera del Panteón de Roma, en bóveda estriada que hacia el exterior se cubre con losas de piedra escalonadas, queriendo emular también el mismo monumento romano<sup>83</sup>. El autor de las trazas y directo responsable fue el arquitecto Juan de Naveda (Caso 2001, 57-65).

Y aunque también se citó de pasada la capilla de las Reliquias de Burgos es ahora momento de insistir algo en ella. En esta catedral ya se había actuado a gran escala durante el siglo XVI, tanto en capillas sepulcrales privadas, la de los Condestables de Castilla (1486), como en otras de obispos y religiosos: del obispo Luis de Acuña, la de la Concepción y Santa Ana (1477), y la del canónigo Gonzalo de Lerma, dedicada a la Consolación (1519). El siglo XVII se inicia con la actuación del arzobispo D. Fernando de Acevedo y González (Hoz de Arnero, 1573-Burgos, 1629) quien impulsó al cabido para convertir en capilla de las reliquias la primera del lado sur de la girola dedicada entonces a Santo Tomás de Canterbury: Así, se creó allí un ámbito lleno de referentes simbólicos y de traza muy cuidada, rematada con cúpula y linterna perforada con ocho grandes vanos que, en la época, fue descrita como “capilla preciosa”(Matesanz 1993, 83-102; Matesanz 2000, 210), siendo poco después reformada por D. Enrique de Peralta (1665-1679) tal y como ahora la vemos y en próximas líneas revisaremos.

En Logroño era donde solían residir los obispos de la sede Calahorra-La Calzada, pese a tener palacio en la primera, pues era la ciudad equidistante entre ambas localidades. Allí, en la iglesia colegial de Santa María de la Redonda, iglesia salón construida en el siglo XVI, de tres naves a la misma altura y coro alto a los pies, mandó erigir en 1623 el obispo D. Pedro González del Castillo, una capilla amplia y profunda, que rompía el perímetro por la zona del ábside sur o de la epístola, que estaría dedicada al Santo Cristo y sería usada como su mausoleo<sup>84</sup>. Su espacio interior y disposición de elementos se vieron alterados cuando a finales del siglo XIX (1882-1889) se abrió el deambulatorio que permitiera las procesiones internas en ese templo destinado a convertirse en catedralicio (Ramírez 2014, 307-22); en ese momento se eliminó la amplia sacristía privada de la capilla que ocupaba el espacio del trasaltar, pasando el monumento funerario a la pared opuesta, la sur. Preside el espacio un retablo aun manierista de cuerpo único con columnas pareadas y ático que aloja en su centro un Crucifijo de finales del siglo XVI, San Pedro y San Pablo en los intercolumnios y una bella Inmaculada niña, atribuida a Gregorio Fernández. En el

<sup>83</sup> Nosotros vemos ahora una linterna cerrando el óculo, pero siempre he defendido que esta se debió añadir posteriormente y debido a la mala climatología del lugar. Esta hipótesis viene a ratificarse con los escritos hallados y publicados por Kawamura (2003-2004, 359-71).

<sup>84</sup> La iglesia consiguió el rango de concatedral que el que ahora ostenta (Gómez 1930; Sainz 2001, 14-6).

lado derecho se abre un imponente arcosolio entre columnas pareadas que acoge el bulto orante del obispo (fig. 15). En todo el interior de esta capilla se da muestra del fino gusto del obispo y su preocupación por que su obra alcanzara altos niveles artísticos<sup>85</sup>.



**Fig. 15.** Logroño. Concatedral La Redonda. Capilla González del Castillo, o del Cristo. Obispo González del Castillo (1613-1627). Foto del autor.

Volviendo ahora a la catedral de Burgos veremos cómo esa “preciosa” capilla de las reliquias que había mandado construir D. Fernando de Acevedo en 1623 se amplia y transfor-

<sup>85</sup> A él se hace responsable de la adquisición del pequeño calvario atribuido a Miguel Ángel y su donación a la concatedral.

ma al poco tiempo por acción de otro de sus arzobispos, D. Enrique de Peralta y Cárdenas-Madrid, 1603-Burgos, 1679- (Iglesias 1991, 424), siendo éste otro interesante ejemplo de doble ocupación del mismo espacio, como ya vimos en el caso de la capilla del Pilar de Albarracín, o de La Antigua, de Sevilla, y también ejemplo de poco respeto a la obra de antecesores. D. Enrique de Peralta, tras ocupar las sedes de Almería y Pamplona, en estancias breves, fue nombrado para la diócesis de Burgos (1665), lugar en que permaneció quince años, hasta su muerte (Matesanz 1993, 83-102). Por ello es aquí donde quiere descansar en capilla dedicada a su santo patrón (fig. 16). Para ello manda se amplie la anterior capilla de las reliquias añadiendo la que abría al crucero, dedicada a San Andrés y María Magdalena; se logra así un ámbito alargado al que se accede desde el crucero sur, que está cubierto con dos cúpulas, una ciega, la nueva, y la otra con esbelta linterna, antigua de las reliquias. Manda hacer nuevo retablo que acogiera al Ecce Homo o Cristo de la Piedra Fría, bella y expresiva escultura tardo gótica, y a San Enrique en el ático, a la vez que un monumento funerario bajo arco solio y con su escultura orante, todo en bronce y de una extraordinaria calidad<sup>86</sup>.

En la catedral de San Salvador, la Seo, de Zaragoza, reciben veneración destacada sus santos locales, como Valero, pa-



**Fig. 16.** Capilla de San Enrique, catedral de Burgos. Detalle del monumento funerario del obispo D. Enrique de Peralta (1665-1679).

<sup>86</sup> Atribuido a Pedro Alonso de los Ríos, a la sazón ocupado en la construcción de los grandes relieves del saltar (Urrea 1982, 78).

trón de la ciudad, el niño Dominguito del Val, o el santo canónigo Pedro Arbués; ellos ocupan las mayores capillas con grandiosa portada de estuco, a la manera de otras catedrales de Aragón. Junto a ellos vemos capillas destinadas a los santos más universales, pero destaca por su tamaño, ubicación y opulenta decoración, la de Santiago Peregrino. Fue mandada construir por el arzobispo Antonio Ibáñez de la Riba Herrera (1633-1710) que ocupó la Sede veintitrés años, desde 1687 hasta ser designado para Toledo, donde no llegó a tomar posesión. Llegó a Zaragoza tras ocupar dos años la Sede de Ceuta y desempeñar importantes cargos de Estado: inquisidor general de España y presidente del Consejo de Castilla, a los que se añadió el de Virrey y Capitán General de Aragón. En 1695 comenzó las obras de renovación de la capilla de Santiago, para dedicarla a mausoleo que acogiera sus restos mortales<sup>87</sup>. Soberbia portada de estucos sobre piedra que llegan hasta las claves de la nave, espacio central con cúpula y linterna, baldaquino de columnas salomónicas de mármol negro de Calatorao para acoger la imagen renacentista del Apóstol, efigiado como peregrino, y grandes cuadros en los muros con: Martirio de Santiago, Santiago en Clavijo y Aparición de la Virgen del Pilar. El arco solio que acoge su estatua orante hecha en alabastro se encuentra a la izquierda del baldaquino (fig. 17).



Fig. 17. Capilla de Santiago, catedral de El Salvador, la Seo, Zaragoza. Obispo, Ibáñez de la Riva Herrera (1687-1710).

<sup>87</sup> Para su realización se hubo de desmontar un retablo renacentista, realizado por Gil de Morlanes y Gabriel Joly entre 1520-22, aunque luego fue reubicado en la actual capilla de San Agustín (Lacarra 1987, 328-9; Corral 2000).

Ya bien entrado el siglo XVIII, 1735 se levantó la capilla de las reliquias de la catedral de Palencia; una obra de planta octogonal, cubierta con cúpula, situada exenta y adosada a la fachada occidental, lado del evangelio. Aunque la obra parece haber sido financiada por el cabildo, en su centro yace el obispo de Sigüenza, Juan de Herrera y Soba (Palencia, 1661-Madrid, 1726), palentino de nacimiento, hombre importante e influyente en el reinado de Felipe V<sup>88</sup>. Se une esta capilla a las que ya hemos visto en Toledo, Burgos, Oviedo, así como a la de Tui, dedicada también a San Telmo.

Esta última citada de la catedral de Tui la mandó construir en fecha muy temprana el obispo dominico Fr. Diego de Torquemada (1564-1582) que en ella se enterró. Se abría en la cabecera, lado de la epístola. Al siglo siguiente, años en que rigió la diócesis D. Fernando Ignacio de Arango y Queipo (1673-1745; obispo, 1721-1745)<sup>89</sup>, se amplió hasta convertirse en la más grande de la catedral, añadiendo un tramo con cúpula y un retablo relicario donde San Telmo, cotitular de la capilla, queda en transparente<sup>90</sup>. En el ámbito renovado se colocaron también los retablos de La Inmaculada y de la Virgen del Carmen, ambos en 1756, advocaciones secundarias en esta catedral, por dar todo el protagonismo a la Virgen Preñada, a la cual se le había hecho el más fastuoso retablo en 1722.

Se ha citado la catedral de Barbastro al hablar de la capilla de Santiago que hizo construir el obispo Moriz de Salazar (+1628), luego de Huesca para que descansaran sus entrañas<sup>91</sup>. Ahora también destacamos en esa catedral la dedicada a San Carlos Borromeo promovida y financiada por el obispo Carlos Alamán Ferrer (1718-1739). Situada a los pies, lado del evangelio y formando pareja con la del Cristo de los Milagros, se abre a la nave por un recargado arco de estuco en que aparece el escudo del obispo centrado toda la composición y los santos Ramón y Valero ante las pilastras de enmarque, y el titular junto a San

<sup>88</sup> Disfrutó de importantes cargos en Italia: Bolonia, Milán y Roma y fue gobernador del Consejo de Castilla y del Consejo de Castilla. Como cargos religiosos obtuvo los de canónigo-deán de Palencia y vicario general de la misma Diócesis, canónigo arcediano de la de Cuenca, además de beneficiado de la parroquia de San Miguel de Jerez, actividades que nunca ejerció, para por fin, ser nombrado obispo de Sigüenza en 1722, en cuya Sede apenas estuvo. DBE, <https://dbe.rah.es/biografias/19986/juan-de-herrera-soba> (Consultado el 07-10-2022).

<sup>89</sup> Nacido en Pravia, Asturias, tras graduarse en la universidad de Oviedo pasó a Las Charcas, Perú, era obispo de La Paz y arzobispo de las Charcas donde su tío D. Juan Queipo de Llano era arzobispo electo de Las Charcas. Al volver a España fue nombrado abad de San Isidoro de León y Obispo de Tuy. En Pravia promovió la construcción de un magnífico conjunto formado por palacio y colegiata, a más unas elegantes viviendas que forman conjunto urbano. Allí está enterrado con su familia en monumentos funerarios colocados a los lados del presbiterio.

<sup>90</sup> En la ciudad de Tuy despertaba una gran devoción San Pedro González Telmo, santo dominico, que había dedicado su vida a construir un puente sobre el Miño para que pudieran pasar los peregrinos.

<sup>91</sup> Ya vimos páginas atrás que este obispo había realizado dos capillas, una en Barbastro su primer destino y dedicada a Santiago y la otra en la catedral de Huesca dedicada al Cristo del Milagro; en la primera descansarían sus entrañas y en la segunda su cuerpo (Durán 1987, 110-1; Durán 1991, 216-7; Iglesias 1987, 208-9).

Gaudioso sobre ellas; culmina San Antonio con el niño en brazos y aun sobre él, un Arcángel. A la muerte del obispo aún no se había comenzado la construcción (1740-1741) por lo que hubo de enterrarse en la colegiata de Santa María de Naval, su lugar de nacimiento.

Muy beneficiada también por la acción de los obispos que ocuparon su sede fue la catedral de Teruel y de entre ellos habría que destacar a D. Francisco Pérez de Prado y Cuesta (Madrid, 1678-Teruel, 1755), rigió la Diócesis de 1732 hasta su muerte y se preocupó de elevar una grande y suntuosa capilla a la Inmaculada que preside la girola (Sebastián 1987, 70-2), elemento arquitectónico esencial en una catedral que se había conseguido a finales del siglo XVII a base de eliminar las capillas de los ábsides laterales; como ya he citado páginas atrás, fueron varias las que se construyeron de nuevo durante los siglos XVII y XVIII. Presidiendo esa girola existía una capilla más pequeña y con menos pretensiones dedicada a la Virgen del Pilar que desapareció para levantar la que ahora vemos: amplia, de cruz griega cubierta con cúpula sobre tambor calado de grandes ventanas, decoración suntuosa y abundante, magnífico retablo y lienzos en los muros laterales con temas marianos (fig. 18).



Fig. 18. Capilla de la Inmaculada, catedral de Teruel. Obispo Pérez de Prado y Cuesta (1732-55). Foto del autor.

### LAS IMÁGENES ANTIGUAS DE FACTURA LEGENDARIA O APARICIÓN MILAGROSA

Para finalizar hagamos un repaso de lo más destacado que se hizo para honrar debidamente a esas imágenes antiguas de aparición milagrosa, no hechas por mano humana que tanto interés y devoción despertaron entre los devotos del barroco. Según se ha ido avanzando en estas páginas se han citado algunas como: la capilla del Cristo de Burgos del obispo D.

Pedro Carrillo, fundada en 1662, en la catedral de Santiago de Compostela<sup>92</sup> y antes que ésta, la que fundó y levantó a sus expensas en la catedral de Jaca D. Juan Loriz de Salazar (+1628) al Santísimo Cristo de los Milagros. También se ha tratado de la de Nuestra Señora del Sagrario, en la Catedral de Toledo, fundada por D. Gaspar de Quiroga y Vela (1512-1594) arzobispo de Toledo desde 1577 y concluida por D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618)<sup>93</sup>; la de Nuestra Señora del Sagrario, o la Mayor, en el trascoro de la catedral de Sigüenza, fundada y financiada en 1662 por D. Andrés Bravo de Salamanca (1584-1668) (Marco 1992)<sup>94</sup>; e igualmente, la de Nuestra Señora del Rey Casto, fundación del obispo Reluz en la catedral de Oviedo (Medrano 1719; Madrid 1990; Madrid 2010)<sup>95</sup>.

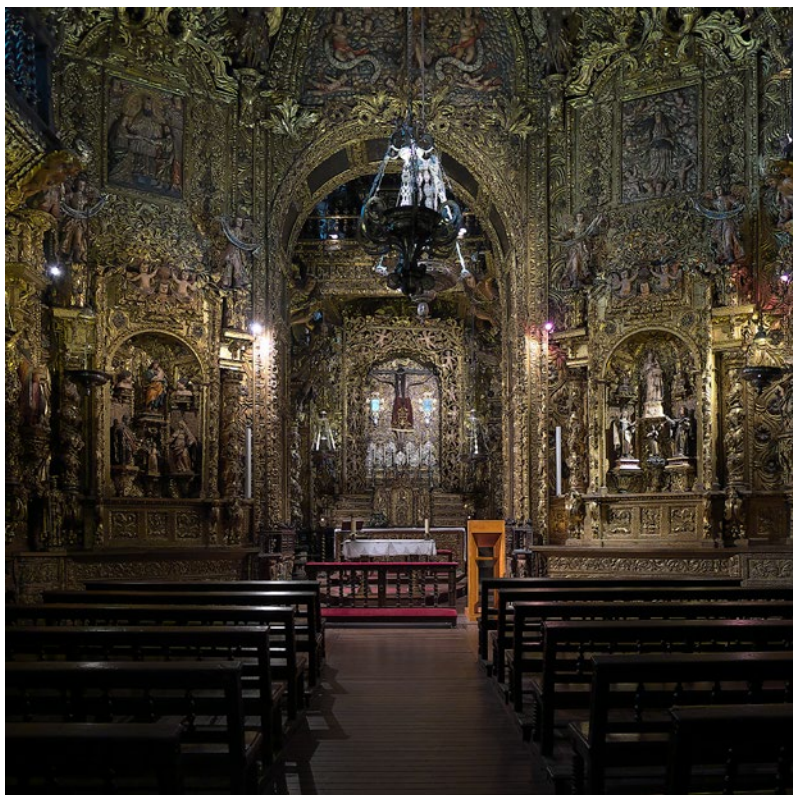
Añadimos algunas que han quedado fuera del texto general, pero que suponen actuaciones señeras en distintas catedrales de España a este tipo de imágenes de tanta devoción. Una de ellas fue la que tomó a su cargo el obispo dominico D. Diego Ros y Medrano (Alcalá de Henares, 1639-Ourense, 1694; Obpo., 1673-94), durante su largo mandato en la diócesis de Ourense. En la catedral se veneraba al Santo Cristo (Ferro 1988; Vila 1996), una imagen de remota procedencia llevada allí desde Finisterre y ya entronizada en capilla preferente levantada por el Cabildo en 1561. Así, un siglo después, el obispo Ros Medrano decide financiar la ampliación del espacio y revestimiento de retablos, imágenes y pinturas, a más de un baldaquino que lo acogiera bajo cúpula. La idea era convertir el espacio en un auténtico santuario de cruz griega cubierto con cúpula que se añadiría al espacio precedente y se abriría al templo (Hervella 1996, 47-66; Monterroso 1996, 67-86). La obra se contrató en 1674 con Pedro de Arén que hubo de demoler el primitivo testero para añadir el nuevo espacio cupulado y éste se incurva ligeramente para adaptarse al diseño de la girola a la que también tiene acceso. Desde el exterior, nave del crucero, el espacio adquiere un aspecto misterioso, iluminado al fondo por la luz cenital (fig. 19). La decoración que recubre todas sus paredes no deja ni un fragmento de muro vacío y con ella se ilustran todos los episodios de la Pasión, contando además con profusión de santos, de la Diócesis (S. Mauro) y de ámbito más universal, más los recientemente canonizados, junto con figuras bíblicas, símbolos y anagramas: el Pelicano en lo alto del baldaquino desgarró su pecho para que brote la sangre como promesa de vida. Los relieves y esculturas tienen la fuerte expresividad de Castro Canseco y su viva policromía que, junto a una rica talla decorativa, muy abundante y crespada, consiguen un conjunto de los más impactantes del barroco español.

<sup>92</sup> Vid notas 41-43.

<sup>93</sup> Vid. Nota 26.

<sup>94</sup> Vid. Notas 31 y 32.

<sup>95</sup> Vid. Nota 71.



**Fig. 19.** Capilla del Santo Cristo, catedral de Ourense. Obispo, Fr. Diego Ros y Medrano (1673-94). Foto: José Luis Filpo Cabana. Creative Commons Attribution 3.0. Unported. GNU Free documentation License. Enero 2015.

Resulta también muy espectacular la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, que se levantó centrando la girola de la catedral de Lugo (fig. 20) a la que se abre por amplia portada. Fue financiada por el obispo Manuel Santa María Salazar (1720-1734) para entronizar una imagen románica de María con el Niño, atribuible a algún seguidor del Maestro Mateo, realizada en piedra policromada y de tamaño algo menor que el natural. El Niño parece buscar el diálogo con la madre y hasta llama su atención poniendo la mano sobre su seno, pero ella mirando al frente con los ojos muy abiertos ofrece su pecho a la humanidad como nutricia universal, *Galactotrofusa*. Se inició la obra en 1726 según trazas del arquitecto Fernando Casas y Novoa que fueron materializadas por Miguel de

Romay (Vila 1989; Vila 1991, 331-8). Es de planta circular cubierta de cúpula con linterna, como bien corresponde a santuario mariano y en su centro se levanta el templete-baldaquino que acoge a la imagen, rodeada de un halo de angelitos de realización barroca.



**Fig. 20.** Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, catedral de Lugo. Obispo Manuel Santa María Salazar (1720-34). Foto: Santa Iglesia Catedral Basílica de Santa María de Lugo (Diócesis de Lugo).

A este espacio central se abren cuatro brazos en cruz griega de muy poca profundidad que favorecen la diafanidad espacial y facilitan la inclusión entre ellos de los gruesos contrafuertes necesarios para la estabilidad de la recia cúpula; de esta forma el exterior queda limpio de todo elemento de contrarresto: se consigue un cilindro perfecto, sólo revestido de finas pilastras ornamentales que remata en tres pisos escalonados: el de los cortos brazos cubiertos en exedra en que se esconden los contrafuertes angulares, el del cuerpo central con su cúpula, y el de la linterna. Todo el interior está completamente saturado de decoración entre la que abundan los símbolos, emblemas e inscripciones (Monterroso 2002, 429-42) que demuestran la existencia de un programa iconográfico muy meditado al servicio de la exaltación de María como madre universal.

De aparición milagrosa fue Nuestra Señora del Espino que se veneraba en la catedral de El Burgo de Osma, llamada así por haberse aparecido sobre un arbusto de esta especie<sup>96</sup>. Ocupa el ábside lateral sur del crucero en un retablo financiado por el obispo D. Antonio Valdés de Herrera (Valladolid, 1578, Córdoba, 1653), pero al siglo siguiente otro obispo que rigió la Diócesis hasta su muerte, conquense de nacimiento, monumentalizó la capilla con airoso cúpula y la engalanó con relieves y pinturas, hasta hacer de ella un sobresaliente ejemplo de la fantasía y la trascendencia barrocas. Se trató de D. Pedro Clemente de Arostegui (Cuenca, 1680-El Burgo de Osma, 1770)<sup>97</sup>, obispo que fue antes de Larisa y hermano del influyente ante Roma, D. Alfonso Clemente de Arostegui (Cuenca, 1698-Madrid, 1794). Al no ampliar la superficie que ocupaba la capilla, la obra centró todo su empeño en monumentalizar la capilla en altura, incidiendo en potenciar la cúpula con su linterna y sobre esbelto tambor, revestida con ocho pares de columnas salomónicas. La actuación resulta muy notoria al exterior del templo, simulando una torre de planta cuadrada rematada de airoso chapitel.

Terminaremos referenciando la capilla de una de las vírgenes antiguas de gran devoción de la catedral de Cuenca y será ésta la conocida como de las Batallas o del Sagrario. Era una pequeña talla románica de las llamadas de arzón que, según tradición, llevaba en sus campañas el rey Alfonso VIII y, tras la conquista de la ciudad entronizó en la mezquita mayor. Un ejemplo más de los muchos que se dan en toda la España reconquistada que, como ya hemos dicho atrás tratando de la de la catedral de Sigüenza, servían también como sagrario. A ella se levantó una espaciosa capilla de planta de cruz griega cubierta con cúpula, situada al inicio de la girola, lado de la epístola. La obra se llevó a cabo por Fray Alberto de la Madre de Dios (Muñoz 1992) y fue importante benefactor de ella

el obispo D. Enrique Pimentel y Zúñiga (Benavides, 1574-Cuenca, 1643) que rigió la Diócesis veinte años (1622-1643) y lo tomó como empresa constructiva de su vida. La decoración es muy austera, como corresponde al tiempo en que fue levantada, pero sus materiales son ricos y cuidados; toda ella realizada en mármoles blancos y rojos. A pesar de ello el obispo no descansó en este ámbito ya que el Cabildo le autorizó a ocupar el presbiterio. Al momento de ubicar la venerable imagen en la nueva capilla se quiso modernizar vistiéndola y enjoyándola a la manera que por entonces se usaba para lo cual, hubieron de cortarla dejando solo el busto y completar con armazón de maderas la parte inferior para posibilitar debidamente el uso de los ricos vestidos y mantos que habría de lucir. También se retalló y repintó el rostro para adaptar a la estética del momento y el Niño le fue cambiado. Así pues, poco quedó en su aspecto original medieval, como también ha sucedido en otros muchos casos.

## FINAL

Con estas aportaciones no pretendemos dar el tema por zanjado pues las actuaciones fueron muchas más. Lo único que nos hemos propuesto es ofrecer una casuística variada y ejemplos señeros de ellas. Somos conscientes de que de varias obras que aquí se citan y analizan hay estudios profundos y hasta extensas monografías, de otras sólo se ha hablado en obras de ámbito local y sin llegar a ponerse en relación con el motivo último que las produce. Ese ha sido nuestro objetivo aquí, el de hacer una reflexión sobre el fenómeno en sí. Es un hecho que los obispos beneficiaron a sus respectivas sedes con todo tipo de donaciones en el templo mayor o cualesquiera otros de su especial devoción. Pero estas actuaciones se incrementan tras las obligaciones que les impone Trento tratadas en este artículo, que encuentra adecuado destino en las necesidades que los templos han de cubrir para adaptarse a los nuevos tiempos espirituales. Los años comprendidos entre 1562 y 1800 (por poner unos límites) fueron de tal actividad en nuestras catedrales que se puede afirmar sin reservas que nunca vivieron un auge semejante.

<sup>96</sup> Según la tradición, está en concreto, está tallada en el tronco de un espino, única planta que quedó con vida después de una terrible sequía.

<sup>97</sup> DBE, <https://dbe.rah.es/biografias/48706/pedro-clemente-de-arostegui-canabate> (Consultado el 07-10-2022).



## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 1991. *La catedral de Sevilla* (prólogo de F. Chueca Goitia). Sevilla: Guadalquivir.
- Alonso Romero, Jesús. 1986. *La arquitectura barroca de Burgo de Osma*. Soria: Centro de Estudios Sorianos.
- Álvarez Sánchez, Adriana. 2019. “De fraile a arzobispo. El novohispano Antonio de Monroy e Híjar (1634-1715)”. *Historia Mexicana* 69, 3: 951-1021.
- Batlle Huguet, Pedro. 1982. *La catedral de Tarragona*. León: Everest.
- Benito Domenech, Fernando. 1981. *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia: Federico Domenech.
- Benito Domenech, Fernando. 1991. *Real colegio y Museo del Patriarca*. Valencia: Consell Valencia de Cultura.
- Bonet Correa, Antonio. 1966. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: Instituto Padre Sarmiento, CSIC.
- Bonet Correa, Antonio, M.<sup>a</sup> del Carmen Folgar de la Calle, Natalia Veira Pérez y Manuel García. 1998. *La capilla del Cristo de Burgos de la Catedral de Santiago de Compostela*. Madrid: Fundación Argentaria.
- Cal Pardo, Enrique. 2005. “Catedral de la Asunción de Mondoñedo”. En *Las catedrales de Galicia*, coord. Ramón Yzquierdo Perrín, 205-231. León: Edileisa.
- Campoy, José M.<sup>a</sup>. 1928. “Documentos inéditos. Cartas del Licenciado Sebastián Garay, canónigo-obrero, al secretario del cardenal Sandoval y Rojas, sobre la construcción de la Capilla del Sagrario”. *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Toledo* 35: 146.
- Caso Fernández, Francisco. 2001. “Algunos datos documentales sobre la capilla de los Vigiles y su retablo” *Astura* 11: 57-65.
- Cervera Vera, Luis. 1952. “La capilla de San Segundo en la catedral de Ávila”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 56:181 a 229.
- Corral Lafuente, José Luis, coord. 2000. *La Seo del Salvador. Catedral Metropolitana de Zaragoza*. Zaragoza: Librería General, S. A.
- Cortón de las Heras, M.<sup>a</sup> Teresa. 1997. *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Durán Gudiol, Antonio. 1987. “La catedral de Huesca”. En *Las catedrales de Aragón*, coord. Domingo J. Buesa Conde, 89-116. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Durán Gudiol, Antonio. 1991. *Historia de la catedral de Huesca*. Huesca: Diputación de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Estrella Sevilla, Emilio. 2007. *Dos siglos a la sombra de una torre*. Murcia: Ed. Contraste.
- Falcón Márquez, Teodoro. 1980. *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Falcón Márquez, Teodoro. 1997. *El palacio arzobispal de Sevilla*, Córdoba: Publicaciones de Obra Social y Cultural Cajasur.
- Felipe Castellón, Jesús de. 2000. *La catedral de Calahorra*, León: Edileisa.
- Ferro Couselo, Jesús y Joaquín Lorenzo Fernández. 1988. *La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense*. Ourense : Museo Arqueológico Provincial.
- Galera Andreu, Pedro, 2009. *La catedral de Jaén*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- García Iglesias, José Manuel. 1990. *A catedral de Santiago e o Barroco*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- García Pérez, Francisco José. 1990. “La entrada de los Santos Patronos en Murcia, S. XVI”. En *Actas del VIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Vol. II, 695-699. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2012 “La iglesia del Colegio-Seminario de San Pío V en Valencia”. *Ars Longa* 21: 309-326.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1955. “La Inmaculada en la escultura española”. *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales* 13, 23: 375-392.
- Gómez de Segura, Ruperto. 1930. *Las tres parroquias de Logroño*. Logroño: Imprenta Artes Gráficas.
- González Tornel, Pablo. 2020. “Antonio Trejo y la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Murcia (1623-1627). Arte, devoción y memoria”. *Archivo Español de Arte* 93, 372: 321-334.
- Hernández Díaz, José (1984): “Retablos y esculturas”. En *La Catedral de Sevilla*, AA.VV., 221-320. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Hervella Vázquez, José. 1996. “A escultura na capela-Santuário do Santo Cristo de Ourense”. En *A capela do Santo Cristo de Ourense. Catedral de Ourense*, coord. María Dolores Vila Jato, 47-66. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.

- Iglesias Costa, Manuel. 1987. “La catedral de Barbastro”. En *Las catedrales de Aragón*, coord. Domingo J. Buesa Conde, 183-218. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1991. “La capilla de San Enrique en la catedral de Burgos. Aportación a su estudio”. *BSAA* 57: 419-28.
- Iglesias Rouco, Lena S. 2010. “Exaltación de la santidad en la mujer: el culto a las santas antiguas y legendarias”. En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. Germán Ramallo Asensio, 209-244. Murcia: Editum.
- Irigoyen López, Antonio. 2018. “El componente nobiliario en las biografías de eclesiásticos del siglo XVII”. En *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*, coord. José Ignacio Fortea, Juan E. Gelabert, Roberto López y Elena Postigo, 1029-1041. Santander: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria.
- Kawamura, Yayoi. 2003-2004. “Reflexión sobre el modelo del Panteón de Roma en la capilla del obispo Vigil de la catedral de Oviedo y otras precisiones”. *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*. 69-70: 359-371.
- Krautheimer, Richard. 2000. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Lacarra Ducay, M.<sup>a</sup> del Carmen. 1987. “La Catedral Metropolitana de Zaragoza”. En *Las catedrales de Aragón*, coord. Domingo J. Buesa Conde, 307-353. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Lacarra Ducay, M.<sup>a</sup> del Carmen. 1993. *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*. Zaragoza: Ibercaja.
- Liaño Martínez, Emma. 1995. “Amica Mea Inter Filias. La capilla de Santa Tecla en la catedral de Tarragona”. En *Estudios de Arte al Profesor Martín González*: 173-179. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- López Ferreiro, Antonio. 1907. *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, vol. IX*. Santiago: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central [1898-1911].
- López Martínez, Nicolás. 2003. *La capilla de Santa Tecla*. Burgos: Cajacírculo, Obra Social.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. 1990. “La construcción de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo”. *Liño* 9: 77-107.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. 2014. “El obispo fray Simón García Pedrejón y la capilla de Santa Eulalia de Mérida en la catedral de Oviedo (1690-1696)”. *Liño* 14: 35-54.
- Madrid Álvarez, Vidal de la. 2010. “La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas. La creación de un instrumento de legitimación borbónica”. En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. Germán Ramallo Asensio, 511-546. Murcia: Editum.
- Marco Martínez, Juan Antonio. 1992. “Datos inéditos de una obra ya conocida. El Altar de Ntra. Sra. La Mayor”. *Ábside. Boletín de la Asociación de amigos de la catedral de Sigüenza* 17: 15-20.
- Marco Martínez, Juan Antonio. 1993. “El retablo mayor de la catedral de Sigüenza. Nuevas aportaciones documentales”. *Ábside. Boletín de la Asociación de Amigos de la Catedral de Sigüenza* 21: 17-21.
- Marco Martínez, Juan Antonio. 1997. “Rejería barroca en la catedral de Sigüenza”, *Ábside. Boletín de la Asociación de Amigos de la Catedral de Sigüenza* 27: 25.
- Martínez Hernández, Francisco. 1979. “La formación del clero en los siglos XVII y XVIII”. En *Historia de la Iglesia en España*, T. IV, Dir. Antonio Mestre Sanchis. Madrid: BAC.
- Mateos Gil, Ana Jesús. 2000. “El palacio episcopal de Calahorra”. *Berceo* 138: 139-172.
- Mateos Gil, Ana Jesús. 2001. *Arte Barroco en la Rioja: Arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Matesanz del Barrio, José. 1993. “El patrocinio artístico de Don Fernando Acevedo arzobispo de Burgos”. *Cuadernos de Trasmiera* 4: 83 a 102
- Matesanz del Barrio, José. 1995. “El mecenazgo artístico de D. Pedro Carrillo Acuña, Arzobispo de Santiago de Compostela”. *Boletín de la Institución Fernán González* 210: 137-187.
- Matesanz del Barrio, José. 2000. *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 A 1765*. Burgos: Caja Burgos, Obra Social, Área de Cultura.
- Medrano, Manuel. 1719. *Patrocinio de Nuestra Señora en España. Noticias de su imagen del Rey Casto y vida del Ilmo. Sr. D. Fr. Tomás Reluz, Obispo de Oviedo*. Oviedo.
- Monterroso Montero, Juan Manuel. 1996. “As pinturas da capela do Santo Cristo da catedral de Ourense”. En *A capela do Santo Cristo de Ourense. Catedral de Ourense*, coord. María Dolores Vila Jato, 67-86. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.
- Monterroso Montero, Juan Manuel. 2002. “Un ejemplo de emblemática Mariana, la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo”. En *Los días del Alción emblemas, literatura y artes en el Siglo de Oro*, coords. Antonio Pablo Bernat Vistarini y John T. Cull, 429-442. Palma de Mallorca: Universidad de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones.

- Monterroso Montero, Juan Manuel. 2004. “La catedral a partir de la Edad Moderna”. En *Santiago de Compostela: una tumba, una catedral*, coord. Antonio S. Vázquez Portomeñe, 212-347. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- Morales, Alfredo J. 1982. “Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona”. En *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, 471-483. Sevilla: Universidad, Facultad de Geografía e Historia.
- Morales, Alfredo J. 1996. *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal Arquitectura.
- Moya Valgañón, José Gabriel. 1975. *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, vol. 1. Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. 1992. *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*. Santander: Ediciones Tantín.
- Novo Sánchez, Francisco Xavier. 2012. “La fachada occidental barroca de la catedral de Mondoñedo”. En *Actas del XVIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, vol. 3, 2005-2020. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Oliván Jarque, M.<sup>a</sup> Isabel. 1987. “Obras y reformas arquitectónicas en la catedral de Jaca en el siglo XVI”. En *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, 167-184. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Otero Tuñez, Ramón. 1955. “Las primeras columnas salomónicas en España”. *Boletín de la Universidad de Santiago* 63: 337-344.
- Pérez-Villamil, Manuel. 1984. *La catedral de Sigüenza* [ed. facs. De 1899]. Madrid: El Museo Universal.
- Postigo Castellanos, Elena. 1995. “Caballeros del Rey Católico: diseño de una nobleza confesional”. *Hispania* 189: 169-204.
- Quiles García, Fernando. 1999. “La capilla de San Leandro en la catedral de Sevilla, fundación del confesor de la reina Isabel de Farnesio”. *Reales Sitios*, 142: 67-76.
- Quiles García, Fernando. 2007. *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.
- Ramallo Asensio, Germán. 1978. “El decorativismo en la arquitectura barroca asturiana. Los Menéndez Camina”. En *Primer seminario de Patrimonio Artístico Asturiano*, 83-103. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Ramallo Asensio, Germán. 1986. “Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio de Caxigal”. *Liño* 6: 7-32.
- Ramallo Asensio, Germán. 1996-1997. “Los retablos barrocos en las catedrales españolas”. *Imafronte* 12: 51 a 78.
- Ramallo Asensio, Germán. 1999a. “El Barroco”. En *La catedral de Oviedo. I. Historia y Restauración*, 139-218. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Ramallo Asensio, Germán. 1999b. “El Renacimiento y el Barroco”. En *La Catedral de Oviedo. II. Catálogo y bienes muebles*, 192-297. Oviedo: Nobel Ediciones.
- Ramallo Asensio, Germán. 2000. “El rostro barroco de las catedrales españolas”. *Estudios dieciochistas* 2000: 313-347.
- Ramallo Asensio, Germán. 2003. “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco”. En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán Ramallo Asensio, 643-675. Murcia: Servicio de Publicaciones.
- Ramallo Asensio, Germán. 2005a. “El templo como espacio eucarístico”. En *Camino de Paz, Mane nobiscum Domine, Catedral de Ourense, julio/noviembre*, 47-58. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- Ramallo Asensio, Germán. 2005b. “Reactivación del Culto a las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639”. *Liño* 11: 77- 91.
- Ramallo Asensio, Germán. 2009. “Intervenciones barrocas en las catedrales andaluzas”. En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, 170-177. Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Ramallo Asensio, Germán. 2010. “La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco”. En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. Germán Ramallo Asensio: 37-102. Murcia: Editum.
- Ramallo Asensio, Germán. 2011. “Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII”. En *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Eds. Silvia Canalda, Carme Narváez y Joan Sureda, 149-170. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ramallo Asensio, Germán. 2019. “Escultura en las fachadas catedralicias durante el alto barroco: función y evolución en el tiempo”. En *Summa studiorum sculptoricae*, coord. Alejandro Cañestro Donoso, 19-59. Alicante: Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Ramírez Maya, Sara. 2014. “Proyectos y reforma de la iglesia de Santa María de la Redonda de Logroño (La Rioja para convertirla en catedral)”. *Brocar* 38: 307-322.
- Reluz, Tomás. 1695. *Vida y virtudes del Ilmo. señor don Fr. Thomas Carbonell obispo y Señor que fue de, obispo y señor de Sigüenza*. Madrid: Viuda de D. Francisco Nieto.

- Rey Castelao, Ofelia. 2015. "Teresa patrona de España". *Hispania Sacra*, 136: 531-573.
- Rey Castelao, Ofelia. 2007. "La disputa del patronazgo de la Monarquía: ¿Santiago o Santa Teresa?". En *La Monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, ed. José Martínez Millán y Visceglia, 227-246. Madrid: Fundación Mapfre.
- Ríos Miramontes, M.<sup>a</sup> Teresa. 1980. "La Capilla del Pilar de la catedral de Santiago". *Compostellanun*, 25, 1-4: 119-157.
- Ríos Miramontes, M.<sup>a</sup> Teresa. 1980. *El mecenazgo del arzobispo Monroy: Un capítulo del barroco compostelano*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Riquelme Oliva, Pedro. 2010. "Los obispos franciscanos y sus actuaciones artísticas en la Iglesia postridentina (1559-1648) y de la Contrarreforma (1648-1724)". En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. Germán Ramallo Asensio: 245-334. Murcia: Editum.
- Risco, Manuel. 1795. *España Sagrada. Tomo XXXVIII. De la Iglesia Exenta de Oviedo*. Madrid: En la oficina de la viuda e hijo de Marín
- Rivas Carmona, Jesús. 1994. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Murcia.
- Rivas Carmona, Jesús. 2003. "Contrarreforma obispos franciscanos y catedrales: el ejemplo del sur de España". En *El franciscanismo en Andalucía, conferencias del I Curso de Verano sobre el Franciscanismo en Andalucía (Priego de Córdoba, 7 a 12 de agosto de 1995)*, 153-176. Córdoba: Obra Social y Cultural de Cajasur.
- Rodríguez Martínez, Felipe. 2000. "Fray Sebastián de Arévalo y Torres, obispo de Mondoñedo y Osma (1619-1704)". *Archivo Iberoamericano* 60, 236: 337-384.
- Ruiz Hernando, José Antonio. 1990. "La catedral en la ciudad medieval". En *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales, Actas del 1º Congreso, Ávila, septiembre, 1987*, coord. José Luis Gutiérrez y Pedro Navascués, 81-114. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED); Universidad de Salamanca, Servicio de Publicaciones
- Ruiz Hernando, José Antonio. 2003. "La catedral de Segovia en el Barroco". En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán Ramallo Asensio, 213-246. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- Sainz Ripa, Eliseo. 2001. "La Capilla del Cristo y el Obispo Pedro González del Castillo". *La Voz de la Catedral* 2: 14-16.
- Sainz Ripa, Eliseo. 2002. *Santa María la Redonda. De iglesia parroquial a iglesia concatedral*. Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Sánchez-Rojas Fenoll, M.<sup>a</sup> del Carmen. 1971. *Las obras artísticas del obispo Antonio Trejo en la catedral de Murcia (1623-1628)* [Memoria de Licenciatura, inédita]. Universidad de Murcia.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. 1978. *La Inmaculada del trascoro de la Catedral de Murcia*. Murcia: Murgetan.
- Sánchez-Rojas Fenoll, M.<sup>a</sup> del Carmen. 1987. "La capilla del trascoro de la catedral de Murcia". En *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes, 1536-1546*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Sánchez-Rojas Fenoll, M.<sup>a</sup> del Carmen. 2010. "Antonio Trejo, obispo de Murcia. Ejemplo de personalidad contrarreformista". En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, coord. Germán Ramallo Asensio: 549-568. Murcia: Editum.
- Sanz, M.<sup>a</sup> Jesús. 1981. *Juan Laureano de Pina*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Sanz, M.<sup>a</sup> Jesús. 1982. "Escultura y orfebrería panormitanas en la catedral de Sevilla", *Archivo Hispalense* 188: 75-91.
- Sanz, M.<sup>a</sup> Jesús. 1994. "Orfebrería italiana en Sevilla". *Laboratorio de Arte* 7: 97-113
- Serra Vilaró, Juan. 1960. *Santa Tecla la Vieja*. Tarragona: Impr. Sugrañes Hermanos.
- Sebastián López, Santiago. 1987. "La catedral de Albarracín". En *Las catedrales de Aragón*, coord. Domingo J. Buesa Conde: 219-232. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Sesma Muñoz, José Ángel. 2010. "Obispos y Cabildos. El poder atesorado en las catedrales". En *El barroco en las catedrales españolas*, coord. María del Carmen Lacarra Ducay, 53-63. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- Taín Guzmán, Miguel. 2016. "La Monarquía y el Patrón de las Españas: imágenes del patrocinio regio y la ofrenda real al apóstol Santiago". En *Visiones de un imperio en fiesta*, eds. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, 191-222. Madrid: Fundación Carlos Amberes, Generalitat Valenciana.
- Torres Fernández, M.<sup>a</sup> del Rosario. 2003. "La transformación barroca en la catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación". En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán Ramallo Asensio, 269-295. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- Urrea Fernández, Jesús. 1973, "Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega", *BSAA* 39: 500-505.
- Urrea Fernández, Jesús. 1982. *La catedral de Burgos*. Madrid: Everest.
- Velado Graña, Bernardo. 1991. *La catedral de Astorga y su museo*. Astorga: Museo de la catedral de Astorga.

- Vicens, Francesc. 1980. *Catedral de Tarragona*. Barcelona: Polígrafa.
- Vila Jato, M.<sup>a</sup> Dolores. 1989. *Lugo Barroco*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, Servicio de Publicaciones.
- Vila Jato, M.<sup>a</sup> Dolores. 1991. “La capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo. Un espacio de exaltación mariana”. *Ars Longa* 2: 331-338.
- Vila Jato, M.<sup>a</sup> Dolores coord. 1996. *A capela da Santo Cristo de Ourense*. Ourense: Xunta de Galicia, Caixa Ourense.



## INTERVENCIONES BARROCAS EN EL EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN BAROQUE ALTERATIONS TO THE EXTERIOR OF LEÓN CATHEDRAL

### RESUMEN:

La catedral de León experimentó una intensa transformación a lo largo de la época del barroco, aunque la mayor parte de las reformas realizadas fueron desmanteladas en la restauración decimonónica. El objetivo primordial que se pretendía era modernizar la imagen del edificio, adaptándolo a las nuevas necesidades litúrgicas, ideológicas y estéticas del momento. En el exterior se intervino para modificar el aspecto medieval heredado y agregar las nuevas formas del barroco. Solo quedan algunos restos dispersos de aquella actuación que recuperamos y analizamos ahora para comprender mejor la actualización emprendida en los siglos XVII y XVIII.

### PALABRAS CLAVE:

Catedral de León. Barroco. Restauración.

### ABSTRACT:

León Cathedral underwent huge transformations during the baroque period although the majority of these alterations were reversed during a subsequent renovation in the nineteenth century. The principal objective was to modernise the cathedral's image, adapting it the new liturgical, ideological, and aesthetic needs of the moment. The historic medieval exterior was thus altered by the addition of baroque features. We were able to identify only a few disparate remains of the alterations that took place, and these have been analysed to gain a better overview of the works undertaken in the seventeenth and eighteenth centuries.

### KEY WORDS:

León Cathedral, Baroque, Restoration

**EMILIO MORAIS VALLEJO**

UNIVERSIDAD DE LEÓN

<https://orcid.org/0000-0002-6252-4788>

[emilio.morais@unileon.es](mailto:emilio.morais@unileon.es)

<https://doi.org/10.36443/sarmental.37>

La historia de la catedral leonesa, desde la primitiva sede episcopal tardorrománica, levantada sobre los restos de una antigua edificación romana, hasta el templo que vemos hoy en día, es larga, compleja y plagada de vicisitudes de todo tipo (Valdés et al. 1994). El edificio actual se inició en el siglo XIII y a lo largo del período gótico fue conformando su personal fisonomía. En el siglo XVI, tras la culminación del hastial occidental con un remate de filiación renacentista, se puede dar por concluida la fábrica catedralicia (Campos 1994, 183-6), en el sentido de tener un perímetro definitivo que no sufriría alteraciones espaciales de importancia, aunque sí formales. Desde entonces se fueron sucediendo modificaciones, añadidos, reformas y cambios estructurales, hasta alcanzar la configuración que ahora contemplamos. La gran transformación fue la llevada a cabo a finales del siglo XIX con la intención de alcanzar la “forma pristina” de un templo catedralicio gótico, siguiendo las teorías restauradoras iniciadas por Viollet le Duc (Rivera 1993; González-Varas 1993; Diez y Barrionuevo 2018; Diez 2020). Apoyándose en la teoría de la restauración estilística, se procedió a la destrucción de la mayor parte de los vestigios de la Edad Moderna (Ramallo 2003, 13-14; Ramallo 2010, 19- 44). Esta actuación es la culpable de que la gran mayoría de las obras realizadas durante el Barroco hayan desaparecido sin tan siquiera haberlas documentado con rigor suficiente, privándonos así del completo conocimiento patrimonial de un bien emblemático. Con nuestro artículo pretendemos recuperar de alguna manera para la memoria histórica las principales intervenciones barrocas en el exterior del edificio, ya que las ejecutadas en el interior fueron analizadas en un artículo anterior (Morais 2006, 133-55).

### LA CATEDRAL DE LEÓN DURANTE EL BARROCO

La catedral, que había llegado a los albores del siglo XVII con una personalidad bien definida, sufrió a partir de entonces operaciones de diferentes signos que tenían como finalidad cambiar la apariencia propia del medievo, considerada como vieja, trasnochada y con graves deficiencias significativas para la Iglesia, por otra que estuviera más ajustada a las necesidades litúrgicas, la estética, la simbología y la ideología propias de la sociedad de la época (Morais 2000, 306-16), con el objetivo, común a otras muchas españolas, de conseguir un templo particular y representativo de la doctrina barroca mediante la aplicación de un nuevo sistema de valores vinculado a su contexto artístico y cultural (Tovar 1990, 115; Tovar 1997, 60; Rosende 2001, 52). No en vano el Barroco se puede considerar como el período de mayor actividad arquitectónica en las catedrales españolas, naturalmente después del Gótico (Ramallo 2010, 20), pudiéndose encontrar innumerables ejemplos a lo largo de toda la geografía nacional (Díaz 2003), siendo Castilla y León especialmente activa en esta renovación (Navascués y Gutiérrez 1994; Azofra 2010, 101-52; Morais 2014, 141-61). Ahora bien, esto no significó que se prescindiera del edificio heredado, más bien al contrario, se respetó porque tenía el valor de la antigüedad y era el nexo de unión con el pasado y las glorias vividas como seña de identidad (Ramallo 2000, 317).

El inicio de la transformación barroca lo podemos situar en febrero de 1631, cuando cedió una bóveda del crucero<sup>1</sup>, y el cabildo llamó a Juan de Naveda para que examinara los defectos de construcción, así como las posibles consecuencias dramáticas para la estabilidad de la fábrica<sup>2</sup>. A raíz de este suceso el cabildo se planteó la posibilidad de hacer una media naranja con linterna en el crucero, convocando para ello un concurso<sup>3</sup>. La decisión se tomó en mayo de 1633 después de haber visto el informe preparado por el maestro Naveda<sup>4</sup>. Pocos años más tarde, en noviembre de 1637, Naveda volvió a redactar un largo memorial en el que enumeraba los males del edificio y exponía las soluciones para solventarlos<sup>5</sup>. Sus propuestas fueron el detonante, al mismo tiempo que la excusa ideal, para iniciar la pretendida metamorfosis del edificio en busca de una catedral moderna. La transformación comenzó por la construcción de la gran cúpula sobre el crucero y a partir de entonces se sucedieron toda una serie de operaciones, tanto en el interior como en el exterior, con el fin de lograr un templo de expresión barroca sobrepuesto a la imagen medieval previa.

El impulsor de todas ellas fue el cabildo, pues los obispos que rigieron la sede leonesa en este periodo no mostraron ningún interés, salvo contadas excepciones, ni en la innovación ni en el mantenimiento del edificio. Se acudía a ellos para cuestiones en las que era imprescindible su licencia, como cuando era necesario solicitar censos ante la falta de metálico para afrontar las obras<sup>6</sup>. También cuando era beneficioso utilizar la categoría de su cargo para interceder ante el rey con el objetivo de conseguir ciertos privilegios con los que sufragar determinados trabajos; así lo hizo el prelado Francisco de la Torre Herrera, quien solicitó un arbitrio<sup>7</sup>, que finalmente consiguió Joseph Llupia y Roger, para recaudar fondos con los que poder afrontar las tareas en curso<sup>8</sup>. Otras veces se les invitaba a participar en actos protocolarios ejerciendo su valor representativo e institucional, como hizo el obispo Manuel Pérez de Araciel y Rada al subir hasta la cúpula para bendecir la primera piedra de la linterna que se inició en 1711<sup>9</sup>; lo mismo que hizo Joseph de Llupia y Roger con la primera piedra del retablo iniciado por Narciso Tomé<sup>10</sup>. La participación

<sup>1</sup> Archivo de la Catedral de León [ACL]. Actas capitulares, doc. 9.954, f. 31 v y 32r.

<sup>2</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 39v.

<sup>3</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 70v.

<sup>4</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v. y 77r.

<sup>5</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f.

<sup>6</sup> Ejemplos de ello los encontramos en ACL, Fondo general, doc. 3.243, s/f.; Actas capitulares, doc. 10.016, f. 94v.; doc. 10.018, f. 107v.

<sup>7</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.032, ff. 49r. y v.

<sup>8</sup> ACL, Fondo general. doc. 11.005/2, s/f.; ACL, Actas capitulares, doc. 10.033, f. 47v.

<sup>9</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, f. 71v.

<sup>10</sup> ACL, Fondo general, doc. 8.780, f. 7r.



directa del obispo en decisiones relacionadas con la construcción era excepcional, por eso destacamos la aprobación de la obra de la renovación de los tejados que hizo Pérez de Araciel en 1713 a petición del cabildo<sup>11</sup>. Quizás la falta de compromiso episcopal se debiera a que en la larga lista de preladados entre 1600 y 1760 (Posadilla 1899, II, 174-224), a lo que hay que sumar el tiempo que estuvo la sede vacante, la mayoría estuvo pocos años efectivos dirigiendo la diócesis y no llegaban a implicarse en estos temas, pero también porque no consideraban entre sus intereses y ocupaciones primordiales preocuparse por el estado de la fábrica. No obstante, al ser la máxima autoridad de la provincia eclesiástica, recibían notificaciones de algunas decisiones del capítulo, aunque casi siempre de manera meramente formal; sirva de ejemplo este acuerdo: “Y en consecuencia de esto se acordó el que se dé parte de esta determinación al señor obispo nuestro prelado i que el maestro haga diseño del retablo y planta de la media naranja”<sup>12</sup>, quedando de manifiesto que los canónigos eran quienes de verdad decidían lo que debía hacerse. Otra muestra del reducido protagonismo de los preladados leoneses del Barroco es la exigua presencia de divisas episcopales, tanto personales como institucionales, en las paredes del templo, al contrario de otras catedrales, por ejemplo la cercana de Astorga, donde se exhiben con gran profusión; incluso es escasa la referencia a obispos legendarios, salvo la figura del patrono san Froilán por cuestiones obvias.

El análisis de las actas capitulares nos indica que era el cabildo, como institución colegiada de carácter permanente, más allá de las personas que la componían, quien realmente se ocupaba por mantener actualizados tanto los aspectos formales y constructivos como los significativos y representativos de la catedral, arbitrando las cuestiones que de verdad eran importantes para el edificio, acordando las obras que se debían hacer, pero también cuándo y cómo. Así lo hizo en la importante decisión de construir la cúpula<sup>13</sup>, levantar más tarde sobre ella la linterna<sup>14</sup>, o erigir el hastial sur<sup>15</sup>, además de preocuparse de las reparaciones que continuamente necesitaba un edificio de semejantes dimensiones y antigüedad. Entre sus atribuciones estaba la de elegir al artífice a quien se confiaba cada trabajo, dilucidar el formato que tendría el encargo entre las diferentes trazas que se presentaban, a quién había que recurrir para informar sobre la garantía de estas actuaciones o el peritaje de las mismas una vez terminadas; también nombrar el cargo de maestro de obras y determinar la retribución por ejercer tal empleo. En ninguno de estos escenarios vemos implicado al obispo.

<sup>11</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, f. 17v.

<sup>12</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.034, fos.10r.

<sup>13</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v. y 77r.

<sup>14</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.040, s/f.

<sup>15</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.016, f. 42v.

A la hora de identificar un liderazgo en la toma de decisiones de índole artística, no podemos aportar ningún nombre concreto, pues ni en la documentación ni en la historiografía que ha tratado el tema encontramos una persona que destaque por su capacidad sobre las demás o tenga mayor protagonismo. Esta falta de un líder sólido y versado en estas cuestiones pudo ser una de las razones por las que se estancaron en el tiempo, mucho más allá de lo deseable, ciertas resoluciones importantes, tales como cerrar la cúpula con una linterna, que estuvo más de cien años en discusión -desde que en 1637 Juan de Naveda ya advirtiese del problema de mantener abierta la media naranja sufriendo las duras inclemencias del clima leonés<sup>16</sup>-, pasando por prolongar la vida de la linterna provisional, que en 1703 ya estaba en ruina<sup>17</sup>, hasta su conclusión en 1745<sup>18</sup>. También se perdió un tiempo crucial en dilucidar si había que dismantelar la media naranja, a raíz de la quiebra de la linterna, que no se propuso en firme hasta enero de 1709<sup>19</sup>, y no se ejecutó hasta dos años más tarde cuando Pantaleón Pontón ofreció una solución<sup>20</sup>. La quiebra del testero sur quedó patente en el riguroso examen que hizo Giacomo Pavía en 1745<sup>21</sup>, llegando en esta situación hasta que Matías Laviña empezó su desmontaje en 1861.

En relación con los arquitectos que trabajaron durante los años que nos ocupan en la sede leonesa, tenemos que destacar su reconocido prestigio, confirmando la idea de que el cabildo no estaba dispuesto a experimentar en semejante joya arquitectónica con artífices noveles o poco versados, ya que intervenir en una maquinaria tan complicada estructuralmente como la gótica es siempre complicado. Asimismo resulta significativo que en la mayoría de los casos fueron contratados maestros de las catedrales del entorno, lo cual indica, por un lado, que había especialistas, por decirlo de alguna manera, en edificios catedralicios; por otro, que entre las distintas sedes había una buena relación porque, a pesar de los contratos de exclusividad que solían firmar los maestros, no les ponían muchos inconvenientes para trabajar en otras diócesis, cediéndose incluso en ocasiones algunos

<sup>16</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f., “que la obra de la linterna se sobresea por algún tiempo, cubrir como se deve la media naranja, y tejados pues ay piedra para ello de manera que las aguas no humedezcan las pechinas, que cada día estarán mas luçidas y las aguas que sobre ella cayen continuamente la humedezcan y sería posible por transcurso de tiempo recibir algún daño”.

<sup>17</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.020, f. 83v.

<sup>18</sup> ACL, Actas capitulares, doc. núm. 10.037, s/f.

<sup>19</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.022, f. 91r., “Cométese a Diputación el que si combendrá desazer la media naranja o no”.

<sup>20</sup> Archivo Histórico Diocesano de León [AHDL], Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, ff.78-79.

<sup>21</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/4, s/f.

oficiales<sup>22</sup>. Pantaleón Pontón Setién ejercía la maestría de la catedral de Salamanca cuando fue llamado para solucionar la sustentación de la cúpula<sup>23</sup>, y Joaquín de Churriguera también era director de la sede salmantina cuando fue requerido por León<sup>24</sup> (Navascués 2012). Narciso Tomé lo era de la de Toledo cuando se le ofreció hacer el retablo mayor e intervenir en otras materias arquitectónicas<sup>25</sup>. De otros no sabemos el nombre completo porque son citados por su cargo, pero es evidente que fueron fichados en razón de su situación profesional. Así, en 1634 se cita al padre maestro de Ávila, sin que parezca necesario precisar más<sup>26</sup>, o de un tal Simón, dependiente del cabildo compostelano, que llegó en 1713 requerido por el capítulo leonés<sup>27</sup>. La misma sede gallega cedió un año más tarde al prestigioso Fernando de Casas Novoa para que dictaminara sobre el estado de la media naranja<sup>28</sup>.

Algunos arquitectos ostentaban importantes cargos en el ámbito de la construcción civil. Así, Juan de Naveda, que realizó todo tipo de edificaciones públicas, privadas y religiosas (Losada 2007, 79-90; Muñoz 1985; Muñoz 1990), era maestro de obras del rey en la ciudad de Oviedo cuando vino en 1631 para analizar el estado del edificio, quedándose posteriormente para iniciar la construcción de la cúpula que él mismo diseñó<sup>29</sup>. Cuando Giacomo Pavía llegó a la catedral, posiblemente encomendado por el rey<sup>30</sup>, era un profe-

sional de renombre, miembro de la *Accademia Clementina* de Bolonia, uno de los fundadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Bédat 1989, 33, 37, 43, 57, 371), profesor de perspectiva y arquitectura en la citada Academia durante los años de su Junta Preparatoria (García-Toraño 2009, 84-6).

A estos nombres ilustres, que dirigieron los encargos más importantes, hay que añadir los de aquellos que fueron solicitados para emitir informes puntuales sobre futuras obras, certificar trabajos ya realizados, hacer propuestas para nuevas estructuras o incluso para proponerles la maestría. Entre todos ellos destacamos al benedictino fray Pedro Martínez de Cardeña, arquitecto famoso especialmente por sus diseños, ya que su actividad era primordialmente intelectual, que trabajó para diversas catedrales de Castilla y León (Llaguno 1829, 118-22; Cofiño 2003, 41-52) y que aportó sus diseños para mejorar el plan de la media naranja de Pontón Setién<sup>31</sup>. Pero también Francisco González de Sisniega, maestro de obras del arzobispado de Burgos<sup>32</sup>, que excusó su participación por, según sus propias palabras, “hallarme con algunos achaques”<sup>33</sup>. Asimismo otros menos conocidos como Pedro de Sierra, arquitecto de Valladolid<sup>34</sup>, o el benedictino Francisco Martínez<sup>35</sup>. No hay constancia de cargos acreditados de Manuel Conde Martínez, vecino de Aguilar de Campoo cuando llegó a León, pero suponemos una trayectoria reputada para que fuera seleccionado<sup>36</sup>. Por su parte, Simón Gavilán Tomé vino avalado por su familiar Narciso Tomé para hacerse cargo de la obra del retablo de la capilla mayor mientras él estaba en Toledo, pero también se ocupó de cuestiones arquitectónicas en la capilla del Carmen<sup>37</sup>. Por último, dejamos constancia de aquellos afincados en León, de menor renombre, que fueron con-

<sup>22</sup> ACL, Fondo general, doc. 10.036, s/f., “que el Sr. Santos escriba al Sr. Penitenciario de Salamanca encargando a su cuidado la agencia de un ofizial diestro en aparejar, asentar, dar el corte a las piedras, según las plantillas y trazas del maestro”.

<sup>23</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.040, s/f., “Escritura de ajuste y concierto entre los Srs. Deán y Cabildo y D. Pantaleón Pontón de Septién, maestro arquitecto y de la Sta. Yglesia de Salamanca”.

<sup>24</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.024, f., 46v., “Aviendo entrado en cavildo Dn. Juaquín de Churriguera, maestro arquitecto”.

<sup>25</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 8.780, f. 6v., “Carta de don Narziso Thomé, maestro de Toledo. Sobre las obras de retablo, mudar el coro y sillería y rejas.”.

<sup>26</sup> ACL, Fondo general, doc. 9.956, s/f., “Este dicho día entró en cabildo el Padre maestro de Abila que vino a ber la fabrica de la media naranja y lanterna”.

<sup>27</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.024, f. 28v., “fueron propuestos los de la ciudad de Santiago, especialmente uno que se llama Simón. Y el cabildo con las noticias que tenía acordó se escriba a la Santa Yglesia que siendo de su satisfacción el referido o otro que lo sea le imbiten para el fin espresado”.

<sup>28</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f., “pidieron a los señores deán y cabildo de la santa yglesia metropolitana de Santiago les ymbiase para su reconocimiento a don Fernando de las Casas, su maestro arquitecto, quien se halla a este efecto en esta ciudad”.

<sup>29</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 32r., “pidió liçencia Juan de Naveda, maestro de cantería, uno de los quatro de su magestad asistente en Obiedo, para entrar a ablar a los señores deán y cabildo”.

<sup>30</sup> A.C.L., Fondo general, doc. 8.778, f. 83r., “alcanzarnos de la piedad del Rey N. S., Dios le guarde, el permiso de que se detenga aquí el dicho don Santiago unos meses, que se reputan por suficientes para la conclusión del trabajo, esperando que la real clemencia de su Magestad renueve en esta gracia”.

<sup>31</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

<sup>32</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 19r., “mediante los informes que a tenido el cabildo de la persona de D. Francisco González de Cisniega, maestro arquitecto que reside en Burgos, se acordó que el Sr. Procurador Xeneral le escriba de orden del cabildo para que venga.”.

<sup>33</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.039, s/f.

<sup>34</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 8.779, f. 166, “libré a don Pedro de Sierra maestro arquitecto vezino de Valladolid, mil y ochocientos reales de vellón, los mil y doscientos por agasajo en aber venido a reconocer y apoyar la ruyna de la capilla del Carmen”.

<sup>35</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 8.779, f. 170, “al padre fray Francisco Martínez, religioso de nuestro Padre san Benito de la casa de Oña, un mil y doscientos reales de vellón por agasajo de aver benido a reconocer y apoiar la dicha obra”.

<sup>36</sup> AHPL, Protocolos de Francisco de Castro, caja 312, leg. 509, f. 419; AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 85, c. 56, ff. 65 y ss.

<sup>37</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

tratados por su cercanía: Juan de la Aza<sup>38</sup>, Pedro del Salgar<sup>39</sup>, Andrés Hernando<sup>40</sup>, Martín Antonio de Suynaza<sup>41</sup>, Felipe y Joseph Álvarez de la Viña<sup>42</sup>, Pedro Valladolid<sup>43</sup>, Fernando Compostizo<sup>44</sup>, Blas y Joseph Suárez<sup>45</sup>, entre otros.

En resumen, una destacada nómina de arquitectos de acreditada y contrastada autoridad, entre los mejores de los que trabajaron en el cuadrante noroccidental de la península Ibérica, que pasaron por la catedral dejando su estela, unas veces con más acierto que otras, como veremos más adelante.

La pretensión más habitual de los arquitectos, una vez que entraban a trabajar en la catedral, era que les nombrasen “maestro de obras de la catedral”. El título era importante por el prestigio que otorgaba al artífice frente al resto de la profesión, además de abrirle las puertas de otras catedrales. Tampoco son menos importantes las cuestiones crematísticas, porque de esta manera se aseguraban un salario, además de cobrar aparte por tareas concretas y, en ocasiones, recibir cantidades extraordinarias en concepto de “agasajo” por cumplir por encima de lo estipulado en el contrato. Cuando Juan de Naveda empezó a trabajar en la fábrica de la catedral, en el año 1632, se le asignó un salario de 16 reales diarios por cada día trabajado<sup>46</sup>. Años más tarde, en marzo de 1637 solicitó “al cabildo darle título con salario de maestro de obras de esta Santa Yglesia”<sup>47</sup>, favor que se le otorgó al mes siguiente<sup>48</sup>.

Resulta curioso comprobar que los arquitectos, cuando se dirigen por escrito a quien los nombró, utilizan fórmulas que denotan gran humildad y sumisión. Juan de Naveda se presenta como “yndigno maestro de las obras de V. S.”<sup>49</sup>, igual que firmó Manuel Conde Martínez las trazas que ideó para el hastial meridional: “Indigno maestro de la Santa

Iglesia de León”<sup>50</sup>; por su parte, Pantaleón Pontón Setién se califica de “criado de V. S. Ilma.”<sup>51</sup>. Todo parece indicar que era un formulismo propio de las normas de cortesía de la época.

Una de las grandes fatalidades de la catedral, aparte de los males constructivos heredados y de las aciagas decisiones tomadas en ocasiones para remediarlos, fue la falta de capital para llevar a cabo la ambiciosa remodelación que quería el cabildo, casi siempre por encima de sus posibilidades. La diócesis leonesa no era especialmente rica y, sin embargo, quería conseguir un edificio emblemático que rivalizara con los mejores del entorno, poseyera los elementos más característicos del momento, por ejemplo una gran cúpula, y que todo ello estuviera dirigido por los mejores artífices, con el alto coste que todo esto significaba para sus mermadas arcas. El modelo de financiación seguía siendo muy parecido al del siglo XVI, con las lógicas peculiaridades que matizan la generalidad (Rodríguez 1989, 70-81). En muchas ocasiones fue necesario recurrir a ingresos extraordinarios para cubrir los desfases presupuestarios, siendo el más habitual la contratación de censos. Entre 1611 y 1743 tenemos constancia de al menos la contratación de seis censos de distintas cantidades con el fin de invertirlos en la fábrica ante la falta de liquidez de la mesa capitular. En 1611 se tomó uno por la cantidad de 2.000 ducados “para los reparos de la dicha yglesia y [...] otros gastos tocantes al culto divino”<sup>52</sup>. En 1620 fue necesario solicitar 1.000 más con la excusa de “la esterilidad de los años y muchas obras y edifiçios que a sido forçoso açer en esta santa yglesia, a venido a estar y está la fábrica de ella mui alcançada y no teniendo dineros con que pagar [...] los dichos edifiçios pasados como de los que son forçosos açer”<sup>53</sup>. En 1695 se firmó una escritura por 2.000 ducados “para ayuda de la fábrica de la espadaña que se esta aziendo en dicha Santa Yglesia”<sup>54</sup>. Este dinero no fue suficiente y hubo que pedir otro dos años más tarde de 1.500 ducados “por nezesitarlos para la prosecución de la obra que actualmente se está aziendo encima de la puerta de San Froilán frente de los palacios episcopales”<sup>55</sup>. Ya en el siglo siguiente, en 1711, se contrataron 3.000 ducados por indicación de Pantaleón Pontón Setién, “para la obra de la media naranja”<sup>56</sup>. El último censo del que tenemos noticia se solicitó en 1743, por la considerable cantidad de 24.000 ducados, para acometer diversas empresas que eran consideradas imprescindibles “en atenzion a la prezisa urgencia en que se alla dicha fábrica de continuar

<sup>38</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 75v.

<sup>39</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.015, f. 39r. y 40v.

<sup>40</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.038, s/f

<sup>41</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.038, s/f

<sup>42</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.005/1, s/f.

<sup>43</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.005/1, s/f.

<sup>44</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

<sup>45</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

<sup>46</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 41v.

<sup>47</sup> ACL, Fondo general, doc. 9.960, f. 74v.

<sup>48</sup> ACL, Fondo general, doc. 9.960, f. 78r.

<sup>49</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f.

<sup>50</sup> Plano del hastial meridional de la catedral de León. Colección particular Ángel Miguel Villanueva.

<sup>51</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.039, s/f

<sup>52</sup> ACL, Fondo general, doc. 3.243, s/f.

<sup>53</sup> ACL, Fondo general, doc. 3.247, s/f.

<sup>54</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 7.228 (5.988) s/f.

<sup>55</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 3.256 s/f.

<sup>56</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, f. 57r.

la obra que se está haciendo en dicha Sta. Yglesia [...] por no tener prontos caudales para tan costosa obra<sup>57</sup>.

Otro método consistía en solicitar el beneficio de algún tributo especial. Así, en 1736 el cabildo recurrió al rey Felipe V porque necesitaba 650.380 reales, según el memorial presentado al efecto, para solventar la ruina que se temía del edificio<sup>58</sup>; para su alivio lograron el arbitrio de un real en cada fanega de sal vendida por diez años, con el principal propósito de acabar cuanto antes la media naranja<sup>59</sup>.

En ocasiones los obispos hacían donaciones a las arcas catedralicias para obras, como prueba de generosidad, unas veces mientras ejercían la dirección de la diócesis y otras una vez que conseguían la cátedra en otra localidad, siendo una práctica normal en distintas sedes, aunque no muy frecuente. En nuestro caso, solo hemos encontrado un ejemplo, el de Juan de Aparicio y Navarro, que concedió en 1693 la cantidad de 30.000 reales para las necesidades de la fábrica siendo todavía obispo legionense<sup>60</sup>. También los miembros del cabildo, a título personal y en casos excepcionales, aportaban dinero; así lo hicieron los leoneses en 1633 ante la necesidad de metálico para afrontar los grandes costes comprometidos: “ofrecieron limosna pagada la cantidad en dos años para dicha obra [...] declarando la cantidad que cada uno ofreció”, que osciló entre los 100 y los 1.100 reales per cápita<sup>61</sup>.

En este contexto, que hemos presentado de manera resumida con la intención de que sirva para entender mejor algunas cuestiones que tratamos a partir de aquí, se realizaron una serie de obras concretas que tuvieron relevancia en la modificación del aspecto exterior de la catedral. Unas tuvieron que ver directamente con la resolución de defectos en la construcción y que, como sucedió en el caso del espacio interior, fueron aprovechadas para introducir novedades que modernizaran el aspecto medieval general del edificio (Morais 2006, 136; Rivera, 2015, 215-6). Otras fueron sobre todo de carácter exornativo, empleadas con la finalidad de adornar y magnificar la presencia de la catedral en el entorno urbano, pero también aprovechadas como medio privilegiado para implementar nuevos significados mediante la inserción de temas iconográficos acordes con los principios religiosos imperantes en la época. A continuación pasamos a analizar las más importantes, aquellas sobre las que tenemos referencias documentales, ya bien sean escritas o gráficas, que permiten fundamentar nuestro estudio.

<sup>57</sup> AHDL, Protocolos de Dionisio Ibáñez de la Madrid, núm. 117, c. 85, ff. 407-408.

<sup>58</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.005/2, s/f.

<sup>59</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.033, f. 47v.

<sup>60</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.015, f. 76v.

<sup>61</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v. y 77r.

## HASTIAL MERIDIONAL

Desde el principio el edificio tuvo dificultades por la inestabilidad de la zona del crucero sur, en el ángulo que forma con la cabecera, levantada sobre restos de la previa edificación romana y de la primigenia catedral románica sin haber cimentado convenientemente. Hasta tal punto era preocupante la situación que pronto hubo de ser reforzada con una estructura de planta cuadrada, conocida como *Silla de la Reina*, con el objetivo de asentar la construcción mediante el peso que ejercía esta especie de torre abierta. Juan de Cándamo y el maestro Jusquín, en la segunda mitad del siglo XV, tuvieron que elevar los muros sur y este de la Silla para aportar mayor presión al anclaje de los pilares que seguían cediendo (Valdés et al. 1994, 124-5; Rivera, 1993, 113-8). El problema, lejos de solucionarse, se acrecentó con la construcción de la cúpula sobre el crucero, hasta el punto de que a mediados del siglo XVIII entró en ruina la cubierta de la capilla del Carmen (Rivera 1993, 129-41; Morais 2000, 309-10; Morais 2006, 135, 137 y 143), teniendo que ser reconstruida y reforzada por Alonso de la Fuente Rodríguez en 1743<sup>62</sup>, pero sin resolución satisfactoria hasta finales de 1745<sup>63</sup>, tras la intervención de Pavía<sup>64</sup>.

Estas complicaciones estructurales tuvieron su lógica repercusión en la estabilidad de la fachada sur, que se iría inclinando y deteriorando con el paso del tiempo. El expediente que redactó Juan de Naveda en 1637 ya había alertado sobre el peligro, aconsejando que “con toda brevedad se repare y maçize de muy buena piedra con todo cuydado y advertencia el ángulo reto y rincón que está a la parte del mediodía junto a la puerta que sale frontera a las casas del señor obispo<sup>65</sup>”. Es posible que fuera entonces cuando se tapió el acceso lateral derecho de la portada, que hoy todavía sigue cegado, con el fin de aumentar el volumen pétreo de la base.

Cuando se decidió elevar el hastial sobre la portada de San Froilán, las obras no se iniciaron de inmediato, porque había dudas en el seno del cabildo ya que tenía sobre la mesa dos opciones, no pudiendo abordar ambas a la vez por la endémica falta de recursos de la mesa capitular. La primera era arreglar el desplome de la fachada, erigiendo como remate una monumental espadaña, como la denomina la documentación de la época. La segunda, hacer un nuevo tabernáculo para la capilla mayor, adelantándose a la decisión que se tomará definitivamente en el siglo siguiente con el fastuoso retablo de por Narciso Tomé (Álvarez 1952, 95-109; Prados 1982, 329-50). El tamaño previsto debía ser considerable porque en las actas capitulares se advierte que su ejecución no debía reducir el espacio útil

<sup>62</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.036, s/f.

<sup>63</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.037, s/f.

<sup>64</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/3, s/f.

<sup>65</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.004, s /f.

del presbiterio<sup>66</sup>. Esta actuación vendría avalada por el auge del culto a la eucaristía que tuvo como resultado la sobredimensión de los sagrarios o tabernáculos, convirtiéndose en verdaderos protagonistas de los retablos barrocos, llegando a ser el foco de atención sobre el que gravitaba el espacio interior del templo, con la intención de propalar la devoción a la Eucaristía (Rodríguez 1991, 43).

En un primer momento, el cabildo decidió empezar por la espadaña, encargando al administrador que ingeniase la forma de financiarla<sup>67</sup>. No obstante, entre los canónigos surgieron serias discrepancias, por lo que el asunto se trató en sucesivas reuniones. Pocos días después de haber concedido la licencia, el 6 de octubre de 1694, se entabló una discusión sobre si era mejor hacer antes el tabernáculo<sup>68</sup>, sucediéndose varios capítulos en los que se expusieron los razonamientos a favor y en contra de la primera decisión<sup>69</sup>; lamentablemente desconocemos el argumentario esgrimido porque la redacción tan lacónica de las actas se resume en constatar únicamente el fallo definitivo, sin entrar en mayores descripciones. La cuestión no era menor porque estaba relacionada con el cambio que se operó en España tras el concilio de Trento y por lo tanto íntimamente relacionado con la doctrina católica vigente al imponerse las ideas tridentinas de veneración del Santísimo. Se trataba de dilucidar qué era más importante: atender a las nuevas tendencias litúrgicas que ya se habían empezado a desarrollar modificando el espacio interior de la catedral leonesa (Morais 2006, 134), o aplicarse en el exterior de la edificación e intervenir en la modificación de la imagen que se quería ofrecer a los ciudadanos en el límite con el espacio civil. En esta disyuntiva intervino sin duda un tercer factor, la urgencia por solventar los problemas del cierre meridional del crucero, aumentando el peso superior para anclar mejor el muro y aportar mayor contrarresto a los empujes laterales originados en los arcos torales. No obstante, incluso si este argumento fue determinante, la alternativa podría haber sido más técnica y sin embargo se optó por un cambio significativo donde lo exornativo y lo ideológico tuvieron mayor presencia. Por fin, en diciembre de 1694 acordaron posponer la ejecución del retablo e iniciar de inmediato la espadaña *nemine discrepante*, porque “es obra precisa y que primero se deve executar”<sup>70</sup>, dando primacía a la solución arquitectónica sobre la cuestión litúrgica.

Antes de empezar los trabajos el cabildo se planteó una duda que no alcanzamos a comprender en todo su significado, una vez más por lo escueto de las actas que no suelen dar

explicaciones sobre los temas tratados. En la sesión del 17 de noviembre de 1694 se sometió a discusión “si combendrá quitar o desazer la torre para hacer la espadaña”<sup>71</sup>. Esto parece indicar que en el lugar había una estructura anterior de la que nada sabemos. Desconocemos si aquí había de antiguo un gablete gótico, al modo de la coronación de la paralela portada norte, que hubiera entrado en peligro de ruina. Algunos autores sostienen que es probable que durante la maestría de Juan de Badajoz “El Mozo” se iniciase la construcción de un remate renacentista y que al llegar la época barroca estuviera inconcluso (Navascués 1977, 54; Rivera 1993, 124). Nada hemos encontrado hasta el momento en los archivos al respecto y solo es posible hacer conjeturas. ¿Era una edificación finalizada, o parte de una obra incompleta? ¿Ocupaba todo el frente de la fachada, o solo una parte? Por otro lado, cuando en la documentación de la catedral se habla de torre, se hace referencia a diferentes elementos que no siempre tienen el mismo aspecto, por ejemplo, con ese nombre se denomina también a la Silla de la Reina en muchas ocasiones. Por lo tanto, no creemos que se estuvieran refiriendo a las torrecillas laterales que suelen acompañar a los gabletes, como da a entender algún autor (Navascués 1977, 54), sino más bien a un elemento arquitectónico anterior que rematará de alguna manera el hastial y que por su altura se denominase torre, pero es imposible precisar más. En cualquier caso, lo relevante es que el cabildo decidió culminar la fachada con una nueva estructura que completase el edificio y contribuyera a modificar de manera notable el aspecto exterior del templo mayor de la diócesis, en el sentido que interesaba al cabildo y formando parte de la pretendida metamorfosis general de la catedral. No debemos olvidar que para el Barroco la fachada era un elemento primordial del edificio porque exhibía el sistema de poder que se imponía a la ciudad y el rostro que quería mostrar al pueblo, por lo que se cuidaba al máximo (Ramallo 2000, 317).

Otro asunto trascendental se refiere al aspecto que habría de tener el remate. En el acta de 16 de octubre de 1694 se recoge la siguiente indicación: “Y en quanto a la espadaña [...] que se aga con la mayor uniformidad y correspondenzia a las otras que se pueda”<sup>72</sup>. Esto indica que el cabildo deseaba que guardara un cierto paralelismo con las fachadas norte y oeste, con el objeto de no generar discrepancias notables y mantener una cierta unidad; mostrando, una vez más, respeto por el edificio heredado. Esa podría ser la razón por la que Manuel Conde Martínez presentó dos trazas con planteamientos diferentes, con la intención de que el cabildo eligiera la que le pareciera más conveniente<sup>73</sup>. Realizadas en tinta sobre papel, todavía conservan algunas notas de color. Este dato, más el interés por sombrear ciertas partes del dibujo creando sensación de volumen, muestran la intención de resultar realista y superar los meros trazos técnicos para que fuera más atractivo a la vista

<sup>66</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 42r.

<sup>67</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 40v.

<sup>68</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 41v.

<sup>69</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, ff. 41v., 42r. y 42v.

<sup>70</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 42v. y 53v.

<sup>71</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 46v.

<sup>72</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.016, f. 42r.

<sup>73</sup> Colección particular Ángel Miguel Villanueva.

de los canónigos que las debían juzgar (fig. 1). En la parte inferior izquierda Manuel Conde Martínez escribió: “INDIGNO M<sup>o</sup> (maestro) DE LA SANTA IGLESIA DE LEÓN”, acompañado de su firma y rúbrica para confirmar la autoría. A la vuelta del dibujo hay dos leyendas, en la primera, escrita en la misma fecha en la que se realizó la traza, se puede leer: “Letra f. Leg. 7. num. 4. año de 1694. Fábrica. Espadaña. Traza de la espadaña nueva a la puerta de Sn. Froilán”. La otra está firmada hacia 1860 por Laviña, quien aprovecha para calificar al Barroco de época decadente, desautorizar la preparación técnica de Conde y su mal gusto en los detalles de la composición, además de lanzar una puya a José Caveda por haberla fechado en el XVI.

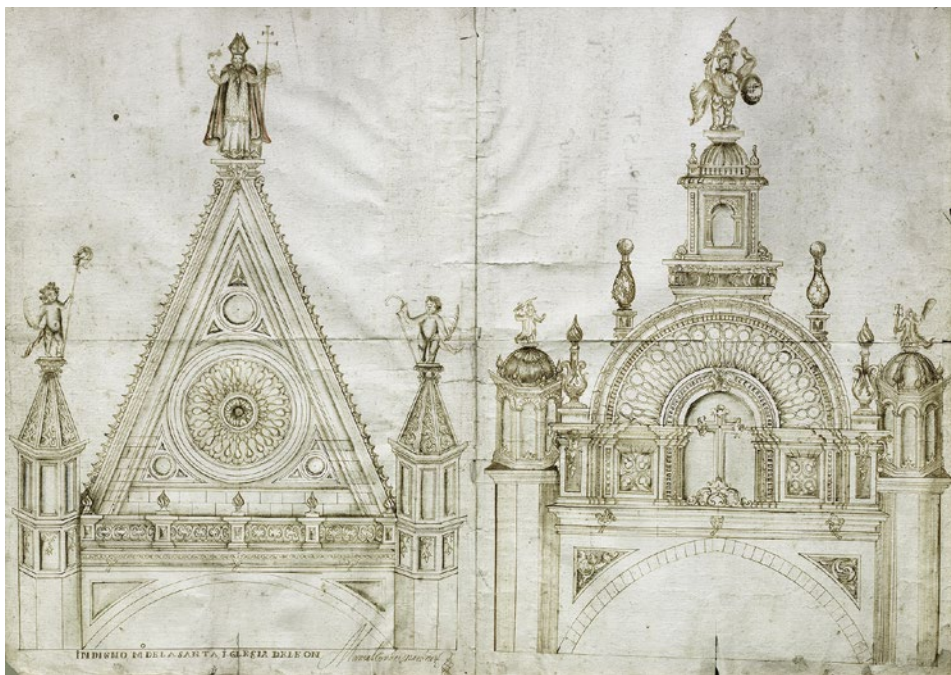


Fig.1. Manuel Conde Martínez, *Traza del hastial sur*, 1694, Colección particular Ángel Miguel Villanueva. León.

Las plantas fueron publicadas por primera vez por Demetrio de los Ríos (Ríos 1895, II, 24), y posteriormente han sido analizadas por diversos autores (Navascués 1977, 53-54; Rivera 1993, 121-9; Campos 1994, 210-4; Morais 2000, 307-9), coincidiendo mayoritariamente en que Manuel Conde planteó dos concepciones de signo contrario, una tradi-

cional y otra innovadora, o lo que es lo mismo, con la primera se mantendría la unidad de estilo al mimetizar por completo las formas góticas sin añadir ningún elemento moderno; con la segunda proponía la innovación estilística sin llegar a la ruptura, dando paso a los valores estéticos propios de la época, primando la novedad y apostando por un lenguaje original que fuera más útil en aras de conseguir la persuasión, medio que siempre está presente en el modo de actuación del Barroco

Resulta curioso que el programa iconográfico fuera tan sumamente distinto entre ambas, sin ningún punto en común. En el más tradicional propone culminar el hastial con una figura episcopal que podría ser la representación de san Froilán, título con el que se conoce a esta fachada, porque porta un libro en referencia a los que siempre llevaba el santo en sus recorridos apostólicos. Sobre las torrecillas laterales sendos *putti* llevan un báculo, símbolo pastoral de los obispos, y la palma del martirio. La otra opción muestra una carga dogmática superior a la anterior, que era más representativa. La cúspide la ocupa san Miguel arcángel vestido al modo militar, con casco emplumado, blandiendo la espada y portando un escudo donde acertamos a leer su lema *QUIS UT DEUS*; ejerce así su misión de guardián de la iglesia y vencedor del maligno. Sobre la atalaya izquierda reconocemos a san Elías, uno de los profetas mayores del Antiguo Testamento, representado por un hombre barbado que levanta la espada flamígera, en alusión al episodio de su enfrentamiento con los falsos profetas de Baal, a los que aniquiló tras demostrar que Dios respondió a su invocación por ser el verdadero visionario divino, convirtiéndose en representante de la verdad y victorioso sobre el mal. A la derecha, un probable ser angélico levanta la palma del martirio con la mano izquierda, mientras la derecha porta la cruz de doble travesaño de los patriarcas, posible referencia a san Froilán.

El cabildo seleccionó la acción más innovadora y más ornamental, de manera que los tres hastiales de la catedral resultaron diferentes, ofreciendo un repertorio insólito. El norte, el más antiguo y original, mantuvo la tipología de los gabletes característicos de la arquitectura catedralicia gótica, con el fuerte empaque del vértice agudo. De los otros dos -ambos desmantelados por completo en la restauración decimonónica-, el occidental, realizado en el siglo XVI (Campos 1994, 183-6), mostraba una versión renacentista del remate medieval, basado en el cuadrado y el equilibrio; el meridional lo podemos considerar como una interpretación barroca del mismo elemento, apostando por los perfiles más redondeados, así como por una mayor concentración de elementos exornativos de considerable volumen.

La ejecución del proyecto también fue encargada a Manuel Conde Martínez, según se desprende de las reseñas encontradas en las actas capitulares. En octubre de 1697, Conde

pidió una satisfacción monetaria por su trabajo en la espadaña<sup>74</sup>, que el cabildo tomó en consideración pocos días después<sup>75</sup>, para acabar aprobando que “se le diesen mill y duzientos reales además de otra tanta cantidad que tiene recibida atendiendo a su aplicación y a los días que se a ocupado, aviendo tenido presentes los empeños de la fábrica”<sup>76</sup>, lo que indica que los canónigos estaban muy satisfechos con la labor realizada, gratificándole con una paga adicional. Posteriormente, se le concedió una nueva entrega de seis doblones que le había ofrecido el administrador de la fábrica por haber acabado un tercio de la obra en la festividad de la Virgen de agosto y el remate en la de san Miguel<sup>77</sup>. Por estos datos suponemos que para noviembre de 1697 ya estaría terminada la obra, al menos en su parte arquitectónica, iniciada más de tres años antes.

El hastial sufrió algunas modificaciones con respecto al esquema inicial. El resultado lo conocemos gracias a diferentes imágenes que lo representan en diferentes momentos, de manera que también podemos advertir la evolución que sufrió hasta su desmantelamiento. En 1790 Manuel Navarro pasó a buril un dibujo de la fachada sur de la catedral, atribuido al arquitecto Fernando Sánchez Pertejo, que se publicó en el libro que fray Manuel Risco dedicó a la Iglesia de León (Risco 1792), lo que nos permite tener una mirada muy cercana a la fecha de ejecución de la misma<sup>78</sup> (fig. 2). Posteriormente José María Avrial y Flores incluyó en su álbum *León. Año 1845* un dibujo de una fecha algo más tardía, con menor rigor técnico y más sentido pintoresco<sup>79</sup> (fig. 3). Gracias a estas dos figuras -que presentan algunas pequeñas diferencias en detalles no sustanciales, que podemos atribuir al toque artístico personal de cada uno de ellos-, no solo recuperamos la estampa que infundió el Barroco a esta parte del edificio, sino que también permite contrastar las diferencias que se introdujeron entre el citado proyecto de Manuel Conde y la realización final, que, sin alterar lo sustancial en materia constructiva, merecen destacarse por la modificación formal que supuso.

La aparatosa coronación se fundamentaba sobre un entablamento, que marcaba la frontera entre lo antiguo y lo moderno, de molduras lisas y fondos planos. Encima corría un cuerpo horizontal dividido en tres partes, las laterales decoradas con grandes rosetas caladas y la central totalmente abierta para recibir la cruz. Otro entablamento, este con mayor movimiento en planta y multiplicación de molduraje, daba paso a un gran arco de medio punto

<sup>74</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 12v.

<sup>75</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 16r.

<sup>76</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 16r.

<sup>77</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.018, f. 17v.

<sup>78</sup> ACL, Restauración (P) 015r.

<sup>79</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], MA-0696.

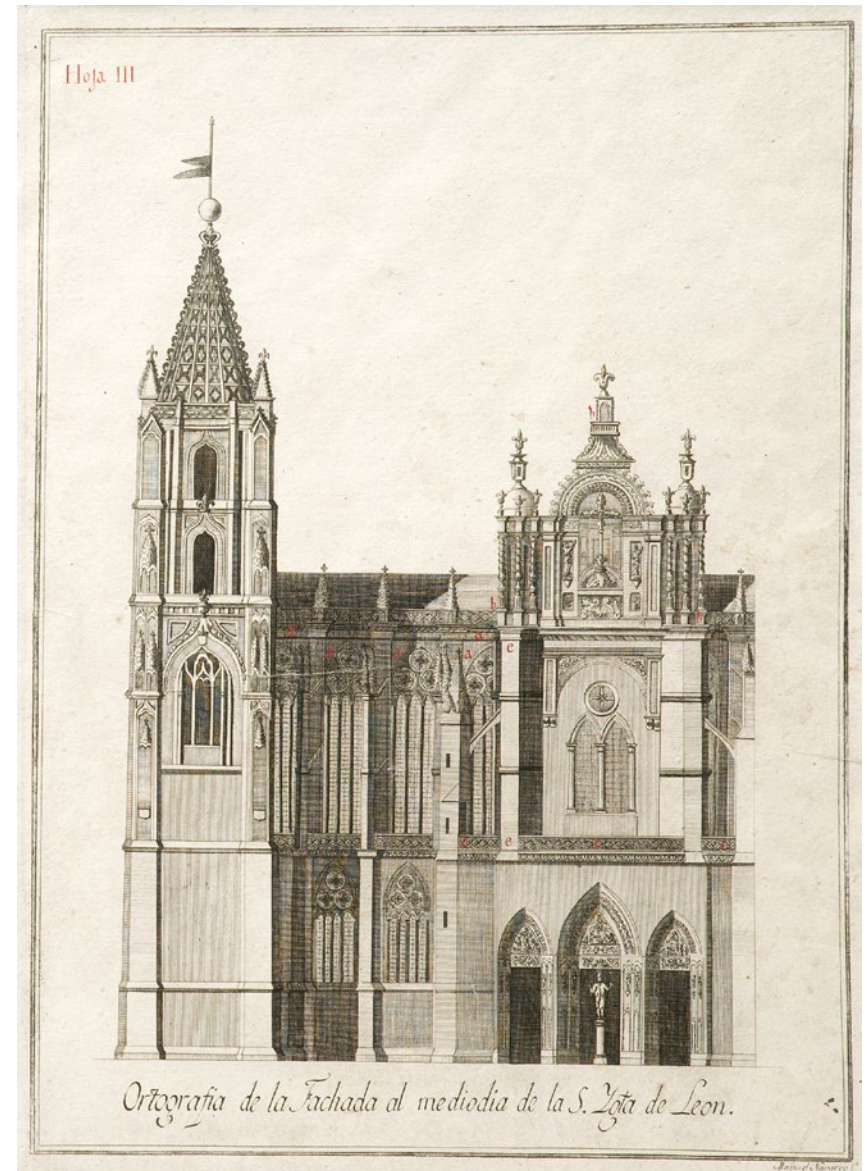


Fig. 2. Manuel Navarro, *Ortografía de la fachada al mediodía de la Santa Iglesia de León*, 1798, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 015 r.

de complicada composición, con varias arquivoltas de trazos dispares y una ancha rosca con labor calada de recuerdos góticos, dando mayor sensación de ingravidez y sorpresa a esta parte al definirse las formas con claridad sobre el fondo abierto. Flanqueaban el arco sendas torrecillas de base hexagonal, con los frentes abiertos por vanos rematados por arcos de medio punto, con cubiertas cupuliformes. A todo esto se añadían pináculos y florones de variados perfiles, además de tarjetas y relieves esquemáticos o vegetales, enriqueciendo la voluntad decorativa del conjunto.

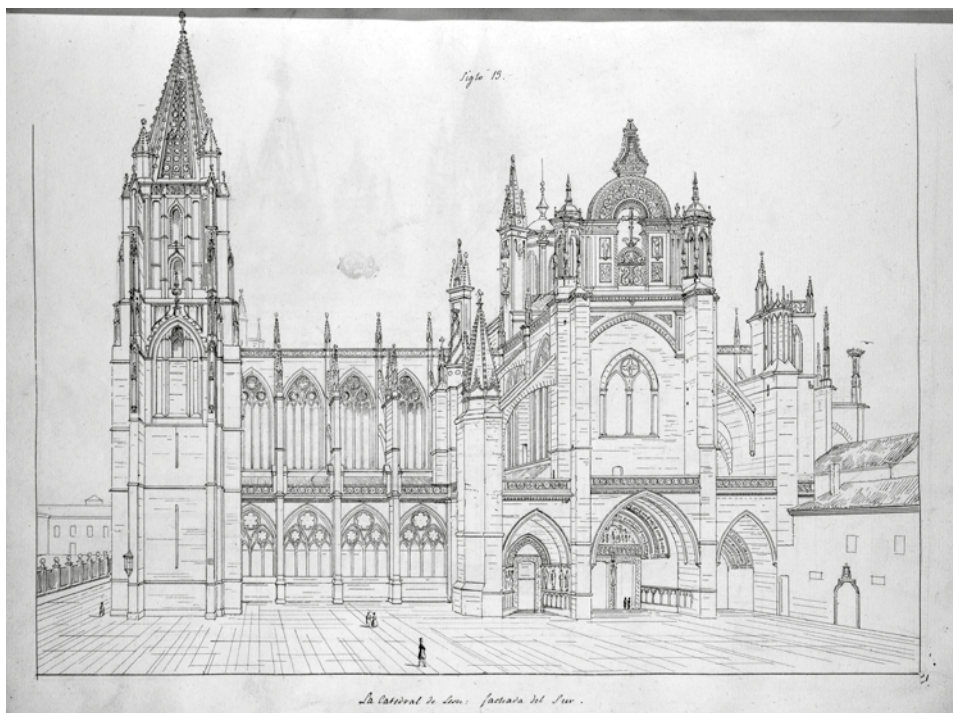


Fig. 3. José María Avrial, *La catedral de León: fachada del Sur*, 1845, Archivo de la Real Academia de San Fernando, Madrid.

En cuanto a las diferencias entre lo proyectado por Conde y lo finalmente construido, lo primero que llama la atención es la ausencia de las esculturas exentas, que tanto protagonismo tenían en el plan original, sustituidas por vistosos flameros. Podemos suponer que este cambio se debiera a dificultades financieras que obligaron a reducir los costes. De

hecho, ante la falta de numerario para afrontar el coste de la obra, fue necesario negociar dos importantes censos en poco tiempo para afrontar los pagos más urgentes<sup>80</sup>. Además de esta ausencia, otro cambio notable es la mayor esbeltez de todo el remate, debido al alargamiento de la base donde se sustentaba el arco, que se dividió en dos alturas para colocar en la inferior voluminosos adornos vegetales y en la superior sendas esculturas, que no podemos identificar por la poca precisión de los dibujos. También se sustituyó el edículo superior por una pirámide de lados curvos y perfil mixtilíneo con abundante relieve decorativo. Las torrecillas laterales, que se situaron en línea con el entablamento de la base, se estilizaron y enriquecieron con columnas abalaustradas, las cubiertas ganaron en molduraje y se remataron con un alto florón. Todas estas variaciones simplificaron la estructura, que perdió varios elementos, al tiempo que se organizó de manera más coherente y ganó en elegancia.

El resultado estético podemos considerarlo acertado porque consiguió moldear una fachada de considerable personalidad barroca, partiendo de la actualización de un modelo gótico; además, resultando ser original, sin embargo no supuso una disonancia con el conjunto general, integrándose de manera notable a la vez que actualizaba un motivo propio del gótico. No podemos decir lo mismo en cuanto a la estática. A los pocos años de concluida la obra surgieron los primeros síntomas de deterioro. El cabildo, preocupado porque cada vez eran más evidentes los fallos de la edificación, decidió pedir en 1745 a Giacomo Pavía un estudio sobre la consistencia de la fachada meridional<sup>81</sup>. Después de analizarla presentó dos informes, escritos en italiano, en los que interpretaba los fallos estructurales y proponía el remedio más fácil de practicar<sup>82</sup>. Consideraba que el mal se debía al excesivo peso del hastial instalado últimamente y al poco contrarresto del arco sobre el que se apoyaba la nueva estructura -que ejercía presión hacia los laterales donde se localizaban las escaleras de caracol-, así como a la poca solidez del lienzo del testero sur -que presentaba una preocupante convexidad hacia el exterior-, debilitado además por la apertura del vano situado en el centro. La explicación de su propuesta era muy detallada y estaba acompañada de dos dibujos, a los que remite constantemente para dejar claro su planteamiento; lamentablemente estos dibujos se han perdido, por lo que resulta complicado comprender en todos sus términos el programa de Pavía. En lo fundamental, opinaba que lo más sencillo era fortalecer el muro, macizar ciertas partes, añadir nuevos contrarrestos y rehacer el vano. Juzgamos interesante subrayar que justificaba su plan porque cumplía las leyes

<sup>80</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.016, f. 94 v; Fondo general, doc. núm. 3.256, s/f.

<sup>81</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/3, s/f.

<sup>82</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/4, s/f., “Della facciata laterale figura núm. 1”. “Della facciata laterale figura núm. 2”.



fundamentales del arte, las propias del orden gótico y estaba en consonancia con el resto del edificio, lo cual era una preocupación recurrente del cabildo, como ya vimos<sup>83</sup>.

No se sabe si al final se llevó a la práctica alguno de los argumentos de Pavía, pero de lo que sí estamos seguros es que la verticalidad de la fachada seguía en precario pocos años después, bien porque no se hizo caso al arquitecto italiano, bien porque la reforma no tuvo los efectos esperados. En 1846 el cabildo escribió una carta a la reina Isabel II en la que le hacía saber el lamentable estado en el que se encontraba, habiendo aumentado las grietas antiguas y la inclinación del muro, hasta hacer preocupante la seguridad de todo el brazo sur del crucero, sin tener claro si el mal provenía de la cimentación o de las estructuras sobrepuestas sobre las originales en épocas recientes. Por último, el cabildo declaraba que no podía hacerse cargo de los pagos porque no disponía del dinero necesario y que por eso solicitaba a la monarca una ayuda extraordinaria para alcanzar los “cinco o seis mil duros” que costaría ejecutar la obra<sup>84</sup>. Acompañaba el escrito un documento redactado por el arquitecto Manuel Ibáñez para certificar la gravedad del asunto, donde dejaba constancia del desplomo de la parte central del testero, que según él se debía a varias razones que atribuía a la actuación de Conde: la utilización de piedra de mala calidad, el pobre trabajo hecho con sillería de pequeñas dimensiones, la falta de engatillado, junto con el deficiente enlace que notaba entre las diferentes etapas constructivas. También aludía a los cambios que se habían ido haciendo a lo largo del tiempo en diferentes reformas que no habían sabido atajar los problemas. Constatava la sustitución del primitivo rosetón, del que decía que todavía se notaba su trazado, por un vano geminado, así como el tapiado de los cuatro vanos correspondientes al triforio, que nosotros pensamos que pudiera ser obra de Pavía. No obstante, el mal principal lo encontraba en el poco grosor de los dos cuerpos intermedios del testero, menor que el de los dos superiores, debido, por un lado, al vano central, y por otro, al corredor interior del triforio compuesto por un intercolumnio débil, todo lo cual favorecía el abombamiento. Para explicar mejor todo esto aportaba dos dibujos, que publicamos ahora por primera vez, que son de gran interés porque nos muestran aspectos técnicos de la fachada en el estado que estaba poco antes de que la desmantelara Matías Laviña (fig. 4). El primero se corresponde, como dice el letrado que lo acompaña, al “Corte de la fachada del testero del crucero y da al mediodía”. En la parte baja, a nuestra izquierda, vemos la portada con la corta bóveda apuntada que la cobija, y sobre ella se suceden en altura los diferentes pisos, dejando en evidencia la delgadez del muro en la parte central, por efecto del

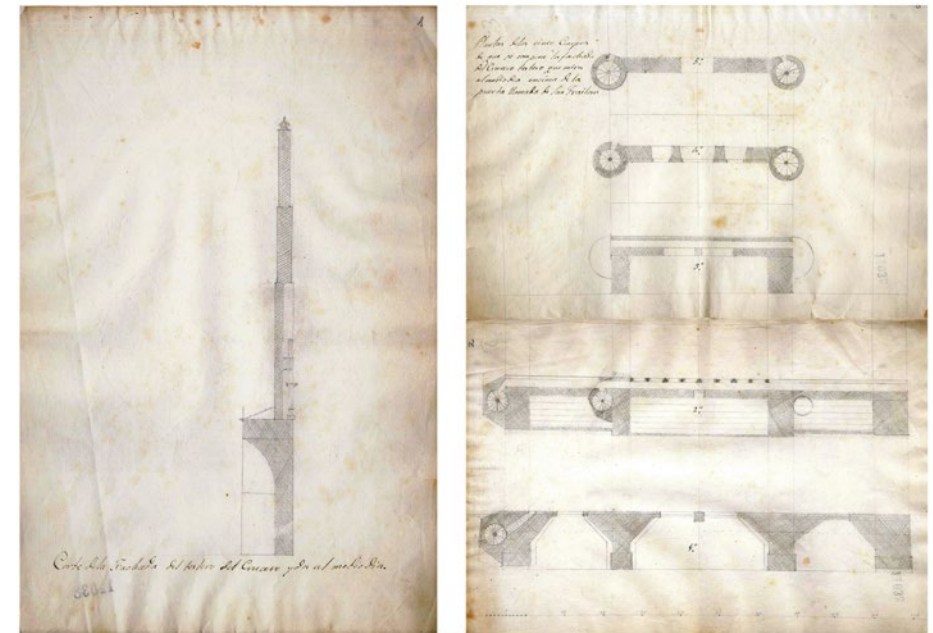


Fig. 4. Manuel Ibáñez, *Corte de la fachada del testero del crucero y da al mediodía*, 1846, Archivo de la Catedral de León, doc. 11038

triforio y la ventana, que restan espesor. El segundo, al que acompaña un pitipié, con el que calcular las dimensiones reales, y la siguiente leyenda: “Plantas de los cinco cuerpos de que se compone la fachada del crucero testero que mira al mediodía encima de la puerta llamada de San Froilán”, dibuja por separado las cinco alturas. La inferior concierne a las portadas de acceso, donde comprobamos que la puerta de la derecha estaba cegada; a la izquierda asoma la escalera de caracol que permitía la subida a las plantas superiores. El siguiente nivel es el de la terraza, de menor profundidad, donde aparece marcado también el ándito interior con su intercolumnio. A partir de la tercera altura disminuye la longitud de la planta que desde aquí se reduce al cuerpo central de la portada, flanqueada por sendos contrafuertes, siendo el derecho de mayor grosor desde el nivel de la calle. En esta zona viene marcado el ventanal geminado. En el cuarto piso el vano central se corresponde con el espacio abierto que albergaba la cruz, y los laterales con los adornos calados. Por último, en el remate superior ya solo queda señalada en el centro la luz del arco superior.

<sup>83</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 20.074/4, s/f., “faccendolo con le regoli fondamentali come porta l’arte, e cal modo proprio al’ordine, proprio si della chiesa, come del’ordine gottico”.

<sup>84</sup> ACL, Restauración, R. 4/1, s/f.

El terremoto de Lisboa afectó a esta parte, debilitando su ya frágil estabilidad congénita, lo que motivó nuevas actuaciones de urgencia que no evitaron la ruina de algunos elementos superiores, siendo el accidente más importante el acaecido en 1830 en el que se desprendieron varias piezas del ático (Rivera 1993, 142). Con el fin de atajar los desequilibrios de muros y vanos, el cabildo encargó en 1848 a Manuel Ibáñez que diseñara una solución, que resolvió fortaleciendo los elementos sustentantes y cambiando el vano geminado por un rosetón con tracería y vidriera coloreada, análogo a los de las otras dos fachadas, aunque de menores dimensiones, ofreciendo un aspecto más gótico al resucitar el ventanal que hubo en su momento, del que se conservaban sus líneas básicas, como ya vimos. El proyecto fue llevado a la práctica, después de la muerte de Ibáñez, por el arquitecto Miguel Echano (Quadrado 1855, 312; Rivera 1993, 143; González-Varas 1993, 109).

La fachada fue desmantelada por completo en la restauración del siglo XIX (Laviña 1876, 62-5), pero antes de eso Matías Laviña tuvo la feliz idea de dejarla reproducida para la posteridad en dos planos de incalculable valor histórico, lo que permitió que no la perdiéramos del todo y que pudiéramos acercarnos a su comprensión. En el primero, inédito hasta ahora, delineó la zona superior mediante un dibujo técnico a lápiz que contempla los elementos puramente arquitectónicos, fijando con exactitud formas, tamaños y proporciones, de gran interés porque se corresponde casi por completo con la obra de la etapa barroca (fig. 5). Llama la atención el interés por definir cada uno de los fustes, pilastras, entablamentos, arcos, cornisas, molduras y demás elementos que sirven para explicar la composición mediante el análisis de las formas, proporcionando asimismo una copia exacta de la concepción arquitectónica del hastial levantado a finales del siglo XVII. Posteriormente hizo otro dibujo, atendiendo ahora también a los detalles ornamentales y dando color para ofrecer mayor sentido realista (fig. 6). En la parte superior dejó escrito: “según se hallaba antes del 7 de octubre de 1861”, aludiendo a la fecha en la que inició las labores para el definitivo desmontaje. Aquí podemos ver el rosetón de Echano y comparar las diferencias con las láminas de Navarro y Avrial.

La drástica intención de los restauradores decimonónicos de reprecinar la catedral leonesa, eliminando los aditamentos que la historia había ido dejando sobre el edificio medieval, les llevó a suprimir todas las piezas de la Edad Moderna. De esta manera desaparecieron estatuas, columnas, relieves y demás partes decorativas o estructurales realizadas durante el Barroco. Algunos restos procedentes del desmontaje se colocaron en el claustro, quizás esperando a ser reutilizados en el adorno de cualquier edificio perteneciente a la diócesis, práctica que no fue infrecuente. Por ejemplo, conocemos el propósito de Demetrio de los Ríos de utilizar los elementos desmantelados de la catedral para cambiar

la imagen de la fachada del alledaño palacio episcopal con el objetivo de convertirla en “rica y floreciente” (Díaz 2020, 128-30)<sup>85</sup>.



Fig. 5. Matías Laviña, *Corte y planta del hastial sur*, 1861, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 030 r.

<sup>85</sup> El proyecto se puede consultar en ACL, T. (P) 13r.



Fig. 6. Matías Laviña, *Ortografía de la fachada Sur del brazo crucero de la Catedral de León*, 1861, Biblioteca Universitaria UPM – ETS Arquitectura, Madrid.

A pesar de todo esto, todavía podemos disfrutar de algunas piezas que reconocemos gracias a las ilustraciones reseñadas. Hoy siguen en el claustro de la catedral, colocadas sin criterio museístico ni carteles identificativos que revelen su procedencia, mezclados con restos de otras partes del edificio de distinta cronología, desarmadas en las sucesivas fases restauradoras (fig. 7).



Fig. 7. Restos del hastial sur. Claustro de la catedral de León.

La pieza más destacada es la cruz que cobijaba el arco de medio punto. Del tipo de cruz griega, los brazos los componen formas vegetales estilizadas con roleos que terminaban en bolas, hoy desaparecidas. Descansa sobre una corta columna de fuste liso que se levanta sobre un adorno oval de formas fitomorfas curvilíneas que en su momento apoyaban sobre un semicírculo, hoy perdido, en cuyo interior se repetía un juego de líneas sinuosas de notable movimiento y sentido volumétrico. Por último, unos aletones resueltos en roleos sirven de asiento para dos ángeles con alas extendidas que flanquean el motivo central.

Asimismo, atribuimos a la etapa barroca una serie de altorrelieves esculpidos sobre una larga banda alargada que representan cabezas de ángeles y mascarones compuestos con formas vegetales. Muestran la dualidad en constante pugna entre la pureza y la bondad, representadas por la belleza de los espíritus celestes, y el pecado y la impureza de lo material, asociadas a los rostros deformes y amenazantes de los monstruos (fig. 7). Aunque

estos temas tienen su origen en la decoración renacentista y pudiera pensarse que pertenecen a alguna otra labor catedralicia de esa época, nosotros lo asignamos al trabajo dirigido por Conde Martínez por la similitud que encontramos con los motivos representados en el friso del entablamento superior del hastial dibujado por Laviña. Por otro lado, las caras de los ángeles nos parecen de un estilo muy similar al que presentan las de los dos que acompañan a la cruz que describimos antes, pudiendo fácilmente ser del mismo taller.

Nada sabemos sobre la autoría de todas estas labores escultóricas porque no hay ninguna referencia concreta en los documentos que custodia el archivo catedralicio, ni en ningún otro de los conocidos hasta el momento. Este tipo de trabajos lo solía contratar el propio maestro de la obra directamente a artífices de su confianza, por lo que sabemos de tareas similares, a los que pagaba de sus honorarios, de tal manera que en muchas ocasiones ni tan siquiera se firmaba un contrato específico.

### PORTADA OCCIDENTAL

La portada principal de la catedral llegó al Barroco completa, revestida con un exhaustivo programa iconográfico de relieves y esculturas pertenecientes a siglos y estilos heterogéneos. A pesar de ello, a principios del siglo XVIII se incluyeron dos nuevas estatuas para acrecentar los planteamientos decorativos y doctrinarios.

Hasta ahora no se había reparado en esta intervención barroca que se desvela en el acuerdo de la reunión capitular del 15 de noviembre de 1712, cuando el administrador de la fábrica propuso que se colocasen las estatuas de san Miguel y de Moisés en los pedestales que estaban previstos, a lo cual el cabildo, tras la pertinente votación con el procedimiento de las habas blancas y negras, dio su aprobación<sup>86</sup>. En ningún acta, ni anterior ni posterior, encontramos otra mención a estas esculturas, de manera que solo tenemos esta escueta noticia redactada en cuatro líneas, que muy poco aporta a su conocimiento, para formar alguna hipótesis plausible sobre ellas. En realidad no se especifica el lugar donde se iban a ubicar, pero revisando imágenes antiguas, entre ellas los grabados de las vistas de la fachada occidental que acompañan a los libros *Viage de España* (Ponz 1783, 200), e *Iglesia de León* (Risco 1792, anexo), comprobamos que delante de las hornacinas apenas marcadas que hay en los contrafuertes de los extremos del pórtico hay dos estatuas de considerables dimensiones, en relación con las efigies adyacentes, elevadas sobre altos pedestales y que no articulan demasiado bien con el resto, todo lo cual hace pensar en una cronología distinta (fig. 8). La situada a nuestra derecha es fácilmente identificable como Moisés porque vemos con claridad las tablas de la ley y se adivinan los dos apéndices sobre la cabeza, símbolos característicos de este personaje bíblico. En el otro extremo

vemos la imagen con la que forma pareja, pero en este caso la identificación es difícil porque la falta de detalles del dibujo y la ausencia de atributos visibles no permiten afirmar nada con certeza, aunque por su actitud parece esgrimir un arma en la mano derecha. No obstante, la referencia documental apuntada, la falta de noticias de épocas anteriores, así como el hecho evidente de que ambas efigies están asociadas y que su gran tamaño desentona con el resto del conjunto, nos permiten aventurar que son las citadas en el acta.

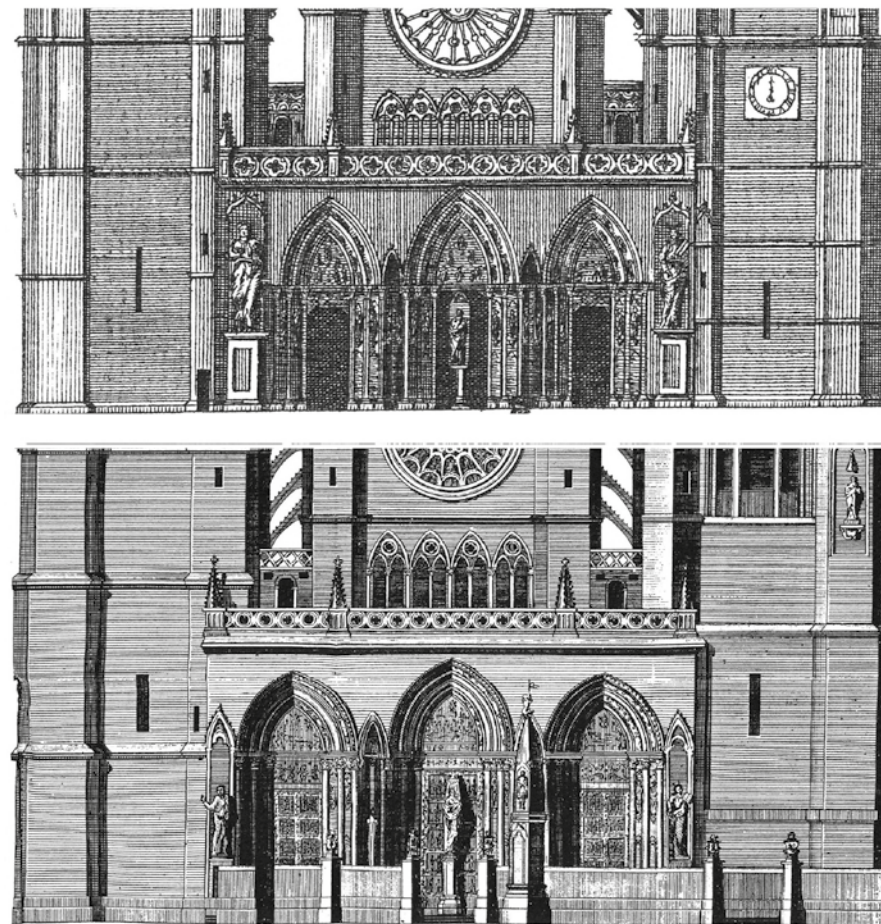


Fig. 8. Antonio Ponz, 1783 (arriba). Fernando Sánchez Pertegó 1792 (abajo), *Fachada occidental de la catedral de León*.

<sup>86</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 12r.

Tanto las estatuas como sus pedestales fueron eliminados por Fernando Sánchez Pertejo cuando realizó el nuevo atrio (Morais 2008, 185-6). La ubicación de las mismas estaba claramente marcada en el plano que presentó Pertejo para la aprobación de su plan, coincidiendo con la posición señalada más arriba; además, en la esquina inferior izquierda dejó escrito que los pedestales y las estatuas se debían quitar para dejar más espacio libre y despejar la vista de la fachada de la catedral, dos de los principales motivos en los que basaba su proyecto<sup>87</sup>. De nuevo advertimos el interés decimonónico por suprimir cualquier motivo barroco. En la actualidad se desconoce su paradero, pues, una vez retiradas no se reubicaron en ningún otro lugar de la catedral, ni están a la vista del público en ningún sitio conocido; es posible que se desestimaran debido al cambio del gusto promovido por la Academia. Su memoria fue muy corta, pues Demetrio de los Ríos comentaba que nada se sabía de la suerte que corrieron dichas estatuas (Ríos 1895, II, 35).

La falta de información sobre su autoría y la ausencia de reproducciones fiables, nos impiden hacer un análisis de su estilo o de su mérito artístico para valorar esta pérdida patrimonial, más allá de ponerlas en relación con las esculturas que se estaban haciendo a principios de siglo para otras partes del edificio que veremos más adelante.

La iconografía que representan estos dos personajes bíblicos, formando asociación, es ciertamente inusual. Solo encontramos un nexo de unión entre ambos en la epístola de Judas: “Pero cuando el arcángel Miguel contendía con el diablo, disputando con él por el cuerpo de Moisés, no se atrevió a proferir juicio de maldición contra él, sino que dijo: el Señor te reprenda” (Judas, 1:9). En su conjunto la epístola fue escrita para prevenir a la comunidad cristiana sobre el peligro de los falsos maestros que se enmascaran para propagar doctrinas falaces, lo cual puede resultar trascendente para la palabra que se transmite en el interior del templo tras traspasar las puertas que flanquean los dos personajes. Interpretados individualmente, san Miguel, cuyo culto adquirió un notable impulso tras la Contrarreforma, es habitual encontrarlo en la entrada a las iglesias mostrando blandiendo sus armas como jefe de las milicias divinas, victorioso frente a las fuerzas del mal representadas por Satán y guardián inexpugnable del espacio religioso. Por su parte, Moisés, precursor de Cristo, es el gran profeta que se convirtió en el caudillo que liberó de la esclavitud al pueblo hebreo y lo condujo hasta la tierra prometida. Aquí estaría representado en su papel de legislador, portando las Tablas de la Ley que le había conferido directamente Dios, decálogo que recoge los mandatos divinos que se convirtieron en verdaderos principios del cristianismo, aquellos que se explican en el interior de la catedral.

### MEDIA NARANJA Y PIRÁMIDES

La media naranja comenzó a construirse en 1633, después de que el cabildo aprobara el proyecto de Naveda<sup>88</sup>. Se inició entonces un largo y tortuoso proceso, hasta llegar al cierre definitivo de la linterna en 1745, que no vamos a tratar aquí porque ya ha sido convenientemente estudiado (Díaz-Jiménez 1931; Rivera 1993, 69-109; González-Varas 1993, 79-97; Campos 1994, 203-225; Morais 2006, 138-144). Nuestra intención ahora es centrarnos en el análisis del aspecto exterior.

La cúpula que ideó Naveda carecía de tambor, por lo tanto su altura era reducida y desde la calle apenas se divisaba. Además, estaba medio oculta por un recinto cuadrado que la envolvía y de cuya base partía el tejado que la cubría, por lo que el perfil curvo que se veía desde el interior de la catedral no se traducía al exterior. Esta especie de gran caja abierta, que apoyaba directamente sobre los arcos torales, fue realizada en un primer momento con ladrillo, pero más adelante Pantaleón Pontón proyectó “una caja cuadrada de sillería con cornija y corredores para abrigar la media naranja en lugar de la que se demolió de ladrillo”<sup>89</sup>. En el contrato se describía con bastante aderezo, “proporcionada a pedestral con agradable sotobasa y basa en lo que se bea y dicha caja se coronará con un corredor que corresponda al que tiene la nabe mayor”, al tiempo que se incluían soluciones técnicas para desaguar los tejados que cubrían la media naranja mediante la instalación de acueductos que liberarían el agua hacia afuera<sup>90</sup>. Al ser de piedra era más consistente, pero también más pesada, lo que suponía más presión sobre los ya débiles arcos torales y machones centrales, razón que esgrimió Laviña para desmantelarla por considerar que ejercía demasiada presión para la escasa sustentación que tenía (Laviña 1876, 42).

Pontón ya advertía, en la redacción de las condiciones de la obra, que la estabilidad de la cúpula era precaria porque los soportes no eran lo suficientemente robustos para el peso previsto<sup>91</sup>. Esta debilidad fue la que provocó la construcción de cuatro grandes pináculos o pirámides en la vertical de los machones sobre los que descansaba la media naranja, con la intención de asentarlos con más firmeza. La autoría de esta idea se atribuye en la actualidad a Pantaleón Pontón Setién (Rivera 1993, 94, 96, 176), antes asignada sin mayor fundamento a alguno de los Churriguera (Laviña 1876, 37; Ríos 1895, II, 30). En un primer momento Pontón diseñó las pirámides como una cuestión estrictamente práctica y no pensó en utilizarlos con intención decorativa, pues los concibió “rasos”, es decir, sin relieves y con los frentes planos. El cabildo no estaba muy satisfecho con esta simplificación porque no colmaba sus deseos de

<sup>87</sup> ACL, Restauración (P) 462r.

<sup>88</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.955, f. 76v

<sup>89</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

<sup>90</sup> AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, f. 95r.

<sup>91</sup> AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, f. 95v.

que la nueva obra sirviera al mismo tiempo para engalanar la parte alta del edificio, por lo que después de aprobar el proyecto le remitió a Pontón las trazas que había ideado el “religioso benyto”, que identificamos como fray Pedro Martínez de Cardeña, con la pretensión de que incorporara el aparato decorativo de este prestigioso diseñador a su propuesta técnica, según recoge el escrito que presentó Pantaleón Pontón para justificar el aumento de los costes:

Se le remitió una traza de un religioso benyto que tiene agradables sombras y hermosean por la oposición que hazen a lo blanco y vastantes cavezas de serafines en cuya vista le parezió por el punto de su arte, y al mayor desempeño con V. S<sup>a</sup> hazer otra traza en que sin apartarse de su ydea en la solidez y firmeza de la obra yziese también agradable vista y hermosura añadiendo que los estrivos y arcos se adornasen de molduras, escultura y talla, espejos, volutas con chicotes y dar más ancho a los arcos y otras cosas de mucha obra lo qual eszedia de la similitud de lo demás que ofreció corresponder en su primera ydea respecto de que así los arbotantes, estrivos y enjutas de la obra antigua todos son rasos como le consta a V.S<sup>a</sup><sup>92</sup>.

Todas estas novedades, asumidas por el maestro, que tuvo que contratar nuevos artífices, fueron acompañadas de la petición de dinero adicional para poder llevarlo a cabo, demanda que los canónigos, en buena lógica, aprobaron<sup>93</sup>.

Los cuatro pesados remates fueron objeto de múltiples exámenes desde poco después de terminados por su posible relación con la ruina de la cúpula, cuando en realidad habían sido concebidos con la intención de lograr su estabilización. La mayoría de los informes encargados durante el siglo XVIII los declaraban firmes y apropiados. Así, Fernando Casas Novoa en 1714 declaraba “en quanto a los pilares o pirámides no alla cosa contra firmeza”<sup>94</sup>. De forma parecida se expresaba Andrés Hernando que “no halla seguridad en lo principal de lo fabricado, excepto en las pirámides, que estas pueden mantenerse”<sup>95</sup>. Por las mismas fechas Joaquín de Churriguera también hizo su dictamen que no fue desfavorable<sup>96</sup>. Años después, en 1734, los maestros arquitectos Pedro de Valladolid, Felipe y José Álvarez de la Viña redactaron un extenso y detallado memorial sobre los desperfectos del edificio en el que aconsejaban desmontar las cuatro pirámides, a diferencia de lo que opinaban los anteriores<sup>97</sup>. Narciso Tomé en 1737 también emitió un dictamen considerando que “aunque la disposición de los quatro pilares y botareles nuevos que están echos para que supliesen lo débil de sus fuerzas, pueden ayudar en algo, no lo contemplo equibalente

por estar el defecto en la planificación de dicha media naranja”<sup>98</sup>. En cualquier caso, los pilares siguieron en pie hasta su desmantelamiento durante la restauración decimonónica.

Los pináculos, contruidos con buena sillería de piedra, tenían planta rectangular de cuatro pies castellanos de ancho por diez de largo y llegaban a los 68 de altura (1,12 x 2,80 x 19 m. aprox.) y tenían un peso estimado de 32.886 arrobas, según los cálculos hechos por el propio restaurador (Laviña 1876, 37, 57). Estaban dispuestos en las esquinas de la caja de la cúpula, en sentido diagonal, unidos al anillo de base de la linterna por unos arbotantes para mantenerla más fija. Matías Laviña hizo un dibujo, fechado en enero de 1861 y aprobado por la Junta General de la Real Academia de San Fernando según consta en el mismo papel, en el que presenta el corte a diferentes alturas de los grandes pilares que servían de apoyo a la cúpula, para demostrar que los pilastrones (según su denominación) estaban en gran parte al aire y no descansaban convenientemente sobre aquellos, debilitando así al conjunto (fig. 9).

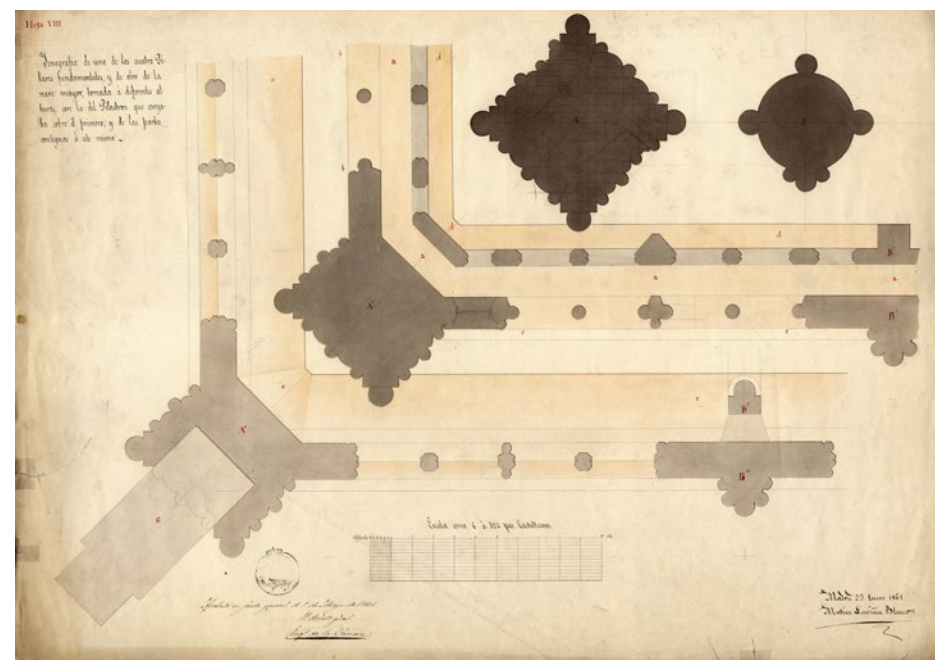


Fig. 9. Matías Laviña, 1861, *Iconografía de uno de los cuatro pilares fundamentales y otro de la nave mayor*, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 018 r.

<sup>92</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

<sup>93</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 12r.

<sup>94</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f

<sup>95</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f

<sup>96</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 46v.

<sup>97</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.005/1, s/f.

<sup>98</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 8.780, ff. 5r.

No disponemos de ninguna representación fidedigna que nos permita comprobar el alzado y los detalles decorativos de estos pináculos. Las fotografías conocidas no tienen la suficiente calidad ni nitidez para formarnos una idea exacta de todos sus valores exornativos (fig. 10)<sup>99</sup>. Los grabados antiguos no suelen fijarse en estas estructuras, y si lo hacen es de manera muy parcial, como por ejemplo comprobamos en las estampas de Parcerisa (Cuadrado 1855, 306, 312), o la mucho más incorrecta de Soriano (García de la Foz 1867, 25). El dibujo de Avrial, es sin duda la fuente más fiable para aproximarnos a su conocimiento, aunque apreciamos al-



**Fig. 10.** Charles Clifford, Photograph of an exterior view of the rear of the Cathedral of Santa Maria de Regla in the city of León, <https://www.rct.uk/collection/2700054/photographic-souvenir-of-spain-vol-i-view-of-the-cathedral-leon> (consultado el 20 de abril de 2022).

<sup>99</sup> La fotografía más interesante para nosotros es la vista de la zona del ábside realizada por Charles Clifford, *Photographic Souvenir of Spain*, vol. I, 1858. The Royal Collection Trust.

gunos errores de perspectiva que desvirtúan algunos contornos, además de resultar demasiado esquemático para nuestras pretensiones (fig. 3). No obstante, con los datos tomados de las referencias escritas y los escasos documentos gráficos, podemos aventurarnos a hacer una descripción aproximada. Los pilares tenían los fustes cajeados y el capitel con molduras sencillas; los lados más largos se remataban con placas recortadas propias de principios del siglo XVIII, mientras que el lado corto, que daba vista hacia el exterior, llevaban adosada una escultura sobre pedestal y coronada por dosel, tanto uno como otro exornados con abultados relieves de motivos vegetales. Se remataban con una forma piramidal (de ahí el nombre con el que muchas veces se cita a esta estructura) elevada sobre un podio cuadrangular, flanqueada por sendas formas triangulares situadas en los laterales más cortos que, como la pirámide, tenían los perfiles cubiertos de motivos que recordaban a los *crochets*, imitando así a otros similares góticos en los pináculos que los circundan, con la clara pretensión de mimetizarse con el conjunto.

Todas estas estructuras desaparecieron con la restauración del XIX, excepto las cuatro esculturas, que no fueron objeto de análisis ni en las descripciones de su época ni tampoco en las posteriores. Matías Laviña, que las bajó al suelo en 1861, ni tan siquiera las cita; se muestra prolijo en la explicación del proceso de desmonte de los pilares, tanto en los aspectos técnicos como en los anecdóticos, y sin embargo no dedica una palabra a las figuras (Laviña 1876, 62-70). Creemos que su factura y fecha de producción, poco acorde con los gustos de finales del siglo XIX, las hizo pasar inadvertidas y fueron relegadas al no encontrar sitio para ellas en la catedral restaurada. En 1882 se publicó una real Orden por la que se disponía que todas las esculturas y relieves de piedra que no tuvieran acomodo en la catedral se debían trasladar al Museo de Antigüedades, ubicado en el convento de San Marcos, bajo la supervisión de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y artísticos de León. Demetrio de los Ríos, como director de los trabajos de restauración, fue el encargado de hacer la selección y de efectuar el traslado<sup>100</sup>. El inventario se hizo rápidamente, pero en las actas de la Comisión de Monumentos no quedó reflejado más que el comienzo del traslado, sin especificar las piezas en concreto que fueron reubicadas<sup>101</sup>, entre las que sí estaban las efigies renacentista de san Pedro y san Pablo procedentes del hastial occidental<sup>102</sup>. No obstante, las cuatro esculturas estarían incluidas porque poco después fueron colocadas en el claustro de San Marcos, donde todavía permanecen formando parte del fondo del Museo de León.

Esculpidas en piedra caliza, son de considerables dimensiones, entre 2,50 y 2,90 m. de alto, con una anchura de entre 1 y 1,15 m., que se ajustaba casi a la amplitud de los pilares sobre los que se adosaban. Para aligerar su peso, teniendo en cuenta su ubicación original,

<sup>100</sup> Biblioteca Pública de León [LE-BP] Libro de Actas de la Comisión de monumentos, C.M. 614, f. 131r.

<sup>101</sup> LE-BP, Libro de Actas de la Comisión de monumentos, C.M. 614, f. 135v.

<sup>102</sup> Archivo del Museo de León [AML], fichas de inventario núm. 0224 y 0225.

están parcialmente vaciadas y la parte posterior aparece plana y sin desbastar para acomodarse mejor a la pared. Muestran algunos desperfectos producto del traslado.

El programa iconográfico es incierto, porque no parece obedecer a un plan que podamos considerar cerrado, ni tan siquiera completo. Representan a dos hombres y dos mujeres. La de mayor altura encarna a un obispo revestido con capa pluvial, sujeta con un gran broche de joyas, cruz pectoral, manos enguantadas y mitra episcopal también enjoyada. En la mano que falta sostendría el báculo pastoral como atributo. Sin duda representa a san Froilán, prelado legendario de León y patrono de la diócesis<sup>103</sup>. El otro personaje masculino es el apóstol Santiago, reconocible por la vestimenta característica de los peregrinos, esclavina, amplia capa, calabaza colgada de la cintura y bordón en el que apoyaría la mano derecha que tiene extendida. Además, con la mano izquierda sujeta un libro<sup>104</sup> (fig. 11).



Fig. 11. Esculturas de *San Froilán* (izquierda) y *Santiago* (derecha) c. 1713, Museo de León, sede de San Marcos.

<sup>103</sup> AML, ficha de inventario núm. 2.830.

<sup>104</sup> AML, ficha de inventario núm. 2.808.

Las figuras femeninas encarnan dos virtudes teologales (fig. 12). La Fe está personificada por una mujer con vestidura talar, que abraza una cruz que la supera en altura y tiene los ojos ven-



Fig. 12. Esculturas de la *Fe* (izquierda) y la *Esperanza* (derecha) c. 1713, Museo de León, sede de San Marcos.

dados<sup>105</sup>, ambos atributos característicos de la confianza cristiana en la revelación divina de manera ciega. La otra simboliza la Esperanza mediante una joven, también con ropa talar, que sujeta con su mano derecha un ancla que apoya en el suelo<sup>106</sup>, como símbolo distintivo de la seguridad y certeza de salvación que proporciona esta virtud al alma cristiana frente a la tempestad de las emociones que proporciona el mundo material. No tenemos noticias de la Caridad, que completaría la triada convencional; desde luego, no es nada habitual esta ausencia que es

<sup>105</sup> AML, ficha de inventario núm. 2.829.

<sup>106</sup> AML, ficha de inventario núm. 2.831.



difícil de explicar ¿Estaría la tercera en otro lugar de la catedral y no llegó hasta nosotros? No tenemos respuesta a esta pregunta, entre otras razones porque los pilares que las soportaban eran cuatro, el mismo número de las esculturas que tenemos, presentando además una unidad estilística que nos hacen pensar en un conjunto creado en las mismas fechas. De los Ríos yerra, curiosamente a pesar de ser el encargado del traslado, cuando dice que representaban las virtudes teologales “con no sabemos qué otra que completara el número de cuatro” (Ríos 1895, II, 30); quizás sea una muestra más del desinterés que siempre mostró este autor por el arte barroco. Por otro lado, en la documentación gráfica con la que trabajamos no apreciamos una posible ubicación para que hubiera más estatuas de similares características.

Todas ellas fueron esculpidas sin duda en el mismo taller, pues presentan estilemas comunes y una similitud de ejecución que no deja lugar a dudas. A pesar de su primitiva ubicación, las consideramos emancipadas con respecto al marco arquitectónico en cuanto no establecían una relación de dependencia que las integrara. Son monumentales, aparte de por su tamaño, gracias al volumen que proporcionan los generosos ropajes, en los que se multiplican los pliegues amplios con caídas naturales que generan un dinamismo contenido a unas figuras demasiado estáticas, que apenas rompen la verticalidad al flexionar una de las piernas o ladear la cabeza. En este sentido, san Froilán es el más inerte y también el más hierático. Por el contrario la Fe, al cruzar un brazo y doblar el otro para estrechar la cruz introduce algo más de movimiento que se refleja también en las ondulaciones de la ropa. Hay escaso interés en recrearse en los detalles al estar trabajadas con facetas amplias poco moduladas, probablemente porque dada la distancia con el espectador los detalles serían imperceptibles; era más importante mostrar de manera clara los atributos con el fin de que fueran identificados con facilidad, sirviendo su mero reconocimiento para que el fiel pudiera aplicar los valores significativos que tiene cada una de las figuras. Del mismo modo, los semblantes son inexpresivos, con la mirada perdida en el infinito, sin preocupación alguna por una caracterización individualizada de los rostros.

Estas esculturas, a las que tendríamos que unir las dos perdidas de la fachada occidental que tratamos anteriormente, son interesantes, más allá de su posible valor artístico, por la escasez de estatuaria monumental en León (Martín 1971, 161). La escultura en piedra fue poco cultivada en el barroco español, ya que la preferencia era la talla de madera para los retablos o los pasos procesionales, contratos muy abundantes en la época y más fáciles de confeccionar. De esta manera, los escultores especializados en la labra de la piedra que destacaron fueron pocos, y menos en una ciudad periférica como León que cuando los necesitó tuvo que contratarlos en localidades como Valladolid y Salamanca o recurrir a los eficientes maestros cántabros.

La falta de documentación dificulta su datación, pero en cualquier caso sería durante la maestría de Pontón Setién. Probablemente se refiera a ellas el acuerdo capitular de 3 de agosto de 1712 que dispone que siga la composición de las estatuas que estaban ejecutándose delante de la puerta de la Gomia, hasta que volviese Pontón para que fijara el sitio y el modo de colocar-

las<sup>107</sup>. Ese mismo año, el parte sobre la obra hecha y la que faltaba por concluir, apunta que “la talla de escultura y chicotes se ajustó en tres mil reales”, a lo que había que sumar el importe de la talla que se había ajustado en 5.965 reales, de los que restaban por pagar todavía 3.600 reales<sup>108</sup>. No cabe duda que se refiere al trabajo escultórico que estaba realizándose en aquellos momentos en torno a la parte exterior de la cúpula.

Una nueva dificultad nos encontramos respecto a la autoría de las estatuas. Cuando en 1713 muere Pontón Setién, los artífices que estaban contratados por el arquitecto para hacer lo referente al arte escultórico en la media naranja, Francisco del Hoyo, Joseph de la Cajiga, Bernardo de Castañeda y Bernardo de Lombera, vieron como las obras se paralizaban, se quedaban de repente sin oficio y además sin cobrar los salarios prometidos, porque era el maestro fallecido quien les tenía que pagar directamente. Por estas razones, los maestros escultores y tallistas, como se nombran ellos mismos, solicitaron al cabildo que se les pagase la labor realizada, que afirmaban tener casi concluida a falta de los detalles que solo se podrían acometer una vez que estuviera cerrada la linterna, lo cual no dependía de ellos. Llegan a decir que no tienen dinero para volver a su tierra porque solo habían recibido el dinero indispensable para el alimento diario, por lo que además tenían muchas deudas pendientes que esperaban pagar cuando finalizase su labor<sup>109</sup>.

Como no especifican cuál había sido realmente su actuación, no podemos afirmar que fueran los autores de las cuatro esculturas. Sabemos que todos ellos fueron tallistas y conocemos labores suyas llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XVIII tanto en Cantabria como en territorios cercanos. Francisco del Hoyo parece ser el más relevante de todos ellos, además de que fue discípulo del reconocido Andrés de Monasterio (González et al. 1991, 342; Polo, 1991, 33, 67, 77, 108, 283; Polo 1992, 184-5). Bernardo de Castañeda, es recordado sobre todo por trabajos en Cantabria (González et al. 1991, 142; Polo 1991, 224-5). Bernardo de Lombera, probable hijo del afamado Juan de Lombera, estuvo activo más tiempo que los anteriores, por lo menos hasta mediados de siglo (González et al. 1991, 365; Polo, 1991, 30, 169, 170, 180, 280). Con toda probabilidad estos artífices trasmeranos formarían una cuadrilla de carácter itinerante, tipo de asociación habitual entre artistas en la época que se unían para tener mayores facilidades a la hora de contratar y también a la hora de cumplir los compromisos (Polo 1991, 91).

Se da la circunstancia de que Bernardo de Lombera y Francisco del Hoyo aparecen también juntos hacia 1710 actuando en la obra escultórica de la fachada de la iglesia del monasterio de Eslonza, a las órdenes de fray Pedro Martínez de Cardeña (Rodicio 1979,

<sup>107</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, f. 98r.

<sup>108</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

<sup>109</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.039, s/f.

51-52), sobre todo ocupados en los motivos decorativos de piedra<sup>110</sup>, mientras que la autoría de las esculturas que estaban en las hornacinas recae en el vallisoletano José de Rozas<sup>111</sup>. Si tenemos en cuenta que las trazas de fray Pedro fueron utilizadas por Pontón para agregar decoración a su proyecto, como ya vimos, podemos encontrar ahí algún tipo de relación para que los citados escultores fueran contratados por la catedral.

### LA LINTERNA

El domo de la cúpula era ciego, razón por la cual fue imaginada desde el principio abierta con una gran linterna en la cúspide, incluso antes de llamar a Juan de Naveda para que hiciera su propuesta<sup>112</sup>, con la finalidad de proporcionar luz al espacio situado delante del presbiterio, creando una iluminación extra al templo más acorde con los gustos barrocos. En el exterior su silueta debía sobresalir entre los hastiales y los pináculos que pueblan los tejados de la catedral, por eso convenía que tuviera una apariencia rotunda y notable personalidad que otorgara un enriquecimiento exornativo al edificio en el proceso de modernización que estaba en progreso.

Hubo una primera provisional, a la espera de mejores tiempos económicos, formada con un armazón fundamentalmente de madera<sup>113</sup>, pintada al interior y emplomada al exterior (Rivera 1993, 74). Bien fuera por la endeblez de sus componentes o por los problemas vistos de la estructura donde se apoyaba, el caso es que pronto entró en ruina, según recoge en un acta capitular de 1703: “Dixo el Sr. Berrio avía oydo que la linterna de la media naranja desta Santa Yglesia amenazava ruina y se cometiò al Sr. Administrador de la fábrica para que con maestros la reconozcan y dé quenta al cabildo”<sup>114</sup>. Empezó entonces un largo proceso de declaraciones, proyectos y obras interrumpidas que están relacionados directamente con los avatares de la cúpula. El problema estaba en que al fallar esta, había que encontrar la solución que atajara al mismo tiempo el deterioro del crucero y la elevación de la linterna, cuestión difícil de encontrar; incluso llegó a plantearse deshacer la cúpula, como podemos comprobar en las actas capitulares de los años 1708 y 1709<sup>115</sup>. Por fin, el cabildo decidió convocar a distintos maestros de comprobada solvencia con el objetivo de que presentasen trazas e hicieran posturas de la obra necesaria para satisfacer ambas cuestiones. El primer proyecto, del que desconocemos la fecha, fue el presentado por Manuel Conde Martínez, probablemente avalado por la feliz conclusión de la coronación del hastial sur. Preveía construir la linterna en piedra, incluyendo una opción para hacer de nuevo la caja que encerraba la cúpula (fig. 13). A pesar de su buena rela-

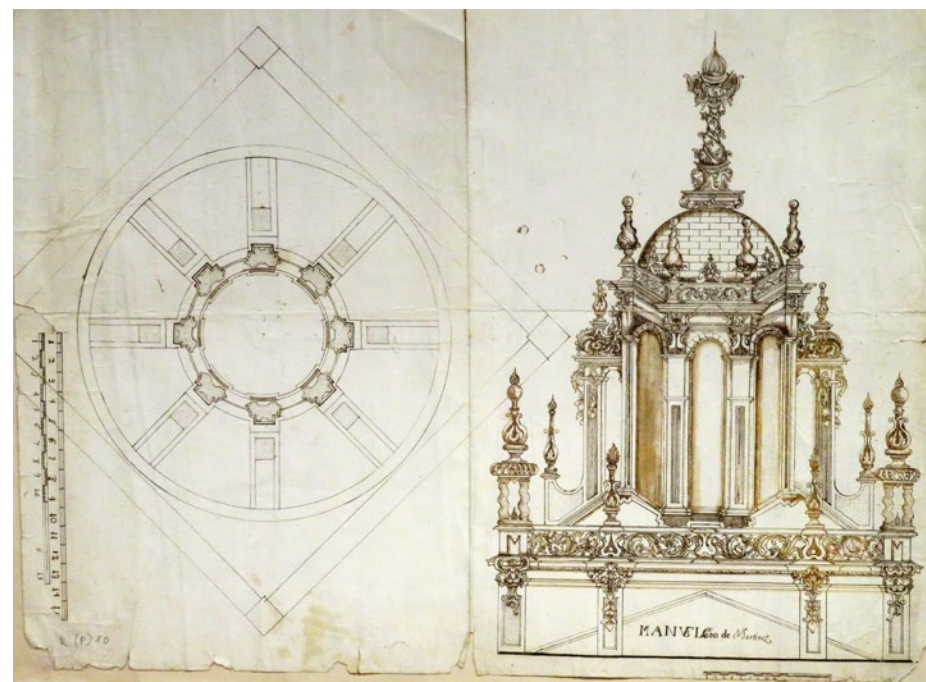


Fig. 13. Manuel Conde Martínez, *Linterna de la media naranja de la catedral*, c. 1700, Archivo de la Catedral de León. R.(P) 010 r.

ción con el capítulo, no fue aprobado, y eso que presentó una traza con las mismas características de tradición y modernidad que su recién terminada espadaña. Proponía formas barrocas, entre las que había columnas salomónicas y profusión de relieves con motivos vegetales de carnosa presencia, pero dispuestos en armonía con elementos de herencia gótica, como pináculos y flameros utilizados con generosidad que conferían marcada verticalidad al remate. Sin duda, Conde tenía la intención de otorgar protagonismo a la linterna dentro del conjunto de la fábrica medieval, como parecía ser el sentir de los canónigos.

Tenemos noticias de dos propuestas posteriores. La primera es la del arquitecto citado en el documento como “el fraile benito”, que identificamos con fray Pedro Martínez de Cardaña, quien formó una planta por la que se le pagaron 25 doblones. No sabemos cómo sería porque el acta no desvela nada más y el dibujo se perdió<sup>116</sup>. Aunque no se le adjudicó, fue tenido muy en cuenta por el cabildo, pues sería utilizado después para modificar las trazas de Pontón Setián.

<sup>110</sup> Archivo Histórico Nacional [AHN], Sección clero regular, libro 5.073, ff. 84,98, 100, 102.

<sup>111</sup> AHN, Sección clero regular, libro 5.073, f. 115.

<sup>112</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 9.954, f. 70v. y 75v.

<sup>113</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.040, s/f.

<sup>114</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.020, 83v.

<sup>115</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.022, 44r. y 91r.; doc. 10.023, 10r. y 10v.

<sup>116</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.023, 20r.

Finalmente, este sería el elegido, según leemos en el acta de 26 de abril de 1710: “Leyóse el memorial que presentó Dn. Pantaleón Pontón sobre la planta de la linterna y quedó por suya la obra”<sup>117</sup>. No obstante, la escritura de ajuste de la obra no se firmó hasta marzo de 1711 para “hacer una linterna de cantería de piedra franca en el orbiero de la nabe mayor de dicha santa yglesia cathedral sobre la media naranja que oy esta echa”. El arquitecto garantizaba la seguridad de la media naranja al haberla inspeccionando con detenimiento y modificado el plan inicial para adecuar el ensamblaje con la linterna<sup>118</sup>, estableciendo el coste total en 96.000 reales<sup>119</sup>.

En julio de 1711 se iniciaron los trabajos<sup>120</sup>, contratando enseguida piedra y pagando los primeros portes de los carros que llegaban desde las canteras<sup>121</sup>. También empezaron los trámites para ir haciendo las vidrieras<sup>122</sup>. Pero a partir de aquí todo son dudas y constantes replanteos. Al año siguiente se suscita la posibilidad de hacer algunos cambios, sustituyendo las ocho pilastras de piedra previstas para la división de las vidrieras por otras dieciséis realizadas con barrotes de hierro, con la intención de proporcionar más luz al interior al aumentar la superficie de los vanos<sup>123</sup>; sin embargo, esta cuestión se desestimó poco después, aceptando el planteamiento inicial<sup>124</sup>. No obstante, el mayor problema surgió en mayo de 1713 con la muerte de Pantaleón Pontón, pues la obra se paralizó. Además, volvieron a surgir dudas sobre la solvencia de la empresa realizada por el arquitecto fallecido y comenzaron de nuevo las convocatorias para revisar la construcción y proponer remedios. El primero al que se llamó fue a Francisco González Sisniega, maestro arquitecto de Burgos, del que el cabildo tenía buenas referencias<sup>125</sup>, pero no aceptó, porque dijo estar enfermo<sup>126</sup>. A continuación se contactó con Joaquín de Churriguera, quien presentó un informe sobre la cúpula que fue tan del agrado del cabildo, que los capitulares decidieron de inmediato encargarle la empresa<sup>127</sup>. Para demostrar la viabilidad de su diseño, Churriguera se ofreció a plasmarlo en un modelo a escala realizado en piedra<sup>128</sup>; sin embargo, la maqueta nunca llegó a verse y el arquitecto

no se hizo cargo de la obra a pesar de los constantes llamamientos del cabildo para que volviera a León a iniciar la construcción<sup>129</sup>. Más tarde, en marzo de 1715, acordaron con Pedro Martínez de Cardeña que presentara su parecer sobre la viabilidad de la media naranja<sup>130</sup> y que tuviera una reunión con Churriguera en León para tomar una decisión, a la que fueron convocados ambos<sup>131</sup>. El religioso benito compareció y se le retuvo varios días a la espera de que el arquitecto salmantino apareciera, pero este no hizo acto de presencia, por lo que se suspendió la reunión y le dieron a fray Pedro un doblón de a ocho por su atención<sup>132</sup>.

Entre los intentos que siguieron destacamos el de Narciso Tomé, al que en mayo de 1737 se le encargó un nuevo dictamen<sup>133</sup>; incluso llegó a hacer una traza cuando presentó la del retablo mayor<sup>134</sup>, pero desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros y desconocemos el sentido de su formulación.

El desenlace se fue dilatando en el tiempo hasta que, por fin, en el año 1745 llegó a León el boloñés Giacomo de Pavía<sup>135</sup>, acompañado del pintor Giovanni Campani Bonavera, y confeccionó el diseño que finalmente se llevó a la práctica para alivio de todos. Contó con la ayuda a pie de obra de Pedro de Valladolid<sup>136</sup>, pues la labor del italiano fue de carácter intelectual, redactando las condiciones y dibujando la planta, pero sin llevar la maestría, entre otras razones porque sus ocupaciones en Madrid le retenían allí mucho tiempo. Es probable que su presencia en León se debiera a una concesión del rey Felipe V, ante las constantes llamadas del cabildo a la corte para afrontar el arreglo de la catedral. Así se desprende del permiso solicitado por el cabildo en abril de 1745: “sirva alcanzarnos de la piedad del Rey N. S., Dios le guarde, el permiso de que se detenga aquí el dicho don Santiago [Pavía] unos meses, que se reputan por suficientes para la conclusión del trabajo”<sup>137</sup>. La licencia se concedió, según comunicó Baltasar Elgueta Vigil, intendente en el Palacio Real<sup>138</sup>.

<sup>117</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.023, 23r.

<sup>118</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.040, s/f.

<sup>119</sup> AHDL, Protocolos de Antonio Ibáñez de la Madrid, núm. 94, c. 65, f. 79.

<sup>120</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, 71v.

<sup>121</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, 90v. y 93r.

<sup>122</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.023, 93v.

<sup>123</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 15r.

<sup>124</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 17v.

<sup>125</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 19r.

<sup>126</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.039., s/f.

<sup>127</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 47r. y v.

<sup>128</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 54r.

<sup>129</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 60r., 65r.; doc. 10.025, 2r., 3v., 5r. y 14r.

<sup>130</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 17v.

<sup>131</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 18r.

<sup>132</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 19r. y v.

<sup>133</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.034, fol 10r. y v.

<sup>134</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.034, fol 31r. y v.

<sup>135</sup> ACL, Fondo general, doc. 8.778, f. 83, “Quando don Santiago Pavía, Director de la Real Academia de Architectura en esa Corte vino aquí a reconocer la obra que va hecha en este templo y dar su parecer y dirección sobre la que faltaba”.

<sup>136</sup> ACL, Fondo general, doc. 20.146, s/f.

<sup>137</sup> ACL, Fondo general, doc. 8.778, f. 83.

<sup>138</sup> ACL, Fondo general, doc. 8.778, f. 86.

El capítulo abandonó la idea de hacerla de piedra y acordó “executar la linterna de madera [...] que se podrá hexecutar en dos meses y que su costo aszenderá como a 10 ducados de vellón, sin incluir en esta cantidad el inporte del plomo o cobre con que se deberá cubrir”<sup>139</sup>. Sobre esta última disyuntiva, pareció más conveniente que fuera forrada de plomo, como así se mandó ejecutar en junio de 1745<sup>140</sup>. El metal, lo trajeron en planchas arrieros maragatos desde Madrid en una primera partida de 181 arrobas y 15 libras<sup>141</sup>, y otra segunda de 312 arrobas y 15 libras<sup>142</sup>.

La propuesta de Pavía debió convencer a los canónigos porque suponía un cierre de poco peso para la maltrecha cúpula, lo que parecía resolver el eterno peligro de ruina, al tiempo que era relativamente barata y también agradable a la vista, no en vano el italiano era un reconocido escenógrafo y decorador, famoso por esta actividad en las óperas que se representaban en la corte. La linterna se hizo de base octogonal, con un alto y estilizado tambor, sobrealzado por un segundo cuerpo de escaso tamaño. La cubría una cúpula en cuyo trasdós se marcaban los nervios que dividían la plementería y se remataba con una aguja formada por la sucesión de variadas formas geométricas, con la intención de ganar altura y verticalidad. Cada lado del octógono desplegaba un vano rematado en arco apuntado cerrado con vidrieras. En los ángulos se disponían pilastras con fustes que parecen decorados con relieves, que daban paso a una sobresaliente cornisa sobre la que se alzaban pináculos en conexión con las pilastras, formando una especie de corona. A diferencia de la diseñada por Conde Martínez, no se acompañaba de arbotantes y contrafuertes porque, al no ser de piedra, parecía no necesitarlos para mantener su verticalidad (fig. 10). Es interesante destacar la intencionada mezcla de fórmulas góticas, empleando arcos apuntados y pináculos, con otras que pretenden ser muestra de modernidad, caso de la cúpula y la concepción geométrica de los adornos. Estamos ante una muestra más de esa intención, siempre latente en todas las intervenciones llevadas a cabo en la etapa barroca, de respetar la herencia sin perder la intención de modernizar el edificio, integrando de manera armónica los nuevos añadidos. De esta manera se cerró uno de los capítulos que más quebraderos de cabeza había provocado a los responsables de la fábrica de la catedral.

Una vez cumplida esta esperada culminación del crucero, el perfil de la catedral leonesa había cambiado de manera sustancial, aumentado el número de elementos que conferían más sentido vertical al conjunto, con mayor carácter ornamental que conjugaba con los deseos de ostentación del cabildo. Las pirámides y la cúpula, que se añadían a los enhiestos elementos del hastial meridional, pronto se convirtieron en símbolos definitorios del primer templo de la diócesis que ganaba de esta forma en personalidad, hasta el punto que cuando Matías Laviña dispuso

su demolición, muchos “se condolían” de su desaparición por considerarlas ya parte integrante y sustancial de la catedral leonesa (Laviña 1876, 56).

### OTRAS OBRAS MENORES. REMATE DE LA TORRE NORTE Y TEJADOS

A lo largo de la época barroca, como no podría ser de otra manera, se sucedieron toda una serie de intervenciones para arreglar desperfectos o sustituir elementos arquitectónicos deteriorados. Suponemos que algunos pináculos y arbotantes serían entonces rehechos, lo mismo que cornisas, antepechos y demás objetos expuestos a las duras inclemencias del clima leonés y al inexorable paso de los años. Pero apenas tenemos recuerdo de todo ello porque la restauración decimonónica se ocupó de retirarlos por considerarlos inadecuados en la repristinación que llevó a cabo.

También los ventanales sufrieron alteraciones. Ya Naveda había advertido que se debía “reparar y mecer de nuevo todas las piezas que estan eladas y fuera de su plomo en el bentanaje que circunda la dicha Sancta Yglesia”<sup>143</sup>, lo mismo que años después repetirían Andrés Hernando<sup>144</sup>, o los Álvarez de la Viña en sus respectivos informes<sup>145</sup>. Al respecto constatamos, por ejemplo, que en la rosca exterior del arco del ventanal alto del centro del ábside aparece grabada la fecha 1742, recuerdo del momento de su reforma.

Las tormentas y sus peligrosos rayos afectaron en varias ocasiones al edificio. Una de ellas afectó gravemente a la veleta de la torre de las campanas, la situada en el lado norte, como recoge el acta que habla de “la obra de la veleta que derribó el ayre de la torre de las Campanas”<sup>146</sup>, cayendo sobre la calle las piedras que la sujetaba. Corría el año 1713 y en aquellos días el maestro de la obra, Pantaleón Pontón, estaba pasando la enfermedad que le llevó hasta la muerte, por eso el cabildo en un primer momento propuso que el arreglo de “la beleta por aora se suspenda asta que venga el maestro Pontón”<sup>147</sup>, pero no lo pudo hacer porque ya no regresó a León.

Demetrio de los Ríos dejó escrito que, cuando en 1881 empezó a desmontar la veleta para poner allí un pararrayos, encontró un papel metido dentro de un tubo de plomo en el que se relataban algunos pormenores del coronamiento de la torre. El documento, al igual que otros muchos que cita en su libro, no se conserva en la actualidad y nadie más ha corroborado su existencia, por lo que tenemos que fiarnos de su palabra (Ríos 1895, II, 31). El escrito en cuestión afirmaba que Joaquín de Churiguera había levantado la aguja de la torre 18 pies más alto de lo que era originalmente, y que el 29 de mayo de 1714 había colocado la veleta rematada por una cruz sobre una bola nueva. Además, entre otras cosas menores, daba cuenta del nom-

<sup>139</sup> ACL, Actas capitulares, doc. núm. 10.037, s/f.

<sup>140</sup> ACL, Actas capitulares, doc. núm. 10.037, s/f.

<sup>141</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 9.678, 164r.

<sup>142</sup> ACL, Fondo general, doc. 20.146, s/f.

<sup>143</sup> ACL, Fondo general, doc. 11.004, s/f.

<sup>144</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.038, s/f.

<sup>145</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 11.005/1, s/f.

<sup>146</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 20v.

<sup>147</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.024, 17v., 19r. y 20v.

bre del administrador de la fábrica catedralicia que ejercía entonces, Miguel Quijada Ramos y Quiñones que, en efecto, sabemos fue reelegido para el cargo el 19 de diciembre del año 1714, según quedó reflejado en la correspondiente acta<sup>148</sup>, lo cual da verosimilitud al relato de Ríos.

Joaquín de Churriguera, como ya sabemos, en enero de ese año había hecho una exposición sobre el estado de la cúpula, siendo nombrado entonces maestro de obra de la catedral. Por lo tanto, es factible que se ocupara del arreglo como uno más de sus cometidos. Además, constatamos que el administrador de la fábrica dispuso en abril el pago a Churriguera y sus oficiales del dinero que se le debía<sup>149</sup>, confirmando así su intervención. Por todo ello, podemos atribuirle la autoría del remate.

Sobre la cúspide de la torre, de forma octogonal, levantó una aguja de piedra compuesta por dos alturas y perfil de huso. La inferior presenta en sus caras una sucesión de carnosas formas vegetales, frutas y lazos, a lo que se añade un rostro en cada una de las cuatro que miran a los puntos cardinales. Una cornisa moldurada da paso a una figura apiramidada que, en una interpretación barroca del *crochet* gótico, se adorna con sargas de frutas. Por último, estaría la veleta y la cruz, de hierro laminado, sobre una bola de cobre repujado con gallones (Gómez 2017, 457), que Ríos desmontó y desde entonces descansa en el claustro (fig. 14).



Fig. 14. Joaquín de Churriguera, Remate de la torre norte y veleta c. 1714, Catedral de León.

<sup>148</sup> ACL, Actas capitulares, doc. 10.025, 11v.

<sup>149</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.024, 53r.

Llama la atención que, a pesar de la gran distancia que hay hasta el nivel de la calle, los relieves escultóricos están ejecutados con un preciosismo y un detalle que no es apreciable a simple vista, pero que para el espíritu de la época era importante dejar bien definidos. Por otro lado, debemos valorar el respeto al legado con el que se hizo la reforma, de manera que lo nuevo tuviera una total integración con el conjunto previo, sin provocar disonancias con las formas góticas, pero utilizando las propias de la época barroca. Es necesaria una mirada atenta para comprobar que los elementos utilizados en la restauración de Churriguera no son copia de los medievales, de tal forma que, sin renunciar a la personalidad del momento histórico en el que se hicieron, hay una estudiada coherencia con lo antiguo.

Por otra parte, los tejados llegaron a principios del siglo XVIII en un estado calamitoso, si hacemos caso a los diferentes memorandos que los arquitectos presentaron ante el capítulo en distintos momentos. En julio de 1711 se confesaba que “avían reconocido los tejados de toda la iglesia y que estaban muy indezentes y ruinosos, con mucho peligro de las bóvedas y todo el edificio, y que se aría juicio ser este el principal cuidado y muy preziso esta obra”<sup>150</sup>, procediéndose a preparar lo necesario para remediar los daños con urgencia, aunque, como casi siempre, se demorase más allá de lo conveniente. Lo primero que se organizó fue la adquisición de buena madera, para lo cual se contrató el corte en San Leonardo, famoso pinar desde antiguo ubicado en la actual provincia de Soria, que empezaría en el menguante de febrero de 1713<sup>151</sup>. A partir de ese momento se suceden las noticias sobre la compra y porte de la madera soriana<sup>152</sup>. Suponemos que la renovación de los tejados se llevaría a cabo, pero no tenemos constancia de ello porque la restauración del siglo XIX y el incendio de 29 de mayo de 1966 provocado por un rayo que arrasó toda la cubierta de la catedral, hicieron desaparecer cualquier posible vestigio de aquella época.

Otra tarea de importancia para la integridad del edificio fue la ruina de la capilla del Carmen, ubicada en la fatídica zona colindante con el brazo sur del crucero, debajo de la Silla de la Reina. El 8 de enero de 1743 colapsaron las bóvedas y cayeron en parte (Laviña 1876, 44), quedando el resto en estado precario<sup>153</sup>. Se inició entonces un proceso, no exento de dificultades y varias alternativas, que no culminó hasta finales del año 1745. Esta cuestión ya ha sido estudiada (Rivera 1993, 129-40) y no forma parte de nuestro interés en este momento. Si la traemos a colación es por un aspecto que sí tiene que ver con el exterior. Con motivo de la ruina y con el objetivo de consolidar la estabilidad de la capilla, hubo que rehacer el pináculo que asentaba con su peso el soporte inferior. Simón Gavilán Tomé, primer maestro que se ocupó

<sup>150</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.023, 71v.

<sup>151</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.024, 17v.

<sup>152</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.024, 30v., 32v., 40v. y 52v.; doc. 10.025, 48v. y 49v.

<sup>153</sup> ACL, Fondo general, doc. núm. 8.779, 166r.

de la restauración, ya advirtió que el nuevo apéndice debería tener mayor grosor que el precedente, consignando el cabildo que se hiciera en correspondencia con el de la capilla de Nuestra Señora del Dado<sup>154</sup>, al otro lado de la catedral, manifestando así de nuevo la idea recurrente de mantener una cohesión con el entorno. Sería probablemente el maestro salmantino Alonso de la Fuente, sucesor de Gavilán, quien lo levantara utilizando una manipulación del lenguaje clasicista para mostrarlo más decorativo (fig. 15). Sobre una base cuadrangular de lados cajeados y estriados, se eleva un primer cuerpo octogonal de planta más reducida, que tiene en los frentes que coinciden con los ángulos de la base una especie de cortos aletones para articular las menores dimensiones de esta parte. El siguiente nivel lo forma una columna con fuste estriado que disminuye en grosor conforme se acerca al capitel, formado este por una corona de hojas de acanto. Se remata el pilar con un gran y decorativo florón para ganar altura.



Fig. 15. Pináculo sobre la capilla del Carmen c. 1745, Catedral de León.

<sup>154</sup> ACL, Actas capitulares doc. 10.036, s/f.

## CONCLUSIÓN

Las intervenciones llevadas a cabo en el exterior de la catedral hay que ponerlas en paralelo con las ejecutadas en el interior. Ambas tienen el objetivo común de modernizar el anticuado templo medieval mediante la adición de nuevos elementos propios del lenguaje barroco. Unas fueron meramente exornativas y otras tuvieron carácter estructural, aunque pensadas igualmente con audacias formales; en cualquier caso con una clara intencionalidad ideológica. Ahora bien, todo realizado siempre desde el respeto y la valoración del edificio heredado, considerado un legado histórico que no se puede destruir porque enlaza directamente con las raíces de la comunidad y marca esa continuidad ininterrumpida con el pasado que tanto valoraban las dignidades eclesiásticas como elemento de estabilización social.

Los recursos compositivos y formales, sin renunciar en ningún caso a la modernidad, fueron adaptados con el objetivo de lograr una armonización con el edificio previo, consiguiendo así la deseada *conformità* que ya propugnaba la teoría de Alberti para las restauraciones de edificios recibidos en herencia. En este horizonte no estaba la unidad de estilo porque ello supondría la renuncia a la actualización del templo, que se consideraba primordial para vincularlo al contexto religioso, social y artístico del Barroco, pero sí la coherencia entre lo antiguo y lo moderno.

El protagonista indiscutible de todas las actuaciones fue siempre el cabildo, que trató de buscar a los mejores artífices para que materializaran sus propósitos ideológicos. Fueron reclutados en las catedrales de un amplio entorno, pero también en empresas vinculadas a la corona; siempre personajes de acreditado prestigio, aunque no estuvieron a la altura de su fama en todas las ocasiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Francisco. 1952. “La pulchra Leonina y su retablo de la Capilla Mayor”, *Archivos Leoneses*, 12: 95-109.
- Avrial y Flores, José María. 1845. *Cuadernos de vistas de León tomadas del natural y ejecutadas por don José María Avrial, año 1845*, Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid, sig. BA/76.
- Azofra, Eduardo. 2010. “La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León”- En *El barroco en las catedrales españolas*, coord. María del Carmen Lacarra Ducay, 101-152. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC) y Diputación de Zaragoza.
- Bédat, Claude. 1989. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 1994. “Las transformaciones del renacimiento y el esplendor barroco”. En *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, coord. Manuel Valdés, 133-228. León: Universidad de León.
- Cofiño Fernández, Isabel. 2003. “Fray Pedro Martínez de Cardeña y su intervención en las catedrales castellano-leonesas”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, 41-52. Murcia: Universidad de Murcia.
- Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy. 1931. *Catedral de León: la cúpula del siglo XVII y la linterna del XVIII*. Madrid: Imprenta de Ramona Velasco.
- Díaz Muñoz, María del Pilar. 2003. *Catedrales en el Barroco*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Díez García-Olalla, Jorge. 2020. *La Catedral de León en 1892-1909: la restauración de Juan Bautista Lázaro*. León: Universidad de León.
- Díez García-Olalla, Jorge e Isabel Barrionuevo Almuzara. 2018. *La Gran Restauración. Los proyectos arquitectónicos que salvaron la Pulchra. Memoria gráfica de las obras catedralicias (1859-1901)*. León: Cabildo catedral de León.
- García de la Foz, José. 1867. *Crónica general de España. Provincia de León*. Madrid: Rubio y Compañía.

- García-Toraño Martínez, Isabel Clara (ed. lit.). 2009. *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional.
- Gómez Rascón, Máximo. 2017. *Museos de la catedral*. León: Cabildo Catedral de León
- González Echegaray, M.<sup>a</sup> del Carmen, Miguel Ángel Aramburu-Zabala, Begoña Alonso Ruiz, y Julio José Polo Sánchez. 1991. *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander: Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria,
- González-Varas, Ignacio. 1993. *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León: Universidad de León.
- Laviña, Matías. 1876. *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*. Madrid: Eduardo de Medina.
- Llaguno y Amirola, Eugenio. 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitecturas de España desde su restauración*, t. IV. Madrid: Imprenta Real.
- Losada Varea, Celestina. 2007. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Martín González, Juan José. 1971. *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2000. *Aportación al Barroco en la Provincia de León. Arquitectura religiosa*. León: Universidad de León.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2006. “La transformación barroca del interior de la catedral de León. Una idea con una larga gestación”. *De Arte* 5: 133-155.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2008. “El atrio de la catedral de León. Edificación, polémica y reclamaciones de una obra singular de finales del siglo XVIII”. *De Arte* 7: 167-192.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2011. “Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 108: 195-242.
- Moraís Vallejo, Emilio. 2014. “Diferentes modelos de intervención arquitectónica en las catedrales de Castilla y León durante el Barroco”. En *El conservador-restaurador de patrimonio cultural: experiencias de preservación e intervención en la obra de arte*, coord. Jorge Martínez Montero y Lourdes Santos de Paz, 141-161. León: Universidad de León.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. 1985. “Juan de Naveda y la arquitectura del Manierismo Clasicista en la villa de Santander (1600-1630)”, *Altamira* 45: 189-210.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. 1990. “La aportación de los maestros cántabros de Trasmiera a la arquitectura española”, *Cuadernos de Trasmiera* 2: 57-100.
- Navascués Palacio, Pedro. 1977. “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”. *Pro-Arte* 9: 51-59.

- Navascués Palacio, Pedro. 2012. “La construcción de un gran templo. La arquitectura de la Catedral Nueva”. En coords. René J. Payo Hernanz y Valentín Berriocha Sánchez Moreno, *La catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y Arte*, 259-345. Burgos: Promecal.
- Navascués Palacio, Pedro y José Luiz Gutiérrez Robledo. 1994. *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa
- Polo Sánchez, Julio. 1991. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería (1660-1790)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Polo Sánchez, Julio. 1992. “Escultores y ensambladores de Trasmiera. II. Artífices montañeses del taller de Siete Villas durante el último tercio del siglo XVII y el siglo XVIII”. *Cuadernos de Trasmiera* 3: 159-204.
- Ponz, Antonio. 1783. *Viage de España*, t. XI. Madrid: Joachin Ibarra.
- Posadilla, Juan de Dios. 1899. *Episcopologio Legionense*. León.
- Prados García, J. M. 1982. “El retablo mayor del siglo XVIII en la catedral de León”, *Archivo español de Arte*, 55, 220: 329-350.
- Quadrado, José María. 1855. *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid: Imprenta Repullés.
- Ramallo Asensio, Germán. 2000. “El rostro barroco de las catedrales españolas”. *Cuadernos Dieciochistas* 1: 313-347.
- Ramallo Asensio, Germán, 2003. “Aspectos generales de las catedrales españolas en el barroco y su proyección al siglo XIX”. En *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, ed. Germán Ramallo, 11-40. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ramallo Asensio, Germán. 2010. “Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales barrocas”. *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades* 22: 19- 44.
- Ríos y Serrano, Demetrio. 1895. *La catedral de León. Monografía*. Madrid.
- Risco, Manuel. 1792. *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid: Oficina de don Blas Román.
- Rivera Blanco, Javier. 1992. “Catedral de León”. En *Las catedrales de Castilla y León*, León: (pendiente de completar)
- Rivera Blanco, Javier. 1993. *Historia de las restauraciones de la catedral de León*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rivera Blanco, Javier. 2015. “Renewal and Continuity in the Façades of Spanish Cathedrals during the Baroque” En *Alla moderna. Antiche chiese e rinnovamenti barocchi: una prospettiva europea / old churches And baroque renovations: A european perspective*, ed. Augusto Roca de Amicis y Claudio Varagnoli, 215-244. Roma: Artemide.
- Rodicio Rodríguez, María Cristina. 1979. “Fray Pedro Martínez y la fachada del monasterio de San Pedro de Eslonza”. *Tierras de León* 34-35: 49-53.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1989. “Aspectos económicos y administrativos en las fábricas de las catedrales españolas durante el siglo XVI”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 1: 79-85
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3: 43-52.
- Rosende Valdés, Andrés. 2001. “La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, coord. Miguel Ángel Castillo Oreja, 51-84. Madrid: Fundación BBVA.
- Tovar Martín, Virginia. 1990. *El Arte del Barroco. Arquitectura*. Madrid: Grupo 16.
- Tovar Martín, Virginia. 1997. “Arquitectura”. En *Los siglos del barroco*, Cristóbal Belda et al. Madrid: Akal.
- Valdés Fernández, Manuel, Concepción Cosmen, María Victoria Herráez, María Dolores Campos Sánchez-Bordona e Ignacio González-Varas. 1994. *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León: Universidad de León.
- Valdés Fernández, Manuel, Concepción Cosmen y María Victoria Herráez. 1994. “Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico”. En *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, coord. Manuel Valdés, 13-131. León: Universidad de León.



## ANA ÁGREDA PINO

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

<https://orcid.org/0000-0002-7097-1078>

[amagreda@unizar.es](mailto:amagreda@unizar.es)

## CAROLINA NAYA FRANCO

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

<https://orcid.org/0000-0002-0649-8124>

[naya@unizar.es](mailto:naya@unizar.es)

\* Este artículo se enmarca entre las iniciativas del Grupo de Investigación de Referencia ARTÍFICE (El significado de los programas artísticos y musicales en el Península Ibérica durante las Edades Media y Moderna), H10\_20R del Gobierno de Aragón, I. P. Carmen Gómez Urdáñez, así como dentro del Proyecto de investigación nacional Corpus processionum hispanarum (PID2019-105696GA-I00, I.P. David Andrés Fernández).

# DE AMADEO DE SABOYA A BEATRIZ XIMÉNEZ CERDÁN: EL PINJANTE RELICARIO DEL ESPÍRITU SANTO DONADO AL JOYERO DEL PILAR POR LA CONDESA DE CONTAMINA Y MARQUESA DE BÁRBOLES (1695)\*

## FROM AMADEO DE SABOYA TO BEATRIZ XIMÉNEZ CERDÁN: THE PENDANT RELICARY OF THE THE HOLY SPIRIT DONATED TO THE PILAR JEWELER BY THE COUNTESS OF CONTAMINA AND MARQUISA OF BÁRBOLES (1695)

### RESUMEN

La localización del testamento de Beatriz Ximénez Cerdán nos ha permitido identificar a la noble dama aragonesa que entregó, en 1695, un pinjante relicario en forma de Espíritu Santo al Tesoro de la Virgen del Pilar. La documentación pilarista solo nombraba la entrega de la joya por los ejecutores testamentarios de la marquesa de Bárboles. La pieza fue confundida con un águila y se ha considerado tradicionalmente como donación del rey Amadeo de Saboya. En el transcurso de los siglos se perdió la ventana del viril donde había unas pinturas de devoción, que habrían permitido redundar en su profundo significado simbólico. A día de hoy, todavía se conserva en el Museo Pilarista.

### PALABRAS CLAVE

joyas, devoción, reliquias, V&A Museum, oro, esmaltes, diamantes.

### ABSTRACT

The location of the testament of Beatriz Ximénez Cerdán has allowed us to identify the noble aragones lady who donated, in 1695, a reliquary pendant in the shape of The Holy Spirit to the treasury of the Virgen of The Pillar. The Pillarist documents just only mentioned the donation of the jewel by the testamentary executors of the marquise of Bárboles. This jewel was mistaken for an eagle and it has been considered a donation of the King Amadeo of Savoy. Over the centuries, the window of the virile was lost, where there were some devotional paintings, which would have allowed us to make to most of in its deep symbolic meaning. At the present time, it is still preserved in the Museo of The Pillar.

### KEYWORDS

jewels, devotion, relics, V&A Museum, gold, enamel, diamonds.

### INTRODUCCIÓN: DE AMADEO DE SABOYA A BEATRIZ XIMÉNEZ CERDÁN. LA LEGITIMACIÓN DE UNA TRADICIÓN ORAL Y LA LOCALIZACIÓN DE UN TESTAMENTO

Hasta hace unos pocos años, la tradición pilarista y zaragozana siempre había considerado que el pinjante en forma de Espíritu Santo (6 x 7 x 1,7 cm.), virtuosamente esmaltado en blanco opaco y guarnecido con diamantes labrados en estilo tabla y rosa de Holanda, había sido una rica pieza ofrecida al Joyero de la Virgen por el rey Amadeo I de España, conocido popularmente como Amadeo de Saboya (1845-1890) (figs. 1-2). A pesar de que estaba claro que la alhaja era una joya barroca, de cronología muy anterior al rey, se consideraba que el monarca la podía haber atesorado como una alhaja familiar y haberla ofrecido al Pilar en el transcurso de los siglos.



**Fig.1.** Anverso del pinjante del Espíritu Santo donado al Joyero del Pilar por la marquesa de Bárboles, Museo Pilarista. Fuente: fotografía de Carolina Naya, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.



**Fig.2.** Reverso del pinjante del Espíritu Santo donado al Pilar por la marquesa de Bárboles, donde se muestra la ventana practicable para albergar reliquias, Museo Pilarista. Fuente: fotografía de Carolina Naya, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

Este testimonio oral pudo extenderse debido a una publicación de Francisco Gutiérrez Lasanta, sacerdote y ayudante desde la década de los 50 del archivero del Pilar<sup>1</sup>. En el V capítulo de su *Novísima Apología Hispánica* de 1960 recoge, entre las visitas ilustres hechas al Pilar, la donación efectiva de una pieza por Amadeo de Saboya, el que había sido el último rey de Cerdeña y era entonces primer rey de Italia. En concreto, la entrega debía haberse hecho a partir de septiembre de 1864 en que cita la visita de Francisco de Asís, consorte de la reina Isabel II, en la supervisión de la finalización de las obras del Pilar barrocas, pues debido a las suscripciones populares, desde 1863 se estaban constantemente recaudando fondos y por entonces inauguraban la capilla de Santa Cristina. El autor finaliza este párrafo sin fechar la entrega de la ofrenda, pero no ofrece ninguna duda sobre la alhaja supuestamente entregada por el rey: “Amadeo de Saboya regaló al joyero de la Virgen el águila de brillantes que allí se exhibe” (Gutiérrez 1960, 154). Este dato

<sup>1</sup> Agradecemos todas estas noticias a don José María Bordetas, que como “memoria viva del Pilar” siempre está dispuesto a ayudar a los investigadores. Como expresa el canónigo y como luego explicaremos a propósito de su padre, sacristán al servicio de la Capilla de la Virgen, “él nació en el Pilar”.

es ratificado unos años después por el mismo autor en su *Historia de la Virgen del Pilar* (Gutiérrez 1972, 809); en esta ocasión explica que el rey envió la joya y era “un aguilucho o águila de oro y plata”. También que “se ostenta en el joyero junto a otros regalos de reyes, como la cruz de la reina María Cristina y el medallón de Alfonso XII”. Esta última publicación debió ser la que dio lugar a la confusión sobre el origen legítimo del pinjante del Espíritu Santo.

En efecto, a su paso por la ciudad, Amadeo I (rey de España entre 1871-1873) tuvo el deseo de visitar el templo del Pilar. Según las actas del templo, el 1 de septiembre de 1871 el Cabildo ya tenía conocimiento de su próxima llegada<sup>2</sup>. El 14 de septiembre, en reunión capitular extraordinaria, se leyó una carta donde Eduardo de la Soma, el gobernador civil de la provincia, solicitaba que se le recibiera con palio y cantando un solemne *Salve*, tal como requería el riguroso ceremonial que se practicaba en la Iglesia con los monarcas<sup>3</sup>. El cabildo discutió esta cuestión, conviniendo finalmente que se le guardaran “todas las consideraciones de una respetuosa y atenta urbanidad, pero sin el uso del palio”, de modo que se decidió que “el cabildo pleno lo recibiera a la puerta de la iglesia, con habito coral y lo acompañara hasta la Santa Capilla y que en la misma forma lo verifique a su salida, dándole en ambos casos el agua bendita el señor deán o presidente”. También se discutieron otras prerrogativas protocolarias en el caso de que el rey quisiera adorar a la Imagen, u oír una misa rezada en la Santa Capilla<sup>4</sup>.

Ante esta respuesta, el gobernador civil elevó de nuevo la petición de mayor solemnidad al cabildo, a instancias de que así se había hecho a Isabel II en épocas recientes, y de que el rey iba acompañado de algunos ministros de la Corona y altos dignatarios. De cualquier modo, la recepción real se hizo finalmente el 26 de septiembre de 1871 entre las 3 y las cuatro de la tarde, con poco aparato por parte de los canónigos zaragozanos (o desde luego no con el deseado por el gobernador), pues ese día, concretamente, se celebraba la función de las *Cuarenta Horas* en el Templo del Salvador y, aunque se recibió al rey según lo pactado por ambas residencias (el Pilar y La Seo), no había muchos prelados disponibles “entre los vacantes, enfermos y ausentes”. Según la correspondencia capitular, la ciudad sí obsequió al rey con algunos festejos y fuegos artificiales. También se explica que finalmente acudió a la misa de las 8 de la mañana del día siguiente, aunque no se refiere en qué templo.

<sup>2</sup> Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza [ACP], Actas de 1871, f. 31 y ss.

<sup>3</sup> La correspondencia citada se conserva en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza: las noticias que se dan proceden de varias cartas, desde la primera fechada a 11 de septiembre, a los días 20, 21 y 25 del mismo mes, siendo la de la recepción de la joya por parte del tasador madrileño la última, datada el 1 de octubre.

<sup>4</sup> ACP, Actas de 1871, ff. 33-34.

El error de Gutiérrez Lasanta procede de la identificación del pinjante relicario con un aderezo que sí fue donado por el rey que formaba parte del Tesoro, aunque realmente por su descripción, las alhajas tienen poco que ver. Fernando de Juan del Olmo, caballero del Pilar, había descrito unas décadas antes las alhajas que formaban parte del Joyero de la Virgen, entre las cuales figuran las joyas ofrecidas por el Rey: “un aderezo de oro, plata y brillantes, simulando margaritas, con doscientos treinta y seis brillantes y dos magníficos de los llamados solitarios, uno en cada pendiente” (Juan 1943, 218). Es decir, la alhaja principal era un aderezo floral seguramente articulado, realizado en oro y plata y adornado con diamantes tallados en estilo brillante, que podía prenderse sobre el escote de una dama o aderezar el cabello. Junto a dos pendientes de tipo solitario solía hacer juego, es lo que se llama según la moda francesa un *demi-parure*.

No sabemos cuándo el rey entregó exactamente su ofrenda, si lo hizo en Zaragoza antes de finalizar su visita del 27 de septiembre, o si la mandó entregar días después en Madrid al tasador y colaborador del Pilar José Ignacio Miró, que había supervisado toda la subasta pública del Tesoro de 1870. Las actas capitulares no detallan nada a este respecto. No obstante, sí se conserva, entre la correspondencia capitular, una carta escrita desde Madrid por el citado perito fechada a 1 de octubre de 1871 y dirigida a José de Cavero y Llera, deán del cabildo de Zaragoza (1868-1878). La misiva es muy crítica con las alhajas ofrecidas por el rey; al madrileño le resulta “chocante que un rey demócrata elija la margarita como emblema moderno de la legitimidad como regalo”, considerando que de ser otro el donante se le habría tachado de carlista. Además, apunta que el rey fue poco espléndido, después de haber visto el estado de las obras en que todavía se encontraba el templo del Pilar, por lo que finaliza su escrito con el deseo de que la Reina Victoria acuda a las próximas fiestas mayores zaragozanas y sea más generosa que su marido. Esta carta parece que se acompañaba de una tasación que no se conserva, pero las actas del día 6 de octubre de 1871 recogen el valor dado al aderezo por el tasador en 19.000 reales de vellón además de unos 6.000 o 7.000 reales por las hechuras<sup>5</sup>. No sabemos si el *parure* a la moda naturalista y romántica (hacia 1830-1840) ofrecido por el monarca, todavía continúa en el Tesoro del Pilar; desde luego si no se ha vendido en las enajenaciones de la segunda mitad del siglo XX, según lo describe Fernando de Juan del Olmo, no está expuesto entre las joyas contemporáneas que se exhiben en el Museo Pilarista.

De cualquier modo, las alhajas, todavía bien identificadas como piezas donadas por Amadeo de Saboya, se expusieron en la vitrina nº 5 del renovado Museo Pilarista, inaugurado en 1978, que había cambiado de ubicación desde la Sacristía de la Virgen, a la anti-

<sup>5</sup> ACP, Actas de 1871, ff. 37-38.

gua “Sala de Oración” dispuesta entre las capillas de San Lorenzo y San Joaquín<sup>6</sup>. Según consta en un pequeño folleto impreso en color (titulado “Museo Pilarista”), sin datar, pero posterior a 1982<sup>7</sup>, Torra de Arana recogía: “las alhajas que se exponen en esta vitrina fueron donadas por miembros de la familia real española y de la nobleza aragonesa a partir de 1810, tras el expolio efectuado en el antiguo joyero de la Virgen por los mariscales napoleónicos”. En la pirámide central se describe el “medio aderezo del Rey Amadeo de Saboya de oro y plata con brillantes y dos grandes solitarios”, entre otras variadas piezas. Es decir, desde su donación en 1871 hasta el folleto impreso de 1982, el aderezo del rey era, *a priori*, bien conocido e identificado por los pilaristas.

Por otro lado, en 1934 había entrado al servicio de la Capilla de la Virgen -junto a otros capellanes- el sacristán Alejandro Bordetas Beired, que fue el último encargado de explicar el Joyero del Pilar, hasta 1976 en que se jubiló. Alejandro era el padre de José María Bordetas, actualmente *custodi cum ad sublationem* de la imagen de la Virgen y canónigo del Pilar desde 1963. Parece ser que, en la nueva museografía, el cabildo había optado por añadir cartelas informativas y cesar con la explicación del Joyero por parte de los canónigos, que antaño estaba reservada a los más fervorosos y puros. Así que, debió ser en este momento de transición de espacios y de medios, hacia 1982, cuando empezaron a filtrarse las publicaciones y nuevos datos revelados por Gutiérrez Lasanta y quizás, el pinjante de Espíritu Santo identificado como donación de Amadeo de Saboya, trascendió a las gentes y también a las cartelas del museo.

Esta tradición se legitimó por la primera aproximación científica escrita sobre el Tesoro del Pilar, en un capítulo firmado por José Manuel Cruz Valdovinos (1984, 356), que formaba parte de un libro monográfico sobre la Basílica. Tal como luego abordaremos, el profesor madrileño citó la joya como relicario, aunque la denominó “águila”.

Una década más tarde, Leticia Arbeteta se ocupó de la catalogación de algunas piezas que se expusieron por el 90 aniversario de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, y citó la pieza como “Espíritu Santo” expresando además que ya figuraba en un inventario de Nuestra Señora del Pilar de 1837, antes por lo tanto de la llegada del monarca a la Basílica (Arbeteta 1995, 208-9).

<sup>6</sup> Se cita su remodelación en la revista *El Pilar. Vida, plegaria y proyección de la Basílica*, 4552, 13 de noviembre de 1977. También se cita que se le están dando los “últimos toques” a la nueva instalación en noviembre de 1977, en Torra de Arana, Eduardo. 1977. “El arte sacro: catalogación, inventario, nuevos museos, soluciones urgentes e inmediatas” en revista *Aragón turístico y monumental* (SIPA-CIT) 311: 17.

<sup>7</sup> En el cuadernillo figuran varias piezas que permiten fecharlo *post quem*, como la corona considerada filipina que la reina Sofía le entregó a la Virgen en 1975 (Bordetas 1991, 385) (la revista *El Pilar. Vida, plegaria y proyección de la Basílica*, 4555, 28 de diciembre confirma que esta visita real se hizo el 14 de diciembre). Así mismo, se recogen los objetos dejados por Juan Pablo II en su visita de 1982.

En la tesis doctoral de 2015 de una de las autoras de este estudio, se descubrió no solo que la alhaja formaba parte del Joyero del Pilar desde finales del siglo XVII, sino que había sido realmente una donación de la marquesa de Bárboles, mujer del conde de Contamina, y que se había entregado al Pilar por los ejecutores de su testamento en 1695 (Naya 2015, 225-30; Naya 2019: 193-7, figs. 131-132). A raíz de los nuevos datos que vieron la luz editorial en 2019, ya expresamos que en sentido estricto, el Museo Pilarista debía cambiar la ubicación de esa pieza, pasando de la genérica vitrina de “Alhajas Barrocas” (nº 2) a engrosar la de “Donaciones ilustres” (nº 7), tal como estuvo antaño (Naya 2019, 193, nota 449).

El marquesado de Bárboles se había unido a la casa de Contamina a comienzos del XVII, por el matrimonio de Beatriz Cerdán y Gurrea, II marquesa de Bárboles, con Antonio Fernández de Heredia Pérez de Pomar, II conde de Contamina (Lafuente 2009, 46). En 2019 desconocíamos el nombre de pila de la marquesa y entonces apuntamos, desde una cronología amplia, quién podía ser la donante; no pudimos contextualizar la personalidad ni los deseos de la devota, más allá de que la alhaja se entregara por sus ejecutores, a su muerte. La localización del testamento, acta de muerte y declaración de enterramiento de la noble aragonesa nos ha llevado a profundizar en esta joya, a propósito del primer número de *Sarmental*.

La fabulosa pieza, sin nuevos datos acerca de la misma y citada como “ave (paloma o águila)” aunque denominada como “Relicario del Espíritu Santo”, fue portada en 2021 del monográfico sobre el Joyero de la Virgen del Pilar que *el Periódico de Aragón* dedicó al Tesoro Mariano. Sobre las piezas no se ofrece ninguna novedad histórica (Rebolledo 2021, 35). Como mera obra divulgativa, el libro tan solo resulta reseñable por sus detalladas y grandes fotografías y su inmejorable precio<sup>8</sup>. Hoy, gracias a la localización del testamento de la marquesa en el Archivo de Protocolos Notariales (1695), sabemos que doña Beatriz Ximénez Cerdán Embún de Heredia fue la donante de la joya<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Somos conscientes de que el ámbito académico es, en muchos casos, poco accesible y por ello defendemos la importancia de la divulgación y la transferencia, sobre todo de cara al gran público. Concede todo el sentido al trabajo del investigador, lo que no es óbice para un intrusismo poco serio, que desnaturaliza o ensombrece la labor de archivo en la que se invierten muchas horas, casi siempre sin resultado fructífero. Es por ello que consideramos que el periodista o compilador de una publicación, responsable de su tarea, debería indicar a lo largo del desarrollo de una obra de divulgación cuál es la aportación propia, o citar al autor responsable de cada hallazgo, para que la información completa llegue al público interesado. De este modo, la necesaria labor divulgativa se cumple, porque el lector que quiere profundizar sabe a qué fuente debe acudir.

<sup>9</sup> Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ], Notario: Domingo Antonio Montaner, 4 de agosto de 1695, cuaderno s/f.

### BEATRIZ XIMÉNEZ CERDÁN EMBÚN DE HEREDIA: MARQUESA DE BÁRBOLES Y CONDESA DE CONTAMINA

El día 4 de agosto del año 1695, Domingo Antonio Montaner, notario del número de la ciudad de Zaragoza, testificaba el fallecimiento de doña Beatriz Ximénez Cerdán Embún de Heredia, marquesa de Bárboles, condesa de Contamina y baronesa de Sigüés, viuda de don Antonio Fernández Liñán de Heredia, conde de Contamina. Su cuerpo muerto se hallaba en sus casas, situadas en la calle Nueva del Mercado, en la parroquia de San Gil de dicha ciudad. En concreto, se había depositado en “una quadra del quarto de verano de dichas cassas”, sobre una tarima, con la cara descubierta para proceder a su identificación y reconocimiento<sup>10</sup>. La difunta marquesa había muerto el día anterior, tras haber recibido el sacramento de la Santa Ucción<sup>11</sup>.

Al día siguiente de la defunción, a instancias del hijo de la marquesa, don José Fernández de Heredia y Cerdán, Domingo Antonio Montaner procedió a la apertura del testamento de doña Beatriz Ximénez Cerdán Embún de Heredia, que había sido realizado ante él y dejado a su custodia el día 31 de julio del mismo año 1695, cuando la marquesa estaba ya enferma. En dicho testamento, la noble aragonesa manifestaba el deseo de que su funeral tuviera lugar en la Iglesia del convento de San Francisco de la ciudad de Zaragoza, en la cual se había de depositar su cuerpo, que más tarde tenía que trasladarse al convento de San Francisco de Calatayud (Zaragoza). En el convento bilbilitano recibiría definitiva sepultura en la capilla mayor de la iglesia, en el mismo lugar en el que yacía su difunto esposo, el conde de Contamina, “en el entierro” que era propiedad de los señores de Cetina<sup>12</sup>. También el mismo 4 de agosto de 1695, el cuerpo de la marquesa de Bárboles fue depositado en el “carnerario” de los religiosos del convento de San Francisco de Zaragoza, situado en el claustro bajo del dicho convento, delante de la puerta de la sacristía. El vicario del convento franciscano fue el encargado colocar en este osario la caja con dos llaves en la que, como se comprobó al abrirla, estaba el cadáver de doña Beatriz Ximénez Cerdán Embún de Heredia. Probablemente, los restos de la marquesa se custodiaron en este lugar de forma transitoria, antes de ser entregados al convento de San Francisco de Calatayud, cumpliendo así la voluntad expresada por ella en su último testamento. De hecho, en el acto notarial de depósito del cadáver se daba poder a don Diego Faxardo para pasar del “dicho carnerario al dicho cuerpo muerto siquiere cadáver de dicha señora marquesa de Barboles y condessa de Contamina siempre que quissiere y le fuere bien bisto y trasladarlo aquel /o/ sus guessos al puesto y lugar que le fuere bien bisto”<sup>13</sup>.

Las últimas voluntades de la dama dibujan el perfil de una mujer religiosa, preocupada por el eterno descanso de su alma. A las numerosas misas y aniversarios que habían de celebrarse en distintas iglesias, se unieron diversas limosnas en especie que quiso donar a cofradías de su villa de Cetina (Zaragoza) y a la ermita de Nuestra Señora de Atocha de la misma localidad. Además, manifestó el deseo de que se hiciera entrega de algunos ornamentos para el servicio religioso: una casulla al convento de San Francisco de Zaragoza, para la capilla de San Salvador de Horta y un manto para Nuestra Señora de Rodanas, en atención a la gran devoción que decía sentir, tanto por el santo como por la imagen de la Virgen mencionada.

En el testamento de doña Beatriz Ximénez Cerdán también se mencionan diferentes joyas de su propiedad que deja a algunas mujeres, la mayoría miembros de su propia familia, en señal de amor y reconocimiento: una sortija de esmeraldas, de entre las que poseía, a su nieta doña María Magdalena condesa de San Clemente; unas manillas (pulseras gemelas) de perlas y una sortija a su nuera Doña Martina Castejón, condesa de Contamina; un aderezo de perlas “que es corbata y perendengues” (en forma de lazada, con pendientes colgantes a juego), además de otros perendengues de perlas buenas “que se llaman gaxos” a otra nieta, Doña Antonia Cecilia de Heredia Marín de Villanueva; una “lazedilla de esmeraldas” a su hermana Doña Ana Fernández de Heredia, marquesa de Villaverde, a la que también ordena entregar, además de ropa blanca, un “San Joseph de filgrana de oro entre dos cristales” (de tipo *agnus*) y, finalmente, una sortija de diamantes a Rosa Villalba.

Sin embargo, en este testamento no se cita expresamente el pinjante relicario que los ejecutores testamentarios de la marquesa de Bárboles y condesa de Contamina acabaron entregando este mismo año de 1695 a Nuestra Señora del Pilar<sup>14</sup>. No obstante, la coincidencia de fechas entre el óbito de la noble y las noticias referidas en el Inventario de Alhajas de la Santa Capilla del Archivo Capitular del Pilar en las que alude expresamente a la donación, no dejan lugar a dudas sobre la procedencia de la pieza que perteneció a la difunta marquesa. Esta manifestaba en su testamento el deseo de que sus ejecutores realizaran un inventario de todos sus bienes muebles y fundos y les instaba, bien a vender dichos bienes, o a aplicarlos “para dar satisfacion conforme les pareciere mas conbeniente”. A pesar de la búsqueda realizada en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, no se ha encontrado hasta el momento ese inventario de bienes al que aludía doña Beatriz Ximénez Cerdán Embún de Heredia. No es posible saber si en realidad llegó a realizarse, o incluso si se hizo en la ciudad de Zaragoza. En cualquier caso, parece que los ejecutores de sus últimas voluntades hicieron suyas las palabras de la difunta y consideraron oportuno y conveniente entregar el pinjante relicario a Nuestra Señora del Pilar, quizá cumpliendo

<sup>10</sup> AHPNZ, Notario: Domingo Antonio Montaner, 4 de agosto de 1695, cuaderno s/f.

<sup>11</sup> Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], *Libro de Difuntos*, Parroquia de San Gil (1648-1723), f. 127r.

<sup>12</sup> AHPNZ, Notario: Domingo Antonio Montaner, 4 de agosto de 1695, cuaderno s/f.

<sup>13</sup> AHPNZ, Notario: Domingo Antonio Montaner, 4 de agosto de 1695, cuaderno s/f.

<sup>14</sup> La marquesa nombra numerosos ejecutores: entre ellos están citados en la documentación sus dos hijos, el conde de Contamina y don Alonso, así como don Antonio Blanco y don Bartolomé Pérez de Nuevos.

un deseo de la marquesa manifestado previamente del que, en cualquier caso, no dejó constancia expresa en su postrero testamento.

### UN ESPÍRITU SANTO Y NO UN ÁGUILA

La joya se ha denominado en la documentación pilarista indistintamente como “águila” (1695) y como “Espíritu Santo” o “paloma” (1742/1816). No obstante, la primera vez que se citó entre la documentación de la Santa Capilla se describió como: “una joya de oro y diamantes en forma de un águila que se compone de ciento y quarenta y ocho diamantes [al margen: faltan quatro diamantes dos en la cola y otros dos en una ala y otro en la cabeza muy pequeño]. Pessa quarenta y seis escudos de oro. Diola a Nuestra Señora, la marquessa de Barboles, muger del conde de Contamina, por manos de sus executores en el año de 1695. Tiene a las espaldas pintado en un cristal, el Baptismo del Jordan por la parte de dentro y por la de afuera la Anunciacion de Nuestra Señora” (Naya 2019, 412, ap. doc. núm. 7, 1670, núm. 170, 108).

Con respecto a esta confusión entre aves, cabe citar que la alhaja era simbólica y formalmente heredera de algunos modelos de pájaros hispánicos considerados “águilas”. Estos pinjantes de algún modo perpetuaban la visión de los bestiarios medievales donde el ave rapaz, como reina de los animales aéreos, había sido considerada un animal cristológico. No obstante, por el mismo motivo emblemático y por la disposición abierta de sus alas desplegadas, la paloma aquí representada podría haberse confundido con un ave fénix<sup>15</sup>, aunque mucho más forzosamente, pues aquí están ausentes las flamas ígneas de las que resurge (más o menos resumidas, pero siempre presentes), así como la composición ascendente de sus alas que refuerza el tránsito entre los dos mundos y la capacidad de renacer.

Tampoco ayudaron en la identificación de la pieza como Espíritu Santo, la representación del pico curvado, o las patas a modo de garras prensiles que, tensionadas, en el pinjante de la marquesa sostienen dos diamantes de contorno redondo, tallados en rosa. Algunas historiadoras de la joyería recogen joyas en forma de águila consideradas hispánicas ya en las postrimerías de la moda manierista, todavía suspendidas entre cadenas. Fueron fechadas por Yvonne Hackenbroch y Joan Evans entre 1570-1580 y 1620 (Evans 1953, plate 110)<sup>16</sup>. Priscilla Muller también recoge estas variantes de colgantes de pájaros y reproduce un boceto coloreado de joya en forma de águila, que hubo en el Monasterio de Guadalupe (Muller 2012, 84-85, fig.130). De

cualquier modo, en esta estela de producir joyas cada vez más realistas y, por semejanza con estas piezas, la paloma zaragozana fue considerada un águila por el profesor Cruz-Valdovinos. No obstante, cabe citar que en Europa no hay águilas de cabeza blanca y desde luego, descartamos que el artífice quisiera representar un águila calva o pigargo americano.

Por otro lado, leyendo la descripción de la pieza en la documentación, está claro que de haber conservado la ventana (que todavía estaba presente en 1742) (Naya 2019, 477, ap. doc. núm. 9, 1742-1815, 24, núm. 9), no habría cabido duda de que nos encontrábamos ante una joya de devoción en forma de paloma, que además era una pieza relicario. La alhaja presentaba en la tapa que protegía a la reliquia unas pinturitas sobre cristal, que hoy no se conservan. Estaban “escondidas” en el reverso de la pieza: la Anunciación quedaba vista por el exterior del cristal que servía de viril, en el dorso de la alhaja y, al levantar la tapa por medio de una bisagra, podía verse el Bautismo de Cristo, casi en contacto con la reliquia alojada en la oquedad. El cristal pintado debió perderse en la segunda mitad del siglo XVIII, pues se cita la concavidad “vacía”. Ya está perdido en 1816, cuando vuelve a describirse la alhaja (Naya 2019, 477, ap. doc. núm. 11, 1816-1821, f. 15v. núm. 163).

El tema de la joya alude expresamente a los evangelios canónicos, cuando se dice que el Espíritu Santo (o “el Espíritu de Dios”), representado como una paloma descendió del cielo, según Mateo (3, 16), Marcos (1, 10) o Lucas (3, 21-22). Su origen iconográfico está precisamente en el relato del Bautismo de Cristo pues como paloma, el Espíritu Santo se colocó sobre Jesús, que salía del agua. La paloma es el símbolo preferente para representar el Espíritu Santo y, por extensión del relato del Bautismo, aunque no se cita su morfología, se representa de este modo en otros pasajes de los Evangelios o de los Hechos de los Apóstoles, como la Anunciación: “El Espíritu Santo descenderá sobre ti [...]” (Lucas 1, 35); o en ocasiones, está presente en la Venida del Espíritu Santo el día de Pentecostés, junto a las ineludibles lenguas de fuego: “Se les aparecieron lenguas como de fuego que se distribuían y se posaban sobre cada uno de ellos. Y todos se llenaron del Espíritu Santo” (Hechos 2, 1-4). Y, por supuesto la paloma es representación predilecta en la Trinidad, junto a Dios padre y Jesucristo antropomorfos, quedando envuelta en las representaciones gráficas de un haz de luz o halo luminoso.

### JOYAS ESPAÑOLAS EN FORMA DE ESPÍRITU SANTO: ESMALTE BLANCO OPACO, ALJÓFARES Y DIAMANTES

Los pinjantes en forma de Espíritu Santo debieron ser modelos extendidos en la atmósfera postconciliar, triunfando especialmente en el Barroco Geométrico, muy acusado por la naturaleza de sus formas rígidas en la joyería española desde 1630.

Se documentan varios pinjantes del Espíritu Santo en Zaragoza, como la paloma que pinjaba originalmente del pectoral pilarista con cristal de roca labrado en tabla y cuyo reverso

<sup>15</sup> En este sentido remitimos a una pasantía con ave fénix, fechada en 1699, cuyas alas, no excesivamente elevadas, presentan disposición similar a la del pinjante zaragozano, pero donde sí aparecen porque son omnipresentes en el tema, las llamas: *Gremi d'argenters*, vol. III, f. 745. Se reproduce en Naya 2019, 248.

<sup>16</sup> Yvonne Hackenbroch, posiblemente adelanta la fecha a partir de la pasantía barcelonesa de un águila coronada de 1561, que es pinjante de cadenas (Hackenbroch 1979, 321, figs. 839-840). Fallecida la conservadora (+2012), una reimpresión de su obra reproduce otro ejemplar similar en el Cabinet des Médailles (Francia). Se considera español y retrasa su cronología ca. 1620 (Hackenbroch 2015, 266-7).

está esmaltado, hoy en el V&A 345/1870; joya que se ofreció al Tesoro del Pilar hacia 1647-1648 (Naya 2019, 391, ap. doc. núm. 5, 1626, f. 153v., núm. 20)<sup>17</sup>. Parece que la paloma se prendía del pectoral: esculpida en oro, estaba guarnecida de aljófar con una única perla en forma de asiento, de mayor tamaño, en el centro del pecho. Era por lo tanto similar a la que estuvo en Guadalupe y que aquí reproducimos (fig.3). La paloma que se prendía del pectoral hoy en el V&A presentaba además del “asiento grueso” en el pecho (media perla, en forma de “botón”), veintisiete perlas repartidas entre la cola y las alas, dispuestas en tres órdenes (Naya 2019, 428, ap. doc. núm. 7, 1670, p. 77, núm. 71). La de Guadalupe presentaba, según la filacteria, cuarenta y tres aljófares gruesos, alrededor de una roseta de diez perlas (u orla), a partir de una más grande en el centro, en lugar de un



**Fig.3.** Dibujo del pinjante del Espíritu Santo con perlas aljófar que hubo en el Monasterio de Guadalupe. Fuente: facsímil del códice 83: Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe, Cáceres.

único asiento de perla en el centro del pecho. Un ejemplar similar de Espíritu Santo al que hubo en el Joyero de la Virgen de Guadalupe se conserva en la Catedral Primada de América. Se trata en este caso de un pinjante de cadenas, que pudieron haberse añadido con posterioridad a la manufactura de la pieza, pues posee una reasa en el reverso de la pieza hoy sin utilidad<sup>18</sup>. Las coberteras se simularon (en lugar de por tres órdenes, como en Guadalupe) por seis hileras de perlas aljófar de distinto tamaño: horadadas, ensartadas y “zurcidas”, alojándose en el interior de la estructura rebajada de las alas.

Otra joya con un Espíritu Santo prendido hubo en el Tesoro del Pilar y fue donada por Domingo Sanz, de Cortes. Pinjaba de la corona de un corazón esmaltado enflamas, aderezado con piedras preciosas (Naya 2019, 404, ap. doc. núm. 6, 1657, f. 68r., núm. 11). En ambos casos, la documentación identificó estos pájaros pinjantes como palomas o representaciones del Espíritu Santo.

La documentación castellana<sup>19</sup> nos sirve para ratificar que, frente a las palomas, las águilas estaban más conectadas con la moda profana burguesa de los pinjantes suspendidos entre cadenas, ricamente esmaltados y guarnecidos por piedras preciosas. El águila se enmarca sobre todo dentro de la moda manierista española, como exponente de las recurrentes joyas-capricho europeas. Anastasio Rojo recopila águilas en los inventarios castellanos, entre 1578 y 1595. Un ejemplar se describe con una perla berrueca en el pecho y otra perla pinjante, en el Inventario de Juan de Lamoroux, lapidario y mercader ambulante francés (1578); y otro ejemplar, con una perla en el centro del pecho y dos en las alas, está entre los bienes de Juan de Treceño (1595), que era un “hombre de negocios”.

En esta misma documentación de inventarios y testamentarias vallisoletanas también se citan varios “Espíritus Santos”, pero en este caso están imbuidos de la atmósfera devocional tridentina, avanzado ya el Barroco, en la segunda mitad del siglo XVII. Los repasamos brevemente, en progresión de su lujo: los más sencillos ejemplares eran en oro, esmaltados en blanco y destapan la moda barroca del aljófar, mientras que los más suntuosos guarnecen diamantes y se vinculan ya a la alta burguesía y a la nobleza, como es el caso del pinjante pilarista que perteneció a la marquesa de Bárboles, o el castellano de la condesa de Benavente. Sencillo era el Espíritu Santo que se albergaba en el interior de un *agnus* con sus viriles y cerco de plata; en este caso, en el testamento e inventario de Rodrigo Álvarez Velez, cirujano y batidor de cataratas (1646). Otros de perlas se encuentran en el testamento del doctor Estacio Nuñez de Pimentel (1651), o en el del cerero Pascual Cocho (1660). Guarnecido por aljófar y decorado

<sup>17</sup> Se reproduce en <https://collections.vam.ac.uk/item/O122800/pendant-cross-unknown/> (Consultado el 1 de mayo de 2022)

<sup>18</sup> No hemos tenido ocasión de examinar la pieza. Estos datos se extraen de Cruz Valdovinos y Escalera Ureña 1993: 242, que consideran la alhaja castellana o americana, avanzado el siglo XVII.

<sup>19</sup> La vallisoletana se extrae de Anastasio Rojo: disponible en <https://investigadoresrb.patrimoniocastellano.es/> (Consultado el 1 de mayo de 2022).

por ocho “delgados” diamantes, en forma de roseta en el centro del pecho del ave, era el de Bartolomé Rodrigo, boticario (1666). Como “paloma de oro” también se cita un ejemplar de aljófar en una soguilla (“rastrilla” o “sartilla”) de lo mismo, en el inventario del regidor Juan de Vallejo (1659). Otros dos ejemplares de Espíritu Santo tenían el ensayador mayor de la casa de la moneda Gabriel de Quirós y su esposa: uno de esmalte blanco es citado en el testamento del primero (mandado hacer ya, por su viuda, Gregoria de Medina Obregón en 1669); y otro, con diamantes lo dejó la propia Gregoria estando enferma a su nuera, María de Echabbarri y Azana, que era la mujer de su hijo Bernardo Manuel de Quirós (1670). Y también esmaltado de blanco, y guarnecido con cincuenta diamantes (cuatro de ellos especialmente grandes), era un ejemplar que se cita empeñado en el inventario de Antonia de Mendoza, condesa de Benavente (1653). Otro rico ejemplar de diamantes le llegará, por herencia de su madre, a la hermana del mercader de sedas Juan García de Alvar (1671).

De cualquier modo, la pieza pilarista que nos ocupa está virtuosamente ejecutada, tal y como se aprecia por el reverso: se articuló en distintos volúmenes para dotarla de gran realismo, esculpiendo todo el plumaje en relieve en el desarrollo desplegado de sus alas. La alhaja se esmaltó en su totalidad en blanco opaco y se simuló pintas doradas recreando ondulado y algodonoso el pescuezo. Los ojos del ave se esmaltaron vivos, en negro, mientras todo el anverso se configuró por más de 140 diamantes tallados en tabla y en rosa. La pieza materializa el momento de auge en la labra de las piedras preciosas, en que se potencia toda la fantasía barroca de la revolución científica, cediendo todo el protagonismo al fuego de las brillantes facetas cada vez más perfectas y definidamente geométricas.

En el pinjante destaca la moderna disposición de las alas desplegadas, configuradas por diamantes engastados en carriles compartimentados, simulando la disposición de las coberteras<sup>20</sup>. En el centro de la alhaja se colocó una orla de gran tamaño, a modo de roseta, con once diamantes labrados en tabla, a partir de un gran diamante central de contorno oval. En ese rígido despliegue del que la joya hace gala, en su eje de simetría, se dispuso otro gran ejemplar, esta vez tallado en rosa de Holanda como centro de la cola, “de dos granos y medio”. El diamante central de la orla se denominó como “fondo” por tener ya una corona muy alta, considerándose una piedra que se señaló en la documentación como de “tres cuartos de quilate”. También se engastaron en el ave diamantes de contornos trapezoidales y triangulares para formar el diseño de las alas, mientras dos grandes cuadrados en losange se destacan en altura, “de grano y medio”. Se trata de diamantes ausentes de color y de gran calidad en cuanto a su transparencia, limpios de inclusiones. Esta cuestión se refirió en la documentación antigua como “diamantes de muy buena agua”. Al estar bien tallados, sus culatas ya no se tintaron como era típico de la moda antigua española.

<sup>20</sup> Se señalan algunos diamantes perdidos ya cuando se hace la entrega de la pieza: en concreto, cinco: dos en la cola, dos en el ala y uno en la cabeza. Hoy en día faltan alrededor de una decena, que ya se echaron de menos en 1742. Seis de estos diez, han desaparecido del ala izquierda.

En cuanto a la adscripción de la joya, a nuestro juicio es una alhaja de manufactura hispánica. Arbeteta consideró la paloma pilarista manufacturada entre 1590-1600, ajustándose a las fechas citadas propuestas de Hackenbroch y Evans. Cruz Valdovinos la inscribió en la segunda mitad del siglo XVII; nosotros coincidimos con la fecha propuesta por Valdovinos, y la consideramos de hacia 1650, basándonos en la evolución del tema y en la incorporación de diamantes con sofisticadas tallas en rosa en el diseño. Aunque esta talla en rosa podría encontrarse en los diamantes desde hacia 1580, sobre todo en tres facetas, no se generaliza su uso en Rosa de Holanda hasta la segunda mitad del siglo XVII, tornándose extremadamente popular con el auge de la moda francesa, en la España ya de la segunda mitad del XVIII<sup>21</sup>. La talla en rosa se caracteriza por tener una base plana y un desarrollo en altura con distinto número de simétricas facetas triangulares, siendo la más sofisticada la labra denominada holandesa. La documentación pilarista revela diamantes identificados como tallados en “rossa”, desde las páginas finales del Inventario de la Santa Capilla de 1670 (Naya 2019, 434 y ss., ap. doc. núm. 7, 1670, p. 106; núm. 165; p. 107, núm. 168; p. 108, núm. 169; p. 113, núm. 189, etc.).

Este pinjante en forma de Espíritu Santo, al igual que casi todo el Tesoro del Pilar, fue subastado públicamente en 1870. Fue anunciado en la venta de alhajas del Pilar con el núm. 120<sup>22</sup>, descrito como “un águila de oro cuajada de diamantes, tablas de fondo y sencillos” y salió a la venta en la segunda sesión como alhaja núm. 54, valorada en 7440 reales, aunque se retiró sin postor<sup>23</sup>.

La única cuestión que se nos ocurre para que la sólida pieza, que pesa casi 65 gramos de oro no se rematase, es que llegó a la venta como hoy la vemos, algo deteriorada, sobre todo en su reverso, donde se aprecia fracturada la cola y el plumaje del lado derecho, además de que en ambas partes se ha desprendido el esmalte. Y aunque aún se conserva la bisagra, ya sabemos que, en el transcurso de su larga vida en el Pilar en que las piezas aderezaban a la imagen, ha perdido la ventana o cristal del reverso que la convertía en una alhaja-relicario. Este cristal, decorado con pinturas y que daba todo el sentido iconográfico a la joya devocional del Pilar, debía ser muy similar en su disposición a la joya del

<sup>21</sup> [http://www.langantiques.com/university/index.php/A\\_History\\_Of\\_Diamond\\_Cutting](http://www.langantiques.com/university/index.php/A_History_Of_Diamond_Cutting) (“Baroques roses and brilliant roses”) Consultado el 1 de mayo de 2022)

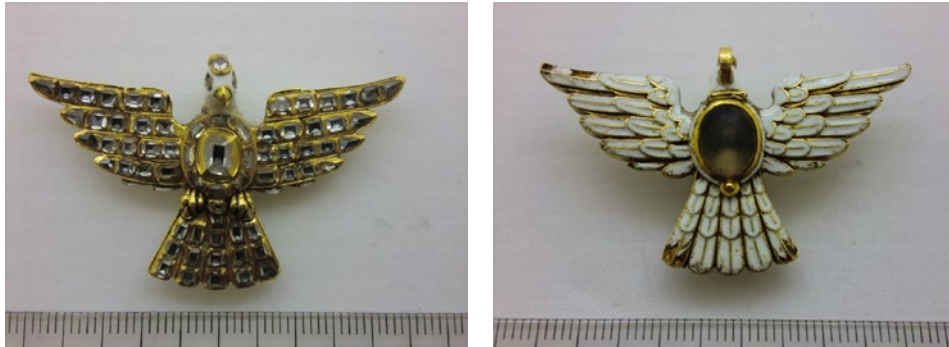
<sup>22</sup> *Catálogo de las alhajas de la Santísima Virgen del Pilar de Zaragoza que con la debida autorización se enajenan en pública subasta para la continuación de las obras del Santo Templo Metropolitano*, hecho en abril de 1870. Reeditado por Publicaciones de “La Cadiera” en 1960.

<sup>23</sup> El acto público de la subasta recoge: “no habiendo quien hiciese proposición de la tasa, se retiró”: Archivo de las Cortes de Aragón, *Copia simple del acto público de subasta extrajudicial para proceder a la enajenación de las alhajas existentes en el Joyero de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza (1870)*, por Don Basilio Campos y Vidal.



Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid (núm. inv. 1076), una alhaja que se decoró en su totalidad con diamantes tallados en tabla (fig. 4).

No obstante, la joya madrileña no parece haber alojado pinturas en su ventana (fig.5). Este ejemplar, que perteneció a los condes de Valencia don Juan, es el Espíritu Santo más conectado con la alhaja pilarista por su riqueza y naturaleza. Es considerado por Margarita Pérez Grande como un ejemplar español, característico de la primera mitad del siglo XVII (Pérez 2015, 79). Algunos detalles fotográficos que aquí reproducimos nos permiten ver en detalle la ventana y la oquedad de la alhaja madrileña (figs. 6-7).



**Figs.4-5.** Anverso y Reverso del pinjante del Espíritu Santo con diamantes tallados en tabla en el Instituto Valencia de Don Juan (n° 1076), Madrid. Fuente: fotografías de Alicia de Vildósola, cortesía del Instituto Valencia de Don Juan.



**Figs. 6-7.** Detalles de ventana y oquedad para reliquias en el pinjante del Instituto Valencia de Don Juan (n° 1076), Madrid. Fuente: fotografías de Alicia de Vildósola, cortesía del Instituto Valencia de Don Juan.

## CONCLUSIONES

Resulta excepcional que la alhaja que perteneció a Beatriz Ximénez Cerdán, II marquesa de Bárboles, todavía se conserve en Zaragoza: se libró del Expolio de los Sitios porque debió verse fragmentada, y por eso tampoco se vendió en la Subasta Pública de Alhajas del Pilar de 1870. A pesar de sus puntuales deterioros ubicados en el reverso de la alhaja, el pinjante continúa siendo una de las piezas más importantes del Tesoro del Pilar. Es el único ejemplar que conocemos que contuvo pinturas para reforzar su significado iconográfico; era una joya por tanto de gran riqueza y profundidad simbólica.

Un Espíritu Santo esculpido en madera se encuentra en el Monasterio de la Resurrección de Zaragoza, un convento femenino de la Orden del Santo Sepulcro. Con una composición muy similar a la de nuestra joya, el ave se ubica en el claustro alto, en el descanso de las escaleras interiores que dan paso a la clausura. A pesar de que se conserven escasos ejemplares, la presencia de estas joyas en forma de paloma (citadas como “Espíritus Santos” en las fuentes documentales españolas), demuestra que debió ser un tema en boga en los momentos postrentinos de Exaltación a Cristo. Estamos, por lo tanto, ante una joya plenamente barroca, que ha dejado atrás la moda manierista en auge en el último tercio del siglo XVI, que recurrió ampliamente a los pájaros (papagayos y águilas) como temas caprichosos y mayormente profanos, por destreza y divertimento naturalista de los artífices. Otras aves (palomas y pelicanos) sirvieron de transición y ostentación de una religiosidad que propugnaba multiplicar los símbolos eucarísticos y cristológicos. En este sentido, podemos equiparar la presencia de la paloma como tema artístico con el del pelicano en su Piedad, que se representó picoteándose el pecho mientras daba de comer a sus polluelos, en el interior de *agnus* de cristal de roca guarnecidos en oro, e incluso como pinjante de cadenas.

En esta alhaja se hace alarde de las últimas tallas del diamante; técnicamente la pieza exhibió, con grandilocuencia, las novedades científicas de la labra. Es una joya con grandes diamantes, una pieza extraordinariamente rica, ahora y entonces, cuando se ofreció al Tesoro del Pilar.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Arbeteta Mira, Letizia. 1995. "Alhajas". En *Jocalias para un aniversario*, coord. Eduardo Torra de Arana, 186-241. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Bordetas, José María. 1991. "Corona de la Reina Sofía". En *El espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, coms. Domingo Buesa Conde y Pablo Rico Lacasa, 385. Zaragoza: Edelvives.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1984. "La joyería". En *El Pilar de Zaragoza*, 351-363. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Cruz Valdovinos, José Manuel y Escalera Ureña, Andrés. 1993. *La platería de la Catedral de Santo Domingo Primada de América*. Santo Domingo/Madrid: Patronato de la Ciudad Colonial de Santo Domingo.
- Juan Del Olmo, Fernando de. 1943. *La Virgen vino a Zaragoza. Tradición, historia, demostración*. Zaragoza: Talleres Editoriales de "El Noticiero".
- Evans, Joan. 1953. *A history of jewelry. 1100-1870*. London: Faber & Faber.
- Gutiérrez Lasanta, Francisco. 1960. *Novísima Apología Hispánica*. Zaragoza: Talleres Editoriales "El Noticiero".
- Gutiérrez Lasanta, Francisco. 1972. *Historia de la Virgen del Pilar*, Tomo II. Zaragoza: El Noticiero.
- Hackenbroch, Yvonne. 1979. *Renaissance jewelry*. London: Sotheby Parke Bernet, published in association with the Metropolitan Museum of New York.
- Hackenbroch, Yvonne. 2015. *Jewels of the Renaissance*. Assouline Publishing.
- Lafuente Urién, Aránzazu. 2009. "Fuentes para el estudio del Señorío en Aragón: fondos del Archivo de la Nobleza (Toledo)". En *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, coord. María José Casaús Ballester, 31-64. Zaragoza: Institución Fernando el católico.
- Muller, Priscilla. 2012. *Joyas en España 1500-1800*. Hispanic Society of America: Ediciones el Viso.

Naya, Carolina. 2015. *Alhajas españolas y europeas de Época Moderna en Aragón: el Joyero de la Virgen del Pilar*. Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, tesis doctoral inédita.

Naya, Carolina. 2019. *El Joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*. Zaragoza: Institución Fernando el católico.

Pérez Grande, Margarita. 2015. "La colección de joyas del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Obras escogidas de los siglos XVI y XVII". En *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y Modelos*, 70-86. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Rebolledo, Marian. 2021. *El Tesoro de la Virgen del Pilar*. Zaragoza: El Periódico de Aragón.

**LENA S. IGLESIAS ROUCO**

UNIVERSIDAD DE BURGOS

<https://orcid.org/0000-0001-9891-3673>  
[liglesia@ubu.es](mailto:liglesia@ubu.es)

**JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO**

UNIVERSIDAD DE BURGOS

<https://orcid.org/0000-0003-3086-227X>  
[jmatesanz@ubu.es](mailto:jmatesanz@ubu.es)

<https://doi.org/10.36443/sarmental.38>

**EN TORNO AL PROYECTO DE SACRISTÍA PARA LA  
CATEDRAL DE BURGOS DE FRAY ANTONIO DE SAN  
JOSÉ PONTONES. 1759**  
**THE PROJECT OF FRIAR ANTONIO DE SAN JOSÉ  
PONTONES FOR THE VESTRY IN THE CATHEDRAL OF  
BURGOS. 1759**

**RESUMEN:**

Desde el siglo XVI, el Arzobispado y Cabildo de Burgos alimentaron el propósito de levantar una nueva sacristía en correspondencia con la solemnidad del culto que se celebraba en la Catedral. A pesar de los distintos intentos, solo se alcanza tal objetivo de forma definitiva ya avanzado el siglo XVIII. Entonces, el prestigioso maestro jerónimo fray Antonio de San José Pontones elaboró un proyecto que se ha localizado recientemente. Y, aunque tampoco se llevó a cabo, resulta un interesante testimonio del universo en el que se movía la Seo burgalesa en el contexto del último barroco.

**PALABRAS CLAVE:**

arquitectura, catedral de Burgos, sacristía, barroco, fray Antonio de San José Pontones

**ABSTRAC:**

Since the 16th Century, the Archbishopric and the Town Council of Burgos intended to carry out a new vestry for the Cathedral in accordance to worship celebrations held back then. After several attempts, such goal was achieved only by the last decades of the 18th century. In this context, the prestigious Jerome master friar Antonio de San José Pontones developed a Project that has been recently brought to light. And even when the plan was never materialised, proved to be an important evidence of the atmosphere in which the Cathedral was building on those days, in the baroque sunset.

**KEYWORDS:**

Architecture, Cathedral of Burgos, Vestry, Sacristy, Baroque, friar Antonio José de Pontones. 1759

## INTRODUCCIÓN

La Catedral de Burgos, ochocientos años después de colocarse la primera piedra para su edificación, se nos presenta como una unidad en la que han ido integrándose muy diversos elementos cada uno de los cuales es expresión, en sí mismo, de una determinada comprensión religiosa y social. No obstante, todos ellos, tal como hoy son admirados, responden a determinadas exigencias funcionales y se caracterizan por la habilidad con la que están insertados en el conjunto hasta consagrarse como algo propio del mismo. Y ello incluso tratándose de creaciones que lo embellecen enriqueciéndolo artísticamente aunque se hallaban muy alejadas de las características originales del cuerpo basilical gótico.

De esta forma sucede con su actual sacristía cuya magnífica fábrica logrará levantarse avanzado el siglo XVIII (Matesanz 2010) culminándose, solo entonces, un deseo que se había manifestado en distintas ocasiones alentando la realización de diferentes proyectos. Sobre uno de estos se ha localizado un interesante documento vinculado a la actuación de fray Antonio de San José Pontones<sup>1</sup>. Su contenido evidencia hasta qué punto los responsables de la Seo burgalesa trataron de dar respuestas adecuadas a las exigencias propias de cada momento creativo por el que se fue atravesando. De ahí que la Catedral, reconocida hoy como Patrimonio de la Humanidad en 1984, resulte una obra excepcional en cuya multiplicidad de manifestaciones coexisten tiempos diversos siendo, cada una de ellas, testimonios singulares de la historia que nos ha precedido y, como tales, objeto del máximo respeto a niveles de su conservación individual.

## SOBRE LA ANTIGUA SACRISTÍA

En correspondencia con la importancia que el culto divino alcanzó en el ámbito catedralicio desde sus orígenes, ha de considerarse que la Capilla Mayor, tras adquirir su actual fisonomía en torno a 1250, dispuso de la correspondiente sacristía ocupando una posición próxima. Sobre ello se muestran de acuerdo cuantos vienen estudiando la fábrica metropolitana en sus primeras fases. Entre estos, Henrik Karge (1995, 247-55) la sitúa al sudeste de la girola (fig.1) estando abierta hacia ella a través de tres amplios arcos y en comunicación, igualmente, con el claustro. Considera que debió construirse entre 1265-70 y constaría del espacio de la sacristía propiamente dicha, bajo bóveda de crucería con siete nerviaciones, unida a una antesacristía con cubierta cuatripartita donde se custodiaban las reliquias del templo.

<sup>1</sup> Tal hallazgo ha sido realizado por don Matías Vicario, canónigo Archivero de la Catedral, a quien deseamos hacer constar nuestro agradecimiento por su generosidad y constante colaboración. Archivo de la Catedral de Burgos [ACBu] Legajos de Diversos Asuntos [LDA] 9 – núm. 28. Informe de Antonio de San José Pontones sobre la obra de la sacristía nueva. S. XVIII.

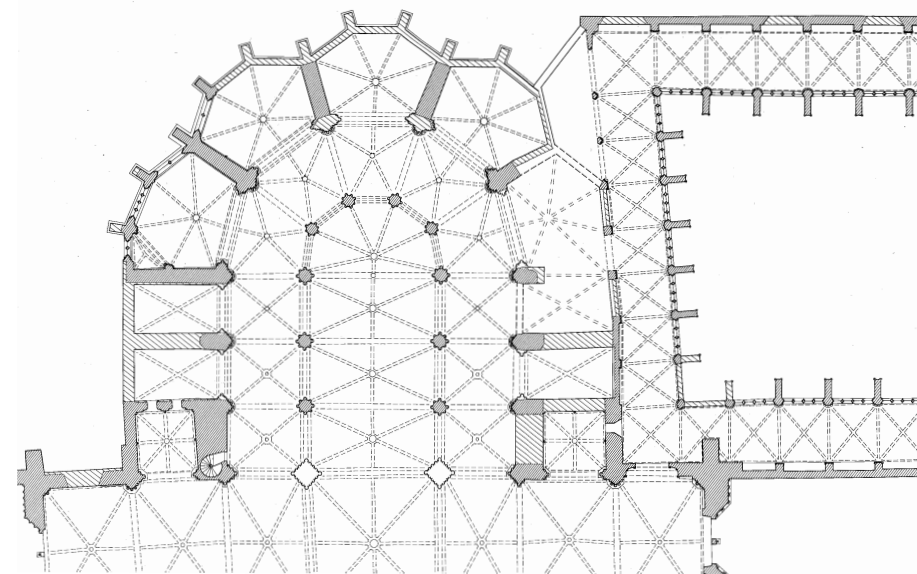


Fig. 1. Henrik Karge, Detalle del plano de la cabecera y claustro de la Catedral de Burgos con ámbito de sacristía en la girola en 1300.

Documentalmente su existencia, y tal disposición, se hallan refrendadas por datos muy diversos relacionados con su conservación a través de los cuales queda avalado el interés del Cabildo por mantenerla de la forma más adecuada incluyendo, en ella, las más veneradas reliquias (Martínez 1866, 181-214). Y esa actitud se irá incrementando a lo largo del siglo XVI bajo el estímulo de los decretos de Trento a favor del culto y de la devoción a los santos (Cruz 2001, 149-50, 165). De ello queda constancia explícitamente cuando, en 1592, tiene lugar la venida a Burgos de Felipe II (Matesanz 2000). En el transcurso de la misma, el monarca con sus hijos realiza una visita privada a la Catedral durante la cual se expusieron a su veneración las sagradas reliquias de quienes, con su santidad, refrendaban la larga trayectoria de fe que distinguía a la diócesis burgalesa<sup>2</sup>.

Tras tal evento y de acuerdo con las nuevas directrices litúrgicas marcadas por Roma, la organización espacial de la antigua catedral gótica va a transformarse o más bien ‘recalificarse’ desde una nueva visión, tal como sucederá en las catedrales hispanas a lo largo de los siglos XVII y XVIII (Rodríguez y Tovar 1997, 61) En efecto, al quedar colocado definitivamente el

<sup>2</sup> ACBu, *Libro de recuerdos tocantes a los maestros de ceremonias (1592-1921)*, ff. 10v. y 23.

coro ocupando la nave central a partir de 1610 y cerrado, años después, por un monumental trascoro acorde con “los sacros cánones y estilo universal”<sup>3</sup>, y ello unido a la edificación del monumental trasaltar, el originario espacio-camino hacia la Capilla Mayor da paso a un conjunto de tránsito circular (Zaparaín 2003, 483). En torno al mismo se llevan a cabo importantes actuaciones ceremoniales<sup>4</sup> y, en consecuencia, las naves laterales adquieren un nuevo protagonismo como elementos por donde transcurren los más solemnes recorridos procesionales. Se consolida, así, una clara relación central-longitudinal de los diversos componentes siguiendo ya planteamientos barrocos (Tovar 1990, 156)

Tan decisivo cambio repercute, también, en la percepción de las capillas abiertas en sus muros que asumen, ahora, una renovada importancia al poder los fieles avanzar admirando, de forma secuencial, sus magníficos y diferentes interiores protegidos por hermosas rejas. El conjunto espacial del templo adquiere, así, una nueva dimensión con un agrupamiento centralizado de ‘lugares’ en subordinación. De esa manera, aun sin intervenir en las antiguas fábricas metropolitanas, se lograba su “máxima rentabilidad ideológica, estética y funcional” de acuerdo con los nuevos tiempos (Rosende 2001, 52). Todo ello, que afortunadamente en la Seo burgalesa permanece hasta nuestros días, irá acompañado por diferentes actuaciones en su conjunto pues, según se reconoció al tratar de introducirse el ceremonial romano, aquí “...nada se hacía como se aia de hacer...”<sup>5</sup>. Y, desde ese pensamiento, la Sacristía será objeto de atención particular por parte de diferentes prelados llegándose a considerar la posibilidad de su traslado (Matesanz 2001, 406).

Respecto a la disposición de su espacio, consta que, hasta los primeros decenios del siglo XVII, según refiere el Padre Melchor Prieto en su *Crónica e historia de la ciudad de Burgos*<sup>6</sup>, conservaba los dos ámbitos tradicionales. En el primero, o antesala, se hallaban los sepulcros de los Infantes de Carrión- de ahí que se le conociera también con esa denominación- y un hermoso armario-relicario con pinturas de Alonso de Sedano y del Maestro de los Balbases (Silva 1990, 112). A su vez, en el recinto principal, lugar del revestimiento de los celebrantes, se custodiaban los ornamentos litúrgicos y los más preciados objetos de plata, existiendo también en dicho ámbito algunos altares dedicados al culto a diversos santos (Matesanz 2001, 406).

En cuanto a su aspecto, de acuerdo con el espíritu contrarreformista a favor del mayor decoro (Rodríguez 1991, 43-52), se sabe que era cuidado de forma continua con el fin

de adaptarla a las necesidades de cada momento<sup>7</sup>. De esta forma lo indican las sucesivas actuaciones que van promoviéndose con el propósito de mejorar su mobiliario y obtener la iluminación más conveniente. Destaca en particular la ejecutada, en 1671, por Juan de la Sierra Bocerraiz y Bernabé de Hazas abriendo nuevos vanos hacia el claustro (Matesanz 2001, 407-8). Y también sus dotaciones fueron renovándose, incluyendo nuevas y magníficas piezas de plata según ha estudiado Maldonado Nieto (1994).

### LA CUESTIÓN DE LAS RELIQUIAS Y LA CAPILLA “PRECIOSA”

En su conjunto, pues, la Sacristía desempeñaba un importante papel en relación con las celebraciones religiosas y, además, actuaba como lugar donde se custodiaban las reliquias. Sobre esta importante función queda constancia a través de las distintas obras emprendidas para su debida conservación. Incluso se sabe que, en el siglo XV, el celoso aumento de su número y de la devoción profesada a las mismas, contando con festividad propia (Martínez 1866, 270), habían alentado que se trasladaran en parte a la inmediata Capilla de Santo Tomás de Canterbury la cual pasó a denominarse “de las Reliquias”. Persistió, sin embargo, el deseo de que “estuviesen decentemente” para lo cual el arzobispo Cristóbal Vela dio una generosa dádiva<sup>8</sup>. Ya a comienzos del siglo XVII, el arzobispo don Fernando González de Acebedo va a colaborar con el Cabildo para renovar el aspecto de este recinto (Martínez 1866, 271) deseando que la devoción a tan preciados restos pudiera desarrollarse de acuerdo con el boato propio del arte cortesano<sup>9</sup>.

Tal propósito será cumplido. En esta ocasión, van a conservarse las proporciones y la comunicación con la sacristía que mantenía la Capilla de Santo Tomás de Canterbury pero, en cambio, se trasladan los sepulcros inmediatos a la misma<sup>10</sup> y se remodela su conjunto de acuerdo a un plan unitario dotándola, incluso, de sacristía propia en comunicación con el claustro bajo. No existe certeza sobre la autoría del proyecto si bien consta que, por esas fechas, estaba realizando el magnífico frente del trascoro el maestro trasmerano Juan de Naveda por lo que algunos estudiosos le atribuyen, también, una decisiva presencia en el nuevo recinto dedicado a las reliquias (Losada 2007, 217). Asimismo hay que señalar la relación de Juan de Naveda con el arzobispo Acebedo, como autor del diseño del palacio de Hoznayo del prelado.

<sup>3</sup> ACBu, Reg. 77. Actas Capitulares de 1604, f. 530, 1604, 28 de abril. Los diputados del cabildo proponen que se coloque la silla arzobispal en medio de la puerta del coro y que toda la cabecera del coro esté llena de sillas.

<sup>4</sup> ACBu, Libro de Recuerdos, ff. 94 y ss.

<sup>5</sup> ACBu, Reg. 71 Actas Capitulares de 1603, f. 322. 1603, 10 de marzo. Sobre el ceremonial en la Catedral de Burgos.

<sup>6</sup> Biblioteca Nacional de España, Mss/22096 y Mss/22097, 1639-1640.

<sup>7</sup> ACBu, Libro de Cuentas de Fábrica (1561-1642), f. 456 r. Año 1631. Libro de Cuentas de Fábrica (1643-1691), f. 186v. Año 1657.

<sup>8</sup> ACBu, Reg. 73 Actas Capitulares de 1606, f. 193v. 1606, 29 de noviembre. Sobre la disposición de las reliquias de la Catedral de Burgos.

<sup>9</sup> ACBu, Reg. 78 Actas Capitulares de 1619, ff. 249-252. 1619, 7 de agosto. Sobre renovación de recinto para disposición de las reliquias de la Catedral de Burgos.

<sup>10</sup> ACBu, Reg. 79 Actas Capitulares de 1621, f. 139. 1621, 2 de agosto. Manda a Jerónimo de San Martín, fabricante, que traslade los enterramientos que están al lado de la nueva capilla de las Reliquias, al claustro.

La capilla relicario, con una planta centralizada en comunicación con la Sacristía, sobresaldrá por sus ponderadas medidas y la geométrica combinación de la piedra de Hontoria con alabastro, mármol, pizarra y bronce lográndose un elegante interior policromo (fig. 2). Se cubre con una cúpula rematada por alto tambor el cual, abierto por ventanas rectangulares entre esbeltas pilastras, permite establecer una matizada atmósfera de sombras y claridades. En tal espacio, que rememora los martirios paleocristianos, se colocaron varios retablos con los principales restos santos y en la linterna imágenes de santos recortados pintados a la grisalla (fig. 3) sobre tabla dispuestos sobre el muro<sup>11</sup>. Y ya, en 1624, también acogerá la devota imagen del Santo Ecce Homo (Yarza 1995, 100-1). Por esta causa pasó a conocerse como Capilla de las Reliquias o del Ecce Homo.



**Fig. 2.** Linterna de la Capilla de San Enrique, perteneciente a la antigua Capilla de las Reliquias de la Catedral de Burgos.

<sup>11</sup> En la última restauración de la Capilla de San Enrique se desmontaron dos imágenes que corresponden a San Pablo y otro personaje no identificado.



**Fig. 3.** Imagen de San Pablo, proveniente de la antigua linterna de la Capilla de las Reliquias, hoy Capilla de San Enrique de la Catedral de Burgos

El resultado de tan importante intervención mereció los mayores elogios y, mientras se trataba sobre la realización de un nuevo retablo para las reliquias<sup>12</sup>, los contemporáneos denominaron a la nueva capilla como “preciosa” (Martínez 1866, 271). A pesar de esa admiración, la presencia de las reliquias en dicha estancia será breve, volviendo a custodiarse en la sacristía de la Catedral. Tal traslado se produjo ya en 1670, cuando el arzobispo Peralta y Cárdenas solicitó dicha Capilla de las Reliquias y su inmediata, la de San Andrés y María Magdalena, para, integrándolas, constituir su magnífico ámbito funerario que, abierto hacia la Capilla Mayor y al crucero meridional, estaría bajo el patrocinio de San Enrique<sup>13</sup>. A cambio, se comprometía a colocar las reliquias donde el Cabildo indicase, condición que, siete años más tarde, terminará permutándose por la de concluir el trasaltar de la Capilla Mayor (Iglesias 1977, 470-5).

Respecto a la construcción de la Capilla de San Enrique debe destacarse que, pese a ser formalizada con los prestigiosos maestros trasmeranos Juan de la Sierra Bocerraiz y Bernabé de Azas, estos quedaron obligados a respetar, íntegramente, la composición del anterior ámbito dedicado a las reliquias y, además, a continuar sus características materiales en la zona que se

<sup>12</sup> ACBu, Reg. 86 Actas Capitulares de 1663, f. 29. 1663, 19 de diciembre. Sobre obra de retablo relicario y su coste; f. 259 v-260, 1667, 14 de marzo. Se estudia petición de D. Diego Luis de Riaño Meneses para enterrarse en las capillas del Ecce Homo y San Andrés.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos [AHPBu], Protocolos Notariales [PN]. 6709, f. 581, 3 de noviembre de 1670 y ff. 580-591, 3 de noviembre de 1670. Escritura de donación del Cabildo a D. Enrique de Peralta y Cárdenas de las capillas del Ecce Homo y San Andrés y la Magdalena.

le añadía, es decir, la antigua Capilla de San Andrés (Iglesias 1991, 419-28 y 2001, 219-23). Así, va a conseguirse un excepcional conjunto “compuesto” donde, en cierta manera, se perpetua el barroco clasicista que había inspirado la Capilla de las Reliquias. Y esta (fig. 4), aunque cambiada su función original e integrada en una conjunción diferente, se erige en guía para la nueva creación. Gracias a ello, es posible admirar aun hoy el majestuoso espacio que, durante algunos decenios, albergó cual suntuoso joyel las veneradas reliquias de la Seo burgalesa.



Fig. 4. Juan de la Sierra Bocerraiz y Bernabé de Hazas, *Cúpula octogonal de la Capilla de San Enrique*, Catedral de Burgos, 1671

### CON EL PENSAMIENTO DE UNA NUEVA SACRISTÍA

Independientemente a estas actuaciones en relación con disponer de un recinto propio para venerar las reliquias, el Cabildo siguió alimentando el convencimiento de que era preciso construir una nueva sacristía de acuerdo con los presupuestos de la época, es decir, adecuada para influir convenientemente en el ánimo de quienes participaban en las celebraciones religiosas (Maravall 1980, 226). Entre las diversas propuestas en este sentido, destaca una planteada a comienzos del siglo XVII. Entonces, ante la necesidad de contar con una sacristía próxima a la Capilla Mayor y, dado que el recinto tradicional apenas permitía realizar ampliaciones de importancia, el deán propuso su traslado a la inmediata Capilla de Santiago.

Disponía esta (fig. 5) de un amplio espacio cuya composición arquitectónica, con dos ámbitos bajo magníficas bóvedas estrelladas de claves caladas, estaba ligada a la intervención llevada a cabo por Juan de Vallejo entre 1523 y 1537 (Payo 2020). Se hallaba abierto hacia la girola ocu-



Fig. 5. Juan de Vallejo, *Bóveda de la Capilla de Santiago*, Catedral de Burgos

pando una posición cercana a la Capilla Mayor y ostentaba, también, la categoría de parroquia disponiendo de sacristía propia dentro del templo catedralicio. Esa condición, unida a la devoción que se profesada al Apóstol peregrino en una ciudad como Burgos, hito importante del camino a Santiago, influyó decisivamente de suerte que fue acogiendo magníficos sepulcros de importantes miembros de la oligarquía urbana de la ciudad (Redondo 1987 y 2008, 163-95).

Precisamente ambas características, la de ser recinto parroquial y poseer importantes enterramientos de monumental porte, constituían, en sí mismas, serios impedimentos frente a la propuesta de pensar en un hipotético traslado a otro espacio donde habrían de mantenerse su condición y sepulturas. Pese a ello, el Deán planteó, en 1607, la posibilidad de ocupar con este fin las capillas de Santa Lucía y de Todos los Santos que se hallaban situadas al inicio de la nave del Evangelio y donde, posteriormente, se levantará la Capilla de Santa Tecla (Martínez 1866, 279). De acuerdo con esa posibilidad, va a encargarse el correspondiente proyecto al conocido maestro de obras Simón de Berrieza. Y consta que el 24 de septiembre del mismo año estaba concluido presentándose a los capitulares para su consideración<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> ACBu, Reg. 73 Actas Capitulares de 1607, f. 318v-319r. 1607, 24 de septiembre. Traza para una nueva sacristía en la Capilla de Santiago por Simón de Berrieza.

A partir de ese momento, sin embargo, nada va a conocerse sobre la trayectoria seguida por tal propuesta (Matesanz 2001, 406). Por el contrario, la necesidad de contar con una sacristía que reuniera las condiciones precisas se hará cada vez más imperiosa a medida que, a lo largo del siglo XVII, el culto divino se reviste de marcada solemnidad buscando producir una mayor “sugestión emocional” (Sebastián 1997, 6). No resulta extraño, pues, que la tradicional Sacristía resultara del todo insuficiente por lo cual, ya a comienzos del XVIII, el Arzobispo Navarrete, proveyendo con generosidad los fondos necesarios, decidió transformar la Capilla de Santa Catalina, antigua Sala Capitular situada en el Claustro Alto (Polanco 2021, 171-2), para que actuara como Sacristía Mayor.

El encargado de llevar a cabo esta empresa en 1711 será el prestigioso monje benedictino de Cardena fray Pedro Martínez (Iglesias y Zaparaín 2000, 107-40 y Matesanz 2001, 299). Con su magistral actuación<sup>15</sup>, aun manteniendo la gran bóveda estrellada que cubría la Capilla desde el siglo XIV, se renovará totalmente su aspecto (fig. 6). Parte de sustituir el antiguo pavimento formado con piedras diversas dispuestas con una elegante composición geométrica. Sobre el mismo se va a situar una excepcional cajonería de cuatro frentes en cuyos respaldos, entre columnas clásicas bajo hermosos remates, conviven elegantes hornacinas y urnas en torno a movidas composiciones retablisticas con las imágenes de antiguos santos y de los recientemente canonizados (Iglesias 2010, 209-44) Y todo este verdadero ‘montaje de las artes’ (Rodríguez 1999, 67-9) se presenta de acuerdo a una fabulosa combinación de superficies rectas y curvas bajo la presidencia del altar dedicado a Santa Catalina (Matesanz 2001, 297-314).

Mediante tan magnífica actuación, la Catedral va a enriquecerse con un amplio y excepcional recinto que, aun evocando su origen gótico, responde a un planteamiento individualizado recreándose a modo de gran escenario sacro donde se coordinan e integran diferentes artes con una diversidad y contrastes propios de la óptica barroca. En consecuencia, su interior podrá albergar los ornamentos, vestiduras y objetos más valiosos de la Seo burgalesa en clara conjunción con la magnificencia del recinto. Pero, en cambio, se seguía necesitando una moderna sacristía que, próxima a la Capilla Mayor, permitiera a los oficiantes revestirse y salir para participar en las distintas celebraciones con la solemnidad debida.

### LA INTERVENCIÓN DE FRAY ANTONIO DE SAN JOSÉ PONTONES

Ya en 1757, la urgencia de contar con una sacristía adecuada, según se venían construyendo en otras catedrales (Baño 2009, 88-97) moverá el ánimo del arzobispo Juan Francisco Guillén quien termina dejando una generosa dádiva testamentaria de ocho mil ducados con



Fig. 6. Fray Pedro Martínez, *Cajonería de la Capilla de Santa Catalina*, Catedral de Burgos, 1711-1714.

el objeto de que, finalmente, se levantase tan importante recinto<sup>16</sup>. Tras el fallecimiento del prelado, será el Cabildo el que habrá de responsabilizarse de cumplir su deseo. A este fin, se recurrirá a los solventes maestros Francisco Manuel de Cueto, que ya había intervenido en la Catedral, y Manuel Serrano (Matesanz 2001, 411). Pero ambos, comprometidos con la ejecución de diversos proyectos, comunicaron la imposibilidad de asumir la nueva res-

<sup>15</sup> AHPBu, Leg. 6902. 15 de mayo de 1711. Escritura de la obra de la sacristía de la Santa Iglesia Metropolitana que hace el padre fray Pedro Martínez.

<sup>16</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 527. 1759, 2 de abril. El deán señala que pronto llegará el dinero del legado del arzobispo Guillén para la sacristía. F. 580. 1759, 3 de agosto. Presentaciones de las trazas de fray Antonio de San José Pontones para la sacristía.



ponsabilidad<sup>17</sup>. Se recibió, entonces, un mensaje del prior del cercano Monasterio de San Juan de Ortega indicando la próxima venida del solvente maestro fray Antonio San José Pontones<sup>18</sup> ante lo cual se acordó confiar en él la elaboración del ansiado proyecto.

Era este un activo profesional que había nacido en Liérganes en el seno de una familia dedicada a la construcción (Cano 2004, 96-131). Como tal, fue adquiriendo sólidos conocimientos en el taller familiar y, desde ese marco gremial, se le encuentra interviniendo en diferentes empresas con la nominación de Antonio Pontones Lomba. Ya en 1744, ingresa en el monasterio jerónimo de La Mejorada en Olmedo (Valladolid) comenzando a ser conocido con el nombre de fray Antonio de San José Pontones según lo acredita su propia firma. Ha de incluirse, pues, en la larga lista de expertos maestros de obra con origen trasmerano que, según viene demostrándose en múltiples publicaciones (González et al. 1991, 561) fueron desempeñando un importante protagonismo en la arquitectura castellana a lo largo de la Edad Moderna. Y, como tal, desarrollará una amplia actividad de carácter itinerante que le llevó a muy distintas localidades.

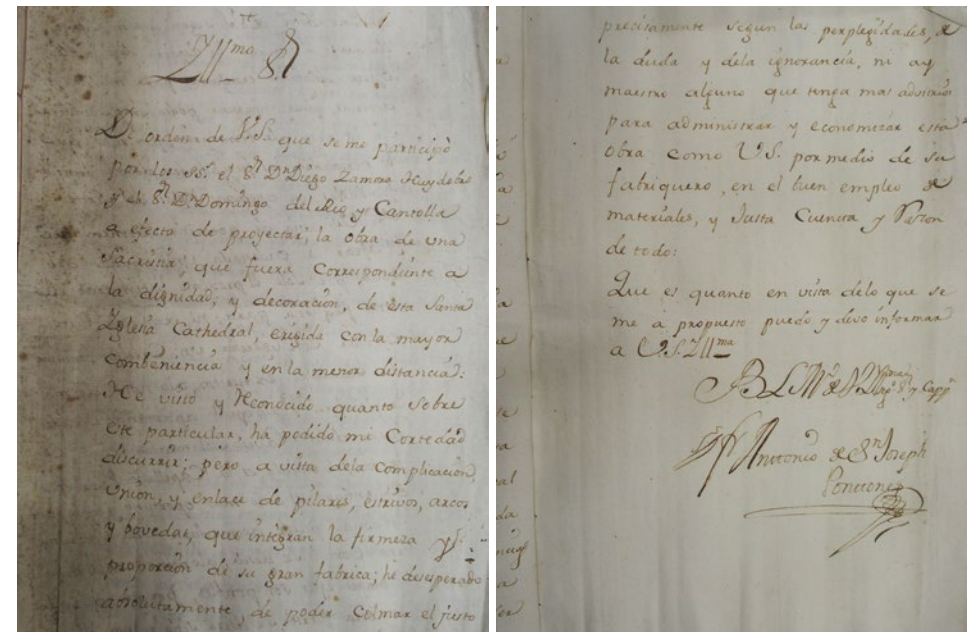
Sobre la misma, y particularmente ya siendo miembro de la comunidad jerónima, existen numerosos datos. Ellos demuestran que contó con la confianza de los más destacados promotores, desde la corona y su entorno al Consejo de Castilla y los responsables de las catedrales, parroquias y casas religiosas de mayor predicamento. De ahí que intervenga en importantes proyectos, como la llamada Galería de Montalvo, en El Escorial, el Palacio Real de Valladolid o la nueva cúpula de la Catedral de Salamanca. Constan igualmente sus reiteradas actuaciones para las franciscanas del Convento de Santa Clara de Tordesillas, los benedictinos de Sahagún o los mercedarios de Olmedo (Cano 2004, 96-131). Sin embargo, fue en el campo de las obras públicas y, de manera particular, en la construcción de puentes, donde alcanzó un amplio valimiento según queda estudiado, también, respecto a distintos profesionales religiosos de la época (Pita 2011, 1109-1118). Y ello aplicando una visión empírica que le animó a redactar *Arquitectura hidráulica en la obra de puentes* (De Madrid) cuyo contenido fue valorado muy positivamente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

También, en nuestra región burgalesa, existen diversos testimonios que lo avalan cómo un hábil profesional muy comprometido con el buen desarrollo de cuantas obras emprendía. A su cargo estuvo el trazado del nuevo camino a Bilbao y consta documentalmente su intervención en diversos puentes (Zaparaín 2002, 430) conservándose, incluso, algunas trazas con su firma (Iglesias y Zaparaín 2018, 84). Se trataba, pues, de una personalidad sólidamente consagrada

sobre la que los capitulares de la Catedral debían tener buenos informes. Y más aún cuando, según consta, venía colaborando en diferentes empresas con Juan de Sagarvinaga maestro de confianza del Cabildo a quien este había confiado varias obras en el interior de la Capilla de Santa Tecla y en la inmediata casa de los Sacristanes (Iglesias 1993, 405-22). No resulta extraño, pues, que los capitulares acordaran recurrir al monje jerónimo y que este aceptara tan honroso encargo<sup>19</sup>.

### EL PROYECTO DE NUEVA SACRISTÍA REALIZADO POR FRAY ANTONIO DE SAN JOSÉ PONTONES

Respecto a la rápida elaboración del proyecto consta que, a mediados del mes de julio de 1759, fray Antonio de San José Pontones había emprendido la tarea encomendada<sup>20</sup> y, ya,



**Figs. 7 y 8.** Fray Antonio de San José de Pontones, Condiciones para la realización de una sacristía nueva en la Catedral de Burgos por fray Antonio de San José Pontones. Julio-agosto de 1759, Archivo de la Catedral de Burgos.

<sup>17</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 532v. 1759, 23 de abril. Recibe carta de Francisco Manuel del Cueto Pellón, maestro de obras, en la que contesta a este cabildo que no puede venir a hacer el diseño y la planta de la nueva sacristía buscando maestro inteligente.

<sup>18</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 546v. 1759, 18 de mayo. Sobre venir el padre jerónimo fray Antonio de San José Pontones a fabricar la sacristía.

<sup>19</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 560v. 1759, 5 de junio. Respuesta de fray Antonio de San José Pontones sobre la obra de la sacristía.

<sup>20</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 572r. Comunicación de la venida del padre Pontones.

a comienzos de agosto, presentaba la correspondiente propuesta<sup>21</sup>. Sobre la misma debe indicarse que no ha sido posible localizar las respectivas trazas pero sí se ha hallado el documento donde figuran las condiciones que habrían de regir la obra<sup>22</sup>. Su contenido (figs. 7 y 8), que fue elaborado, según se indica, buscando la máxima “dignidad y decoración” del edificio metropolitano, tiene gran interés para comprender las consideraciones desde las que era contemplado, el marco en el que los presupuestos artísticos se movían a mediados del XVIII y la propia apreciación de la sacristía que, finalmente, terminará por llevarse a cabo.

El maestro de Liérganes aborda, en primer lugar, la difícil cuestión de señalar el lugar dónde habría de levantarse. Con este fin, indica haber examinado “la complicación, unión, y enlace de pilares, estribos, arcos y bóvedas, que integran la firmeza y proporción de su gran fábrica”. Admite que esta ofrece la posibilidad de “muchas y diversas ideas” si bien advierte que la realización de algunas de ellas pudiera llegar a ser temeraria. Pero, sobre todo, subraya que no es lícito “desmembrar y afejar la ordenada uniformidad del todo”. Nos hallamos, pues, ante una comprensión barroca donde, aunque resulte posible la más inspirada creación, el efecto del conjunto catedralicio ha de primar sobre el “lucimiento de una pequeña parte”. Y a tal pensamiento añade la necesidad de evitar un excesivo “consumo de caudales expuestos a la nota de mal empleados”. Queda de manifiesto, pues, el marcado carácter pragmático y la búsqueda de la mayor economía de recursos que venían definiendo las distintas actuaciones emprendidas por este profesional.

Desde tales consideraciones, opta con decisión por elegir la antigua Capilla de Santiago como “sitio mas oportuno y apropiado”, aunque ello obligue a desligarla completamente de su tradicional uso. Alega para ello la óptima posición que ocupa en relación con la Capilla Mayor y su inmediatez al claustro. Además, valora que dispone de una amplia superficie “...en donde puede acomodarse [...] al menos con las mayores ventajas”. Para ello ha de dividirse el espacio en dos tramos. El principal estará destinado a sacristía propiamente dicha y, en este, se contempla como posible colocar la cajonería de la Sacristía nueva. Ante el mismo, se sitúa la antesacristía que estará abierta hacia la girola y protegida por una gran reja. La separación entre ambos se establece dejando los principales sepulcros hacia el exterior. Y, además, puede mantenerse la sacristía propia de la Capilla de Santiago “como pieza de suplemento, para la mayor servidumbre y de tránsito o mediación entre la Sacristía nueva y la que se propone”.

Según lo expuesto, resulta evidente que tal intervención está concebida desde una visión práctica muy respetuosa con el edificio gótico de la Seo. Pero, a la vez, para dotarla de

la requerida sacristía, tratan de aprovecharse hábilmente las posibilidades espaciales y de perspectiva que ofrecía la Capilla de Santiago con su fisonomía renacentista. De ahí la importancia otorgada a la pared de separación entre las dos estancias propuestas, señalando que ha de presentarse como una fachada “arreglada a Arquitectura fundada en terreno firme con la puerta en medio”. Incluso indica que “...puede admitir mas o menos variedad y mas o menos coste [...] pero es preciso que llegue a cerrarse toda la altura hasta la bóveda”. Igualmente, atención especial se concede al muro de separación respecto a la sacristía nueva levantada en el claustro. En este caso, puede abrirse también una puerta para su comunicación entre ambos recintos sugiriendo, al propio tiempo, que sería muy conveniente establecer otra en la propia pared de dicha sacristía para conseguir “un efecto de grande ostentación, desahogo y conveniencia”.

Establecida así la disposición del recinto y sus comunicaciones respectivas, también la pavimentación, bóvedas e iluminación serán objeto de una detenida consideración. Respecto a la primera, había que macizar e igualar la superficie antes de colocar “un solado bien fabricado de piedra blanca y negra” tomando como modelo el de la Capilla de San Enrique por considerarse “sencillo, seguro, y por eso mas grave y decente”. En cuanto a la cubierta, se prescindía de la “grandeza y elevación del templo” para colocar bóvedas “más bajas y proporcionadas para el abrigo, y para que de ellas refracte la luz como es necesario”. Deberían “ser muy ligeras, ejecutadas de yeso y ladrillo, guarnecidas y adonadas igualmente como las paredes”. Para su ornamentación llevarán molduras de estuco que “serán pocas sin confusión agradables” y siguiendo “los perfiles y dibujos que se ajusten a lo mas serio y decente sin los extremos viciosos que ordinariamente se acostumbran”. Y para la iluminación, prevé abrir ventanas, “dos en cada pieza, o una grande en cada una, sin peligro de perjudicar la firmeza de las paredes”.

Finalmente, en el último párrafo del proyecto aparecen, también, algunas indicaciones sobre el procedimiento que debe seguirse “para el logro de su ejecución”. Se afirma, así, que ha de mediar la necesaria economía en correspondencia con “su precisa costa”. Y, para conseguirla, no duda en señalar que “debe ejecutarse a jornal pues no ay maestro alguno que tenga mas advitrios para administrar y economizar” que el propio promotor. Tales consideraciones sobre el control de gastos y a favor de las contrataciones rematadas a jornal se hallan también en la línea que puede observarse en otras obras dirigidas por este maestro con el propósito de conseguir la mayor perfección de acuerdo con su justo valor (Cano 2005, 63-4).

En su conjunto, pues, la propuesta elaborada por el monje jerónimo evidencia los rasgos que definieron toda su actividad profesional. En este sentido, destaca la preocupación por responder a las necesidades de quien le encarga la obra tratando de alcanzar, desde una visión pragmática, “el fin que se pretende”. De ahí el interés por conseguir la situación más ventajosa posible para la sacristía en relación con las funciones que habría de desempeñar tanto a

<sup>21</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 580r. 1759, 3 de agosto. Presentación de las condiciones del padre fray Antonio de San José Pontones.

<sup>22</sup> ACBu, LDA 9 núm. 28. Informe de fray Antonio de San José Pontones sobre la obra de la Sacristía nueva. S. XVIII.

niveles litúrgicos propios de la Capilla Mayor como respecto al propio claustro. Lo mismo cabe decir sobre el posible aprovechamiento de los recursos ya existentes. De esta manera busca que los magníficos sepulcros de la antigua Capilla de Santiago puedan contemplarse desde la girola a la vez que propone el traslado de la cajonería de la Capilla de Santa Catalina como amueblamiento de la nueva sacristía. Y todo ello concibiéndolo dentro de parámetros arquitectónicos definidos por su firmeza y solidez en los que la luz desempeñaba también un importante papel.

Así pues, el proyecto burgalés emparenta con otras obras concebidas por este maestro en las cuales utilizó materiales diversos como el ladrillo o el yeso. Corresponde también con una estética barroca en la que la geometrización de los motivos ornamentales es recurrente.

Con el deseo de llevar a cabo esta propuesta, el Cabildo se mostró diligente tratando de hallar el lugar adecuado para proceder al traslado de la Capilla de Santiago<sup>23</sup>. Pero no terminó encontrando una solución viable y se decide ya en 1761 que, mientras trata de buscarse un nuevo recinto para las reliquias<sup>24</sup>, la sacristía se levante sobre el espacio de la antigua bajo la dirección del carmelita fray José de San Juan de la Cruz (Payo y Matesanz 2018, 113-37). Se conseguirá, así, preservar la magnífica Capilla de Santiago y la extraordinaria cajonería concebida por fray Pedro Martínez para la Capilla de Santa Catalina en el claustro.

Sin embargo, el plan elaborado por fray Antonio de San José Pontones no será del todo olvidado. Y, aunque la nueva sacristía incorporará una ornamentación de inspiración claramente rococó ajena al mismo (fig. 9), permanece la distribución espacial en dos recintos señalada por el monje jerónimo y, también, la comunicación con el claustro así como la importancia concedida a la luz. Además, tras su construcción sin contemplar en ella espacio para las reliquias, termina triunfando el propósito de colocarlas en un recinto propio. Para ello, será levantada, ya en 1763, la Capilla de las Reliquias (Matesanz 2007, 54-62) que, en comunicación con la Capilla de San Juan de Sahagún, tendrá acceso desde la nave de la epístola y confiere a su frente meridional un marcado carácter devocional.

En conclusión, el proyecto redactado por el monje jerónimo resulta un interesante eslabón que pone de manifiesto el largo camino recorrido por la Seo burgalesa en cuyo transcurso se sucedieron propuestas y actuaciones artísticas de diferente inspiración las cuales, no obstante, fueron engarzándose unas con otras en pos de alcanzar la mayor perfección.

<sup>23</sup> ACBu, Reg. 107 Actas Capitulares de 1759, f. 583. 1759, 8 de agosto. Sobre traslado de la parroquia de Santiago y Actas Capitulares de 1760, ff. 682-683v. 1760, 13 de febrero. Sobre traslación de la parroquia de Santiago a la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios.

<sup>24</sup> ACBu, Reg. 108 Actas Capitulares de 1761, f. 190r. 1761, 12 de septiembre. Se elige la Capilla de San Pedro para hacer el relicario.



Fig. 9. Fray José de San Juan de la Cruz, Cúpula con yeserías de la sacristía de la Catedral de Burgos, 1760-1765.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

INFORME DE FRAY ANTONIO DE SAN JOSÉ PONTONES SOBRE LA OBRA DE LA SACRISTIA NUEVA. S. XVIII. ACBu. LDA 9 núm. 28.

Illmo. Sr.

De orden de V.S. que se me participó por los ss. el Sr. Dn Diego Zamora Huydobro y el Sr. Dn Domingo del Rio y Cantolla a efecto de proyectar, la obra de una Sacristia, que fuera correspondiente a la dignidad, y decoración, de esa Santa Iglesia Cathedral, erigida con la mayor combeniencia y en la menor distancia.

He visto y reconocido quanto sobre este particular, ha podido mi cortedad discurrir; pero a vista de la complicacion, unión y enlace de pilares, estrivos, arcos y bovedas, que integran la firmeza y proporción de su gran fabrica, he desesperado absolutamente de poder colmar el justo animoso deseo de V.S. según que mi afecto deseava: Y aunque la esfera de lo posible ofrece dilatadas anchuras para muchas y diversas ideas; ninguna podía emprehenderse sin la nota de temeraria, por mas que la persuadan las facilidades de la industria fundadas, en especiosas reglas del Arte.

Ni V.S. avia de permitir desmembrar y afeor la ordenada uniformidad del todo, por solo el proximo lucimiento de una pequeña parte, ni a mi era licito esforzar con ligereza un Crecido consumo de caudales expuestos, a la nota de mal empleados. Por lo qual apartando la idea fuera de las Naves colaterales, como es forzoso, sin duda, es la Capilla o Parrochia de Santiago el sitio mas oportuno y a proposito en donde puede acomodarse una Sacristia sino como se desea, a lo menos con las mayores ventajas que son posibles, por que quando en otra parte, se diera sitio menos distante (que no le ay), siempre seria notable defecto la separación o mayor distancia de las oficinas del claustro, cuyas inmediaciones son a mi ver de mucha importancia.

En el sitio de esta Capilla, abandonada enteramente para el efecto que se desea, puede cortarse una pieza de sesenta pies de largo y treinta y quatro de ancho, atajando, desde el altar inmediato al sepulcro del Abb<sup>d</sup> de S<sup>n</sup> Quirce, hasta el altar de la Resurreccion, inmediato al sepulcro de Vall<sup>d</sup> quedando dhos altares por la parte de afuera, y todo el ambito restante hasta la reja para que sirva de Ante-sacristia. En cuya disposicion, se logra la mayor cercanía y capacidad sobrada para asentar y colocar toda la caxonería de la Sacristia nueva, quedando la Sacristia de la Capilla de Santiago en este caso, como pieza de suplemento, para la mayor servidumbre, y de transito o mediación, entre la Sacristia Nueva y esta que se propone.

La obra indispensable para que la pieza referida quede constituyda en Sacristia es primeram<sup>te</sup> executar la pared de división que ha de aver, en el sitio arriba señalado la qual de vera ser una fachada de buena arreglada Architectura fundada en terreno firme con su puerta en medio de tres varas de ancha y seis de alta. Esta fachada puede admitir mas o menos variedad y mas o menos costa, ya por la forma por la materia de que se execute, pero siempre es preciso llegue a cerrarse toda la altura hasta la boveda, compartidos, y entretenidos los cuerpos de su elevacion, en tal manera que quando no halle agrados, y primores del arte, alo menos, no quede mortificada ni ofendida. Tambien assimismo se executara otra pared que divida y separe la sacristia de la Capilla de Santiago, cuya planta firme, se hallara a corta profundidad dexando en su medio, una puerta de dos varas de ancha y tres de alta: y si a esta puerta se siguiere, abrir otra semejante en la pared de la Sacristia nueva, como esta mostrado lograra la vista mayores distancias y la pieza de la Sacristia que tratamos grande obstentacion, desahogo y combenienca.

Así terminada y cerrada esta pieza, se macizará e igualará toda la tierra de las sepulturas, y huecos de sepulcros, para la firme execucion de un solado bien fabricado de piedra blanca y negra,

no como el de la Sacristia nueva, ni como el de la capilla del Condestable, sino a semejanza del que tiene la Capilla de S<sup>n</sup> Enrique, que es sencillo, seguro, y por esso mas grave y decente. Para escusar la mayor costa de vera solarise con piedra ordinaria todo el pavimento arrimado a las paredes q(ue) ocupare la caxonería, quedando dho solado al nivel del piso del Claustro, esto es una grada mas alto que la nabe colateral.

En esta disposicion y separacion de las dos piezas dichas resta introducir, otra forma y aspecto interior, en sus techumbres no con la grandeza y elevación de templo, como ahora tienen, sino unas vobedas, quince o veinte pies mas bajas, y proporcionadas para el abrigo, y para que de ellas refracte la luz como es necesario. Estas vobedas deveran ser muy ligeras, executadas de yeso y ladrillo, guarnecidas y adormadas igualmente como las paredes, de una especie de mezcla llamada estuco hecha de cal dulcificada polbos de piedra blanca y buen yeso, que imita en gran manera el marmol blanco: lo qual se gasta en los Países calidos aunque no haya de estar a las inperias del tiempo, solo por la durable permanencia del color, y aquí es precisam<sup>te</sup> mas necesario por el temple humedo, y que apocos años, pierde el yeso su natural blancura. Las labores o molduras que ayan de executarse con el dicho estuco para la guarnicion de las concavidades de las vobedas y paredes, seran pocas sin confusion agradables, y nada como acostumbran los Albañiles, para lo qual si llegase el caso de la practica se trazaran perfiles y dibujos que se ajusten a lo mas serio y decente, sin los extremos viciosos que ordinariam<sup>te</sup> se acostumbran.

Las ventanas para dar luz inmediata a las piezas dhas no ay el menor inconveniente en Romperlas, y abrirlas, de la magnitud que se quieran, dos en cada pieza, o una grande en cada una, sin peligro de perjudicar la firmeza de las paredes.

Sin el menor recelo debe V.I. estar persuadido a que las diferentes operaciones para la perfección de esta obra, no pueden las profusiones del caudal facilitarlas, y assi sera de tanta o mayor consecuencia el ingenio la industria y la economía que debe mediar, para el logro de su execucion, como la cantidad a la que aya de ascender su precisa costa, ni esta será tan excesiva, que pueda retirar los ánimos, si desean con eficacia conseguir el fin que se pretende. Finalmente esta es una casta de obra que debe executarse a Jornal pues no ay maestro alguno, que pueda estar instruido en semejantes ocurrencias y quando hubiera quien señalara determinada cantidad, avía de ser precisamente segun las perplegidades, de la duda y de la ignorancia, ni ay maestro alguno que tenga mas advitrios para administrar y economizar esta obra como V.S. por medio de su fabriquero, en el buen empleo de materiales, y justa cuenta y razón de todo:

Que es quanto en vista de lo que se me a propuesto puedo y devo informar a V. S. Illma

B L M de V Illma su m seg<sup>o</sup> Capp<sup>n</sup>

Fr Antonio de S<sup>n</sup> Josph Ponttones

**BIBLIOGRAFÍA**

- Baño Martínez, Francisca del. 2009. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*. Murcia: Editum.
- Cano Sanz, Pablo. 2004. *Fray Antonio de San José Pontones: arquitecto, ingeniero y tratadista en España (1710-1774)*, Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte II (Moderno). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/5489/1/T27479.pdf> (Consultado el 30 de abril de 2022)
- Cano Sanz, Pablo. 2005. *Fray Antonio de San José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cano Sanz, Pablo. 2010. *Fray Antonio de San José Pontones: arquitecto, ingeniero y tratadista en España 1710-1774*. Madrid: Fundación Universitaria.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 2001. “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, ed. Miguel Ángel Castillo, 140-170. Madrid: Fundación BBVA
- González Echegaray M.<sup>a</sup> del Carmen, Miguel Ángel Aramburu Zabala, Begoña Alonso Ruiz y Julio José Polo Sánchez. 1991. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. (Diccionario biográfico-artístico)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Karge, Henrik. 1995. *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1977. “Sobre la obra del trasaltar de la Catedral de Burgos”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLIV: 505-510.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1978. *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1991. “La Capilla de San Enrique en la Catedral de Burgos: aportación a su estudio”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LVII: 419-428.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1993. “En torno a la arquitectura burgalesa de la primera mitad del siglo XVIII: el maestro Francisco de Bazteguieta”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLIX: 405-422.

- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1994. “La Catedral de Burgos”. En *Medievalismo y neo-medievalismo en la arquitectura española. Las Catedrales de Castilla y León*, coords. Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo, 95-116. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. 2010. “Exaltación de la santidad en la mujer y el culto a las santas antiguas y legendarias”. En *La catedral guía mental y espiritual de la Europa barroca católica*, ed. Germán Ramallo, 209-244. Murcia: Universidad de Murcia.
- Iglesias Rouco, L.S y M.<sup>a</sup> José Zaparaín Yáñez. 2000. “El monasterio de San Pedro de Cardeña, centro dinamizador del desarrollo artístico burgalés en los primeros decenios del siglo XVIII. Aportación a su estudio”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 220: 107-140.
- Iglesias Rouco, L.S y M.<sup>a</sup> José Zaparaín Yáñez. 2028. “Los puentes burgaleses a través de la documentación. 1600-180”. En *Puentes singulares de Burgos: unir orillas, abrir caminos*, coord. Miguel Ángel Moreno Gallo, 53-100. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Jarauta Marion, Francisco. 1999. “Barroco y modernidad”. En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, 45-47. Madrid: Fundación Argenteria.
- Losada Varea, Celestina. 2007. *El otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Madrigal, Ignacio de OSH. “Antonio de Pontones” en *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia* <https://dbe.rah.es/biografias/38701/antonio-de-pontones> (Consultado el 28 de abril de 2022)
- Maldonado Nieto, María Teresa. 1994. *La platería burgalesa. Plata y plateros en la catedral de Burgos. Estudio histórico artístico*. Madrid: Fundación Bartolomé March Servera.
- Martínez Sanz, Manuel. 1866. *Historia del templo Catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de Anselmo Revilla.
- Matesanz del Barrio, José. 2000. “Arte y contenido religioso en la visita de Felipe II a la catedral de Burgos en 1592”. En *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía*. Vol III, coord. Enrique Martínez Ruiz, 429-438. Madrid: Universidad Complutense.
- Matesanz del Barrio, José. 2001. *Actividad Artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos: Fundación Caja Burgos.
- Matesanz del Barrio, José. 2007. *Las capillas de San Juan de Sahagún y de las Reliquias en la Catedral de Burgos*. Burgos: Caja Círculo. Obra Social.

- Matesanz del Barrio, José. 2010. *Catedral de Burgos Sacristía Mayor. Historia, arte y restauración*. León: Cabildo Metropolitano de Burgos-Fundación Axa.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2020. *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI. Juan de Vallejo. Entre el Gótico y el Renacimiento*. Burgos: Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes Institución Fernán González.
- Payo Hernanz, René Jesús y José Matesanz. 2015. *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*. Burgos: Editorial Dossoles.
- Payo Hernanz, René Jesús y José Matesanz. 2018. “La presencia del maestro arquitecto fray José de San Juan de la Cruz en Castilla”. En *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte Rococó en la Rioja*, coord. Myriam Ferreira Fernández, 109-176. Instituto de Estudios Riojanos 15 Arte: Logroño.
- Pita Galán, Paula. 2011. “Los arquitectos religiosos y las obras de ingeniería”. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, coord. Santiago Huerta, 1109-111118. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Polanco Melero, Carlos. 2021. “Un destello arquitectónico del siglo XIV: La Capilla de Santa Catalina, antigua Sala Capitular de la Catedral de Burgos”. *Ars Bilduma*, 11: 171-193.
- Redondo Cantera, M.<sup>a</sup> José. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.
- Redondo Cantera, M.<sup>a</sup> José. 2008. “La escultura funeraria del renacimiento en el territorio burgalés”. En *El arte del renacimiento en el territorio burgalés*, coord. Emilio Jesús Rodríguez Pajares y M.<sup>a</sup> Isabel Bringas López, 163-195. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3: 43-52.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1999. “El “Bel Composto” berniniano a la española”. En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, 67-86. Madrid: Fundación Argentaria.
- Rodríguez de Ceballos, Alfonso y Virginia Tovar Martín. 1997. “Sobre la arquitectura y los arquitectos”. En *Los siglos del barroco*, 13-32. Madrid: Akal.
- Rosende Valdés, Andrés, A. 2001. “La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, ed. Miguel Ángel Castillo, 51-84. Madrid: Fundación BBVA.
- Sebastián, Santiago. 1997. “Sentido del Barroco español”. En *Los siglos del Barroco*, 5-12. Madrid; Akal.
- Silva Maroto, Pilar. 1990. *Pintura hispanoflamenca castellana. Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Tovar Martín, Virginia y Juan José Martín González. 1990. *El arte del barroco. I. Arquitectura y escultura*. Madrid: Taurus.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1995. “Escultura del último gótico en la catedral de Burgos”. En *Tesoros de la catedral de Burgos*, 100-101. Madrid: BBVA.
- Zaparaín Yáñez, M.<sup>a</sup> José. 2002. *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Burgos: Diputación Provincial.
- Zaparaín Yáñez, M.<sup>a</sup> José. 2003. “Trascoro de la Catedral de Burgos: poder y tradición (1641-1655)”. En *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. Germán Ramallo Asensio, 483-494. Murcia: Universidad de Murcia.



## LA “MEJOR CONCLUSIÓN DE UNA OBRA PERFECTA”: LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA\* THE “BEST ENDING FOR A PERFECT WORK”: THE CATHEDRAL TOWER IN MURCIA

### RESUMEN

En el siglo XVIII, al retomar tras más de doscientos años la construcción y finalización de la torre de la Catedral de Murcia, los esfuerzos continuaron para que destacara por su magnificencia y extraordinaria altura. El diseño se alteró conforme al gusto imperante, fines requeridos y temor al desplomo. Se analizan las intenciones del cabildo y el impacto de este hito urbano y símbolo del poder eclesiástico. La arquitectura se convirtió en *miradero*, para otear el paisaje y no solo para ser (ad)mirada. También en conjuratorio para apartar el maligno. La torre es sitio de protectoras imágenes marianas y santos vinculados al territorio, que son atributo de exaltación diocesana.

### PALABRAS CLAVE

Torre de la Catedral de Murcia, hito arquitectónico, escultura monumental.

### ABSTRACT

In the 18<sup>th</sup> century, after a two-hundred-years gap, when the Cathedral Tower in Murcia was re-started and completed, efforts were made to retain the intended magnificence and extraordinary height. Its design was altered to fit new tastes and purposes and because of fear of collapse. We analyze the intentions of the church council and the impact of this new urban landmark and symbol of the church's power. The tower became a look-out point to survey the landscape as much as an icon to look at. It was also an object to conjure evil, as well as been the support of numerous images of the Virgin and Saints associated to the land and expression of local pride.

### KEYWORDS

Cathedral Tower in Murcia, urban landmark, Sculpture in Architecture.

## CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

<https://orcid.org/0000-0002-6777-7258>

[velasco@um.es](mailto:velasco@um.es)

\* Este artículo ha sido desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Hispanofilia IV: Los mundos ibéricos frente a las oportunidades de proyección exterior y a sus dinámicas interiores» (HAR2017-82791-C2-1-P), FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación, Reino de España.

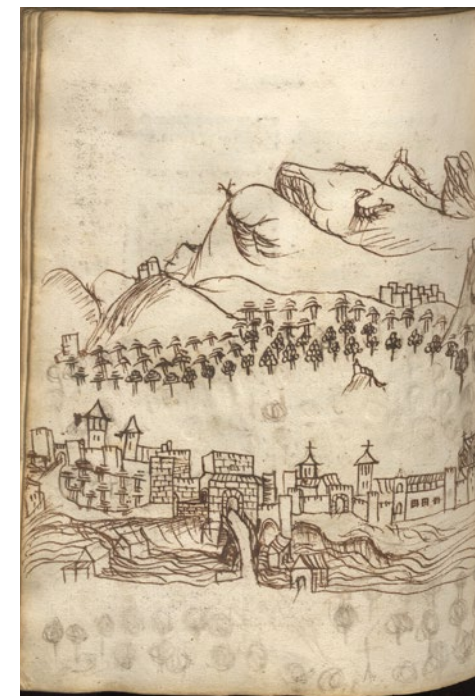
### LA TORRE, IMAGEN DISTINTIVA DE LA CIUDAD Y EXPRESIÓN DEL PODER DEL CABILDO. LA LARGA HISTORIA DE SU CONSTRUCCIÓN

La torre de la Catedral de Murcia es y ha sido una imagen representativa de la ciudad, elevándose sin rival hasta tiempos recientes. Su silueta se yergue en la vega y, vista desde los relieves montañosos y cabezos que rodean a Murcia, permite identificar el núcleo urbano en el que se encuentra, como sucede con otros lugares que poseen arquitecturas que se distinguen en la lejanía y se reconocen por su diseño y su singularidad. Su visión cambia según la hora del día, la estación del año, las condiciones del tiempo y según la distancia. Murcia fue cruce de caminos y, en consecuencia, ámbito propicio para el fluir de ideas y la *transculturalización*. La torre es buen ejemplo<sup>1</sup>. Fueron numerosos los maestros procedentes de tierras españolas y extranjeras que dictaminaron sobre lo edificado y sobre lo que quedaba por hacer y varios los que estuvieron al frente de las obras. Cuando en el siglo XVI se inició y se efectuaron los dos primeros cuerpos, el aspecto de la ciudad era muy diferente al que presentaba en el XVIII, cuando se retomaron y finalizaron las obras, en un proceso conclusivo que se dilató y cuya etapa última duró casi tres décadas, experimentando periodos de inactividad. Si en las postreras centurias del Medievo el Reino de Murcia fue frontera con los dominios musulmanes que restaban en la península ibérica, la torre se inició en una etapa de recuperación política y económica, que permitió proveer de fondos para acometerla. Cuando se concluyó en el Setecientos, la ciudad, que estuvo al lado del rey vencedor en la Guerra de Sucesión, vivió una etapa de esplendor y expansión.

En 2021, al cumplirse el quinto centenario de la colocación de la primera piedra de la torre —como manifiesta una inscripción en el frente Norte de su primer cuerpo—, se efectuaron diversos actos conmemorativos y se volvió la mirada sobre su arquitectura. En este contexto, se sitúa este estudio, que reflexiona sobre ciertas cuestiones funcionales y simbólicas que fueron determinantes al finalizar la torre, en el contexto ilustrado de reformas urbanas y tecnológicas. El remate tenía que guardar armonía con lo ya edificado, pero debía ser obra de su tiempo. Estas páginas se interrogan sobre aspectos relacionados con la percepción que se tuvo de esta construcción y otorga especial relevancia a la escultura. Se parte de la documentación y de los comentarios en la prensa y en escritos de diferente índole. En el siglo XVIII se mantuvo la voluntad megalómana y se cuidó la elección de las imágenes religiosas a situar en la parte superior y visualmente dominante del edificio. A la par que para ser contemplada y admirada, se aprovechó el potencial de la torre como *miradero* —llamado también mirador—, donde el espectador, que subía y divisaba el entorno, se regocijaba —y regocija— con la excelsitud de esta pródiga tierra. Gentes llegadas de

fuera y los propios vecinos subrayaron este uso profano de la torre y escribieron sobre la fascinación que sintieron con la visión de y desde la misma y con el espectáculo de la naturaleza y de la ciudad, una ciudad de casas amontonadas en la parte más antigua, en contraste con un nuevo barrio de rectas y amplias calles, componiendo un conjunto dispar, que manifestaba las huellas de un pasado multicultural, y un “bellísimo panorama de su fértil huerta”, en palabras de Fuentes y Ponte<sup>2</sup>.

En el ámbito donde se sitúa la torre, hubo arquitecturas anteriores surcando el cielo. Primero fue el alminar de la mezquita mayor. Con la llegada de los cristianos en el siglo XIII y tras el traslado de la capitalidad de la Diócesis de Cartagena a Murcia, la parroquia principal de esta última ciudad pasó a ser catedral. No extraña que se alzara un campanario gótico en este templo, acorde a su nueva condición, al haberse convertido en el más relevante espacio sacro del obispado y cátedra de su prelado. La documentación revela que se erigió en el tránsito del XIII al XIV sobre la capilla de San Simón y San Judas<sup>3</sup>. Se construyó de cantería, con el fin de dotar de estabilidad y soportar el peso que debía sustentar. A lo largo del XIV, se proseguiría con los cuerpos superiores. De la imagen de este campanario, queda constancia en el extremo del dibujo a mano alzada con una vista de Murcia, que se encuentra en una de las páginas del incunable de las *Ordenanzas Reales de Castilla* de Antonio Díaz de Montalvo (fig. 1), conser-



**Fig. 1.** Vista de Murcia. Dibujo incorporado en el ejemplar de las *Ordenanzas Reales de Castilla* (1484) de Antonio Díaz de Montalvo de AMMU, finales siglo XV.

<sup>1</sup> Cuando fue concluida en 1792, se afirmó: “Estoy para decir, *no eres Murciana*” —la cursiva es original— (“Ovillejo joco-serio a la torre de la Catedral”, *Correo de Murcia*, 8 diciembre 1792, 232).

<sup>2</sup> Tal era lo que indicaba que se veía desde la torre (Javier Fuentes y Ponte, “La campana llamada de los moros en la Torre de la Catedral de Murcia”, *Cartagena Ilustrada*, año II (mayo 1872), 17, 67-68).

<sup>3</sup> Según el doctoral la Riva (1828: 4v-6v, 2ª numeración), se ubicaba entre la Puerta de Cadenas y la torre actual y el cabildo costeó el campanario. El arranque de uno de los pilares de esta capilla de San Simón y San Lucas ha sido encontrado en excavaciones recientes (Sánchez Pravia 2009, 227-228). Cuando se inició la torre renacentista, a los descendientes de Jacobo de las Leyes, que ostentaban el patronato, les concedieron otra capilla en la girola (Gutiérrez-Cortines 1983, 137-144).



vado en el Archivo Municipal de Murcia<sup>4</sup>. A finales del XV, el viajero Münzer contempló la ciudad desde lo alto (Gutiérrez-Cortines 1983, 112).

La torre gótica acompañó la edificación de la catedral de nueva planta, iniciada esta cuando concluía el siglo XIV. En las décadas siguientes a 1492 y con el final de la Reconquista, Murcia se benefició de una mejor situación económica y de la presencia de destacados artistas foráneos, que llegaron a trabajar en el colindante Reino de Granada, ahora cristiano, y también acudieron maestros procedentes de otras partes. La nueva imagen que el cabildo manifestaba, con la opción estilística renacentista, se materializó, en el lado norte de la catedral, con el diseño de una torre que sustituyera a la existente y con la erección de la Portada de Cadenas, en el crucero del evangelio y en la plaza que se configuró donde desembocaba la gran arteria urbana de Murcia, que unía con la importante Plaza de Santo Domingo, uno de los espacios por excelencia de sociabilidad.

La historia de la construcción de la torre ha sido extensamente estudiada en lo correspondiente al siglo XVI por Gutiérrez-Cortines (1983, 112-136) y, en las soluciones de cantería, por Calvo, Rodríguez, Rabasa y López Mozo (2005, 79-136), con la llegada de los italianos Francisco Florentín de 1519 a 1522 y, después, Jacobo Florentín, hasta su muerte en 1526. Continuó Jerónimo Quijano, que hizo el modelo conservado hasta su finalización, y, mediando la centuria, la dejó a la altura del segundo cuerpo, perdurando en esta situación hasta el siglo XVIII. En su globalidad, el análisis más completo lo ha hecho Vera Botí (1993), quien ha proporcionado nueva documentación, especialmente sobre su período conclusivo. En 1765, el cabildo señalaba que se habían realizado diversos diseños y seleccionado lo mejor, conforme a las opiniones de varios maestros y, muy especialmente, del italiano Baltasar Canestro, que trabajaba en el palacio real de Madrid y que vino a Murcia con motivo de la edificación del palacio episcopal, y de Martín Solera, maestro alarife de la catedral (Vera 1993, 188-189). Había que meditar bien qué añadir y qué innovación hacer.

Considerando los informes recabados, José López y Juan de Gea efectuaron sendas trazas. En diciembre de 1765, se hablaba de procurar la “mejor conclusión de una obra perfecta” y que no pareciese un remiendo (Vera 1993, 188-189). Se conservan dos diseños, que se les suelen atribuir a estos dos maestros. Uno está en la Biblioteca Nacional (fig. 2) y el otro en una colección particular. El primero se considera de López por los elementos con los que culmina de esfera y cruz, aunque se ha perdido parte del papel que contenía esta última. El segundo se asigna a Gea, siendo mejor en cuanto al dominio del dibujo y de los órdenes arquitectónicos (Baquero 1902, 39;

Hernández Albaladejo 2002, 279-280). Juan de Gea fue “músico salmeante” en la catedral. Era hijo de Esteban de Gert, escultor de Burdeos avecindado en el Noroeste murciano (Écija 2000)<sup>5</sup>. Aprendió mucho de Jaime Bort, importante arquitecto y escultor, como también lo hizo José López, quien asumió la dirección del obrador conformado para terminar la torre, pero debió seguir el diseño elaborado por Gea. Tuvo que desmontar parte del remate del segundo cuerpo, que había sufrido importantes deterioros, y levantar el tercero siguiendo la pauta de composición de los inferiores, con pilastras a los lados y ventana geminada central, con columna de mármol blanco, como contrapunto cromático al tono dorado de los sillares. En 1766 un informe de Gea, López y otros cinco maestros evitó que la obra se paralizara, señalando que era “alhaja de las mejores de Europa”, “excelente por su fortificación”, de “muchísima hermosura” y “concluida, no tendrá en España otra de igual estimación” (Torres-Fontes 1990, 43).

En 1779 López comenzó a discrepar del remate establecido y planteó una solución piramidal, que quizá no difiriese demasiado de la imagen que ofrece el dibujo de las “suntuosas” torre y fachada principal, conservado en



Fig. 2. José López [?], *Dibujo de la torre de la Catedral de Murcia*, c. 1765 (Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España).

<sup>4</sup> Se viene fechando poco después de la impresión del libro en 1484 (Frey 2000, 55; Peña 2002, 182).

<sup>5</sup> Tomó el apellido de su madre, Elvira de Gea. Estaba emparentado, en razón de su matrimonio, con la estirpe de los Rueda, que eran destacados tallistas, y de los López Reyes, que eran carpinteros vinculados a la catedral. Su hijo Félix fue abogado de varios obispos y, tras enviudar, canónigo de Cartagena (Écija, 2000).

el Museo de Bellas Artes de Murcia (fig. 3)<sup>6</sup>. Estilísticamente, la parte realizada de la obra corresponde a esos momentos, por los repertorios decorativos que incluye y porque muestra una instantánea próxima a lo construido por entonces. En cambio, no



**Fig. 3.** *Fachada principal y torre de la Catedral de Murcia, c. 1779, Museo de Bellas Artes de Murcia.*

<sup>6</sup> Se detallaba que se omitió la linterna que estaba en el diseño original, que no sería adecuada a los huracanes y aguavientos, y que se remitía a la Real Academia de San Fernando (Archivo Catedral de Murcia [ACM], Actas Capitulares [AC], 21 mayo 1779, f. 99v y 18 mayo 1770, f. 125v). Berenguer se lo atribuyó al ingeniero Sebastián de Feringán, aunque Baquero (1902, 41) consideró que podría haber sido el elaborado por López en 1779, bien que el tamaño del remate de los conjuratorios es más reducido.

existía la conclusión en pirámide que presenta<sup>7</sup>. Desde la carta circular enviada por el rey en noviembre de 1777 a los obispos, cualquier diseño de obra pública en sus diócesis debía ser examinado por una real academia de Bellas Artes. Con frecuencia la institución hacía sugerencias respecto a lo presentado. Si las alteraciones eran sustanciales, uno de sus arquitectos podía elaborar nueva traza. Posiblemente eso sucedió con Ventura Rodríguez, pero sin que en esos momentos se llegase a más. Desde Madrid, se enviaron tres diseños realizados por este artista, junto con unas advertencias destinadas a quien asumiese la dirección del proyecto.

En 1782, se volvió a poner la mirada en el desplome en el ángulo. Gea había muerto en enero de 1780. Ceferino Enrique de la Serna, arquitecto de Ávila, y Lorenzo Chápuli, “maestro de fortificación” en Alicante, informaron en agosto y en octubre de ese año sobre la firmeza de lo erigido. Eran, respectivamente, maestro mayor y asentista de las reales obras del Puerto de la Cadena, en el camino a Cartagena. El derrumbe acontecido en la torre de la iglesia parroquial de Villarramiel poco antes hacía que estuvieran especialmente sensibilizados sobre el riesgo de cargar sobre un edificio antiguo y desaprobaron lo realizado por López en Murcia. Señalaban que el cuerpo de cerramiento iniciado se debía quitar. Pensaban que la debilidad de los cimientos, el tráfico, el aire, el sol y el salitre hacían necesario reforzar la torre, incluso sin la consideración de que estuviera inclinada, lo que agravaba todo. En dos ocasiones, José López respondió airoso a las críticas que le efectuaron amparándose en Vitruvio y declaró que estaban bien trabados los cuerpos y que el centro de gravedad caía dentro de la base, con argumentaciones técnicas sobre las fuerzas interiores (Vera 1993, 200-212; González Simancas 1997 II, 651-664). Afirmaba que, en 1765, Canestro y Solera consideraron asiento natural la inclinación de los cuerpos renacentistas. No era el peso lo que más preocupaba a López, pues, respecto al diseño del XVI, había rebajado la planta y altura en los cuerpos que él había erigido<sup>8</sup>. Disentía del remate, como había expresado en 1779, pues opinaba que una linterna no era lo mejor

<sup>7</sup> Se han buscado explicaciones a por qué la torre se sitúa a la derecha, cuando está a la izquierda, y por qué se coloca junto a la portada, cuando está en la girola, emplazamiento, por otro lado, que no es lo común. Si en un caso, se razona que podría estar motivado porque fuera para un grabado y que luego se invirtiese –aunque la escritura está bien puesta–, en el otro se indica que así se cotejaría mejor la armonía entre ambas obras, las más destacadas realizadas en la catedral en el siglo XVIII (Hernández Albaladejo 2001, 281). Como señalaba Bails por entonces (1986, 847), las torres sirven “de adorno a las fachadas”. En el caso del templo murciano, al mirar el imafrente barroco se contemplaba la torre a un lado y daba la sensación de que estaban colindantes, aunque no fuera así. De cualquier modo, esta pieza del MUBAM está pendiente de estudio.

<sup>8</sup> López afirmaba que las “comiduras” del ángulo desplomado se debían al salitre y a los guijarros que lanzaba la gente para llamar al campanero (Vera 1993, 211).

para las frecuentes borrascas y huracanes<sup>9</sup>, tampoco para los terremotos, ni lo era una aguja de madera, que deseaba el cabildo. No obstante, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no había devuelto los planos remitidos en 1779<sup>10</sup>. En noviembre de 1782, se determinó que el maestrescuela y el arcediano de Hellín, encargados de este asunto, contasen lo ocurrido al Conde de Floridablanca, con detalle de la intervención de Ventura Rodríguez, para que José de Moñiño se interesase por este tema, como ministro de Estado y natural de Murcia, y que designase persona de su satisfacción para su reconocimiento –dada la variedad de dictámenes emitidos sobre la seguridad de la torre–. Además, que el maestro que se designase para ocuparse de esta cuestión recogiese los diseños que el cabildo había enviado anteriormente y que los trámites se cursaran con prontitud<sup>11</sup>. A finales de diciembre de 1782 se restituyeron los proyectos murcianos y Ventura Rodríguez añadió otros dos –con anterioridad se habló de tres– y un “papel de prevenciones” para el gobierno de la obra por parte del artista que asumiera la dirección, exponiéndose en la sala capitular para determinar<sup>12</sup>.

Sin embargo, la paralización duró hasta comienzos de los noventa, pese a los potenciales daños que podían originar las lluvias, al estar sin cubrir y algunos “callejones” sin losar. Ciertamente que se acometieron intervenciones que estaban en marcha y los encargos de campanas. Además, los deseos de continuar no cesaban, ni tampoco las diatribas a la notable imperfección y deslucimiento ocasionados en “una obra de tanta magnificencia y hermosura”<sup>13</sup>, instando de nuevo en 1789 a buscar los proyectos existentes<sup>14</sup>. La construcción se retomó en 1790. Se mencionan los “planes formados y aprobados” por la Real Academia de San Fernando y que el cabildo acordó finalizar

“con el más aliviado remate” y en “conformidad correspondiente a la demás obra”<sup>15</sup>. Ramos Rocamora vivió e informó sobre su finalización el 21 de noviembre de 1792, indicando lo siguiente: “a las 10 de la mañana se acavo la torre de Sta. María y pusieron la Beleta y un repique y música”<sup>16</sup>. También la prensa local se hizo eco de la noticia y de los festejos organizados:

El día 21 del presente mes por la mañana, se concluyó la magnífica Torre de la Catedral, que se celebró con repique general, alternado con la Música de su Capilla, que resonó en sus quatro angulos principales: es toda de piedra de sillería, su ornato de varios ordenes de arquitectura, que la visten desde el Zocalo hasta la Cupula: su ascenso es comodo por no tener escalones en toda la elevación de los tres cuerpos primeros, su altura de mas de 400 palmos, en cuyo extremo se ha colocado una esfera dorada de cobre, que sirve de base á la excelente cruz, y veleta de hyerro en que finaliza, cuyo adorno se puede mirar como un famoso, aunque imperfecto, Pararrayos de toda la Ciudad<sup>17</sup>.

Mucho se ha escrito sobre la torre, con alusiones constantes a las anotaciones que, en el tránsito de los siglos XVIII al XIX, redactó el Doctoral la Riva. Se refirió a que se alzó una torre sobre la capilla perteneciente a Jacobo de las Leyes. Informó de que se copiaron en el acta capitular de 9 de junio de 1526 dos documentos fechados en 1295 y en 1302 por los que obispo y cabildo donaron a la mujer del jurista este ámbito, con la condición de que la capilla fuera de cantería y grande para erigir sobre ella el campanario. Afirmaba que Quijano fue quien hizo “el perfil” de lo que faltaba y que su remate fue alterado por Ventura Rodríguez “con general disgusto de los Murcianos y de cuantos forasteros la ven pues parece un perol o bebedero de palomos en país donde llueve poco, y pedía remate más gracioso y que sirviese de mirador de la Huerta” (La Riva, 1828, 5v-6r, 2º numeración). Es decir, censuraba que no hubiera otro mirador más elevado y también la solución del remate<sup>18</sup>. En sentido similar, Ponzoa (1840, 69) manifestó que no se sabía la razón de la supresión del “hermoso mirador”, culminado con un “Giraldo”

<sup>9</sup> En un artículo publicado en un periódico local, se detallaban los desperfectos causados en la torre por una tempestad acaecida el 16 de septiembre de 1792. Se explicaba que un rayo había atravesado el intercolumnio de Poniente, “en el cimborrio de la cúpula”, y llegado a la varilla de hierro del reloj, pasando por el oratorio del *Lignum Crucis* cuando el sacerdote sostenía la reliquia (“Descripción, y discusión física de la tempestad ocurrida en la noche del 16 del presente”, *Correo de Murcia*, 22 septiembre 1792, 53-56; Antonio Botías, “El humilde capazo que salvó la torre de la catedral”, *La Verdad*, 9 mayo 2021).

<sup>10</sup> ACM, Acuerdos Espirituales [AE], 3 agosto 1782, f. 192; AC, 6 septiembre 1782, ff. 178 r/v; 3 octubre 1782, ff. 210v-211r; 29 octubre 1782, ff. 225v-226r.

<sup>11</sup> Estas últimas palabras, junto a otras relativas a Floridablanca, se subrayaron y al margen se puso después que se habían dicho pero que no estaban comprendidas en el acuerdo y no se tendrían en cuenta. Por otro lado, se manifestaba que el cabildo pagaría los gastos de dietas y demás a la persona que se eligiera para desempeñar este cometido (ACM, AC, 23 noviembre 1782, ff. 238v-239 r).

<sup>12</sup> Se determinó que el maestrescuela y el arcediano de Hellín informaran (ACM, AC, 18 enero 1793, f. 111r/v).

<sup>13</sup> ACM, AE, 7 marzo 1789, f. 58 r/v. Véase también 2 marzo 1786, f. 4v.

<sup>14</sup> ACM, AE, 2 abril 1789, f. 60v.

<sup>15</sup> Así se decía a comienzos de los años noventa (Vera 1993, 212-214; ACM, leg. 118, doc. 11 y 12. Cuenta de los gastos hechos en la obra de la torre. 1790-1792). Entre los canteros que trabajaron por entonces se encontraban Nicolás Vera, que cobraba 10 r.; Francisco Tarín y Sebastián Arroyo, 8 r.; José Merenguel 7 r. y 7 r. y 17 mrs.; Juan Po y Antonio Ponce, 7 r. y 17 mrs.; Felipe Paredes y Francisco González 7 r.; José Arroyo y José López 7 r. y 6 r. y 17 mrs. (ACM, leg. 118, doc. 11. Cuenta de los gastos hechos en la obra de la torre. 1790 y 1792).

<sup>16</sup> Ramos Rocamora, 1804?, f. 25r.

<sup>17</sup> *Correo de Murcia*, 27 noviembre 1792, 8.

<sup>18</sup> Cuando la prensa murciana bromeaba sobre las dificultades para encontrar quien se pusiera al frente del *Diario*, se decía que debería ser un “Hombre de gran cabeza y tan grande que quizá le venga chico el gorro que le han puesto a la torre de la Catedral para que no se costipe con los serenos” (*Diario de Murcia*, 4 junio 1792, 139). Baquero (1902, 43) cree que el remate de Rodríguez pudo inspirarse en el diseño de Quijano.

que sostenía una veleta. Incluía un tosco dibujo inspirado en la solución de remate de las trazas atribuidas a Juan de Gea (Vera 1990, Fig. 39; Fuentes y Ponte 1880 I, 33).

También el *Correo de Murcia*, al tiempo que derramaba sus elogios –“admirable cuerpo”, “bien fundada”, “en lo exterior, gracioso, ostenta /De regla, y proporción la sutil cuenta”, “Sujeta a justos modos”–, criticaba el tipo de cerramiento y el peligro potencial que presentaba ante posibles tempestades con aparato eléctrico:

Pero de tu cabeza el ornamento  
Miro con duplicado sentimiento  
Porque adornos en nada convenientes  
Producen deplorables accidentes.  
Y es lástima en verdad que una Señora  
Que tanto de primores atesora,  
Aun visos tenga de veleta, en nada,  
Y venga à ser por ello desgraciada.  
Sí, mi estimada torre, me es sensible  
El estrago, que miro indefectible  
Porque hierros al Cielo manifiestos  
Son presagios de casos muy funestos<sup>19</sup>.

Baquero (1902: 29-44, y 1913) le dedicó alguno de sus rebuscos, proporcionando datos inéditos, como también en su libro sobre los artistas murcianos. Señalaba que se había escrito mucho sobre su construcción, pero que estaba muy liada la historia y que la mayoría de los estudios se basaban en la Riva y arrastraban errores.

Reiteradamente, la prensa –y no solo local– estimó que la torre era un lugar excepcional desde donde explayar la vista. La contemplación cercana dominó durante los siglos en que permaneció inacabada, despertando, pese a su situación, palabras de admiración. Cuando se finalizó, los cuerpos superiores arrebataron la mirada prácticamente desde cualquier punto desde donde se dispusiera el espectador. La voluntad de hacer una obra firme, perfecta, bella y que destacara y atrajese por sus dimensiones permaneció en las intenciones del cabildo catedralicio desde el inicio hasta el fin. La consecución de los principios vitruvianos fue pareja al deseo de manifestar el poder y la primacía de la institución. Además, la torre fue trono para advocaciones marianas y para santos que fundamentaban parte de la historia de esta sede eclesiástica y su arquitectura se convirtió en pedestal excepcional y sitial para acoger y encumbrar imágenes sacras a las que se les imploraba protección.

<sup>19</sup> “Ovillejo joco-serio a la torre de la Catedral”, *Correo de Murcia*, 8 diciembre 1792, 230-232.

## ARQUITECTURA DE NUEVA PLANTA EN EL ENTORNO DE LA CATEDRAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Mediando el Setecientos y cuando la construcción de la fachada occidental de la catedral llegaba a su fin, sucesivas intervenciones en el entorno del templo contribuyeron a monumentalizarlo y proporcionarle una imagen acorde a los estilos artísticos imperantes, con dotación de edificios de nueva planta, que modificaron la imagen de la colación de Santa María, tras la erección del magno imafronte y la configuración de una plaza delante, que le diera visibilidad y contribuyera al “lucimiento de la arquitectura sagrada” (Hernández Albaladejo 1990 y 1999, 136). La boyante situación económica permitió emprender numerosas obras y reformar otras. En esa centuria se intervino sobre las dos portadas del crucero de la catedral, tanto en la gótica, como en la renacentista situada junto a la torre, al dotarla de mayor altura (Gutiérrez-Cortines 1983, 106-110)<sup>20</sup>. El cabildo reforzaba su papel como mecenas, preocupado por levantar una arquitectura acorde a los tiempos que corrían.

Las fechas incorporadas en los edificios erigidos entonces testimonian que pertenecen a ese momento floreciente de la Diócesis de Cartagena. Hay una voluntad de subrayar el poder del cabildo, pues la mayoría de las edificaciones realizadas al Sur de la catedral le pertenecían o esta institución ostentaba el patronazgo. No parece casualidad que figuren los años en que se construyeron o finalizaron tales obras, comenzando por 1751 en la cúspide del imafronte barroco. Si en la clave del arco central de la portada del nuevo Palacio Episcopal pone 1768, en una lápida a su lado se indica que se inició en 1748. En el Seminario de San Fulgencio se consigna 1598, evocando su fundación con el obispo Sancho Dávila, pero se edificó de nuevo en el siglo XVIII. Pone el año de 1777 en el Colegio de Infantes de San Leandro, que atendía el servicio de la catedral con la formación en canto (Prats 2012). De esa centuria es también el Colegio de Teólogos de San Isidoro. En cuanto a las obras que se efectuaron en el hospital de San Juan de Dios, 1764 aparece en uno de los accesos y, en la iglesia de nueva planta levantada a partir de los años sesenta, una lápida indica que en 1781 se concluyó el templo con los caudales del racionero José Marín y Lamas y merced a la liberalidad del obispo Rubín de Celis, el deán y el cabildo.

En otro lugar inmediato al hospital, en una inscripción se quiso dejar testimonio de que allí había estado la torre de Caramajul, que se ve en una lámina del libro de Espinalt *Atlante Español* publicado 1778 (fig. 4) En cierto modo, de haber permanecido se habría parangonado visualmente con la catedralicia, tan próxima, aunque mucho menos elevada. No extraña que se derribara en 1786 y no llegara a pugnar con la victoriosa torre cristiana,

<sup>20</sup> En las décadas últimas, se dotó de un tabernáculo al altar mayor, se adornaron varias capillas, se efectuaron retablos, se concluyeron los dos órganos y se inició la sillería del coro, aunque desgraciadamente el incendio de 1854 destruyó numerosos bienes (Pérez Sánchez 1995, 61-98).

cuando esta iba a ser acabada. A lo largo de los siglos menudean las advertencias sobre la necesidad de reparos y sobre el peligro que amenazaba. En los años sesenta, coincidiendo con la reactivación de las obras en la torre de la catedral, se recabó información sobre quién tenía potestad sobre la de Caramajul desde su concesión en el siglo XV<sup>21</sup>. Finalmente se demolió esta a propuesta del jurado Diego Guillén. Se acordó colocar una “inscripción” que, “con bastante expresión”, evocara que allí había estado la torre y se añadía que era “edificio de la mayor antigüedad construido para la defensa de esta población”, sin que hubiera “memoria de su fábrica”<sup>22</sup>. De su consistencia, dejó constancia en 1794 el canónigo Lozano, al relatar que fue “demolida á fuerza de barrenos, y de acero”<sup>23</sup>.



Fig. 4. Palomino, *Vista Occidental de la ciudad de Murcia*, en Espinalt, *Atlante Español. Reino de Murcia*, 1778.

<sup>21</sup> En 1766 el maestro alarife Tomás Moncalvo presentó a instancias del Concejo un informe sobre su estado y el de la pared inmediata del convento de San Juan de Dios, pues esta última estaba “desplomada y amenazando ruina” y aquella se hacía “preziso demoler alguna parte de las paredes por allarse muy quebrantadas” y expuesta a desgracias. El poseedor era el Marqués de Albudeite por concesión de la ciudad muchos años antes. Su apoderado se comprometió a repararla y dejarla sin riesgo. No obstante, el Concejo determinó revisar la propiedad. De hecho, el representante del citado noble se excusaba, no sin haber sido recriminado por este por haber acometido una obra que no era de utilidad, por lo que se decidió buscar la gracia de sitio que se le había hecho a Pedro Soto en el siglo XV (Archivo Municipal de Murcia [AMMU], AC, 18 febrero 1766, ff. 39v-40r y 19 abril 1766, f. 77r.; Nieto 1996, 411).

<sup>22</sup> A comienzos de octubre, se destacaba que se había tirado unos días antes y que el sitio quedaba «para mayor ensanche» del convento de San Juan de Dios (AMMU, AC, 3 octubre 1786, ff. 249v-250; Nieto 1996, 410).

<sup>23</sup> Lozano 1980 II, 135.

A la par que se erigían nuevos templos en la ciudad, el ayuntamiento impulsó la creación de plazas, la realización de edificios municipales y la modificaron de otros, como el frente principal de las casas consistoriales. En las últimas décadas de siglo, auspiciadas por Concejo y con el apoyo del Conde de Floridablanca desde su posición política, se acometieron otra serie de destacadas obras públicas.

#### LA LARGA ESPERA HASTA RETOMAR LAS OBRAS DE FINALIZACIÓN DE LA TORRE

Acabar la torre era mucho más que una tarea pendiente y que un sueño incumplido. Una catedral sin torre desmerecía a la institución que la amparaba y a su jerarquía. La situación de presentar su arquitectura a menos de la mitad de su recorrido significaba un fracaso para el cabildo, que durante siglos no había tenido la capacidad para acabarla, al tiempo que mantenerla así no le generaba más que gastos. En las historias de la diócesis y de la torre hay menciones constantes a que Mateo Lang derribó la torre gótica y comenzó la nueva (Reyes, 2018), en cambio el silencio suele reinar cuando se habla del obispo que la finalizó, a la sazón Victoriano López Gonzalo. Ciertamente que lo construido satisfacía los usos prioritarios de un edificio de esta índole, como ser lugar donde situar las campanas y albergar la sacristía, a la par que proteger a personas y bienes en las frecuentes inundaciones y otros peligros. Por tanto, funcionalmente cumplía. Si bien y hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando se miraba la ciudad desde la distancia lo que destacaba era la torre de la parroquia de Santa Catalina –que el Concejo tenía a su cuidado–. También algunas otras de templos y, muy especialmente, la de Caramajul, erigida por los musulmanes. Era claro que había que concluir la torre de la Iglesia de Cartagena y, antes, derribar la islámica, para que aquella se alzase dominando. Sin embargo, no era solo un problema de voluntad.

Se necesitaban muchos caudales de manera continuada, pues una tarea de tal envergadura forzosamente sería complicada y se dilataría más de lo previsto. Además, se requería extrema paciencia para afrontar los problemas que surgirían, particularmente el del peso excesivo y desplome por un ángulo de la torre. Aunque hubieran pasado más de dos centurias, convenía recuperar las intenciones que pulsaron la experiencia renacentista, tanto en lo relativo a la grandeza, como a los deseos de erigir una pieza destacada. Era obligado retomar y mantener la esencia y valores que se procuraron para la torre desde sus orígenes. El tenor de esta parte del discurso no había cambiado y las propuestas que se hicieran debían contemplar tales premisas. Pero, además, lo nuevo debía estar en consonancia con lo antiguo y el diseño primigenio pesaba mucho en la mente del cabildo y de los maestros que informaban y trazaban. Quizá el respeto a los cánones del clasicismo y las cuidadas formas geométricas proporcionarían un factor de cohesión, aunque cada parte se distinga por sus singularidades, pero con subordinación al conjunto. Finalizar la torre implicaba que no hubiera desajustes entre lo antiguo y lo nuevo y que se conciliasen tendencias estilísticas de tiempos diferentes. El maestro que dirigiera debía ser una persona que dominara el día a día a pie de obra. López

sabía gobernar un gran taller, pues había trabajado muchos años en la catedral y en tareas prolongadas y complejas. Desde 1765 se dedicó a elevar la esbelta y estable torre, con la disminución en planta, alzado más diáfano y asentamiento firme, que permitieran continuar el ascenso, con el espesor correspondiente de los muros. La preocupación por el incremento de la inclinación estaba presente. Era un reto para los arquitectos, con el agravante de lo que significaba un suelo como el de Murcia y sus posibles condiciones desfavorables<sup>24</sup>. Por ende y como declaraba el cabildo a finales de 1765, concluirla implicaría conseguir el “mayor ornato de la Iglesia” (Vera 1993, 189).

Otras necesidades y demandas sociales acaparaban los caudales, cuando resurgían las eternas aspiraciones para concluir la torre. Hubo varios intentos de retomar la construcción, tanto en el siglo XVII como en el XVIII. Tras la Guerra de Sucesión y en los años treinta se decidió acometer la finalización de la portada occidental y la torre, aunque era razonable que prevaleciese asumir la primera, que terminó con el derribo de lo existente y erección de una nueva (Hernández Albaladejo 1990). De nuevo en 1752, se le demandó a Pedro Fernández, que había estado a cargo del imafronte barroco en su último periodo, que preparase un diseño para continuar la torre (Hernández Albaladejo 1990, 96).

Durante las dos prolongadas centurias en que la torre permaneció inacabada, se mantuvieron los comentarios de reconocimiento como “obra insigne” y, pese a la situación y salvo algún reproche puntual —“quiera Dios no prosiga en pereza tanta”—, se resaltó su superioridad, respecto a otras de su estirpe. También se achacaba a los pocos medios de la fábrica catedralicia que estuvieran “sin acabar su fachada y su torre”, como sucedió en la visita *ad limina* de 1699 (Irigoyen y García Hourcade 2001, 225). En el siglo XVII, el escritor murciano Francisco Cascales elogió su exterior y la cajonería de la sacristía —repetidamente ensalzada—, que se situaba en el interior de su primer cuerpo. No se reprochó que estuviera a medio:

la torre de esta Iglesia atrae, y maravilla tanto, que pienso que no hay en la Cristiandad otra tan insigne, en cuyo guero, ó alma está la Sacristía, pieza real, ceñida de caxones con tan sutil, y curiosa escultura, que ha causado admiración á los mas insignes Escultores (Cascales 1775, 334).

Una centuria después el Padre Baltasar Pajarilla (1734, 44) se vanaglorió de la “torre sin exemplar en la Christiandad”, en el sermón que predicó en 1734 en la catedral. El jesuita señaló que estaban pendientes de colocar nueve campanas de distinto tamaño. Asimismo,

<sup>24</sup> El sustrato sobre el que se efectuaron los cimientos de la torre está formado por un conjunto de materiales de la edad Pliocuatnaria, que configuran la llanura aluvial de la Vega Media del río Segura, y está integrado principalmente por conglomerados, arenas y limos, resultado de los aportes fluviales a lo largo de los años (agradezco a la profesora Romero sus sugerencias).

destacó la presencia de once callejones, todos con aberturas que daban luz y anchura, y que permitían subir a caballo. En un manuscrito atribuido a Hermosino (1736?, 80v), el autor afirmó que la torre tenía dos cuerpos, que ascendía 160 palmos pero que restaba por complementar con 180, con lo que se llegaría a los 340 hasta la cruz que culminaba, según “el modelo que se guarda” —manifestaba— y añadía: “quiera Dios no prosiga en pereza tanta”. Por su parte, en fechas cercanas Villalva (1995, 22) aseveraba que era “una de las mejores de la cristiandad”, que desde ella se divisaba la huerta y “lugares cincunvecinos” y que las campanas alegraban “los corazones tristes”. En 1753 Fray Pablo Manuel Ortega (1994, 199-201) la situaba entre las “piezas de primorosa arquitectura” y aseguraba que, de estar coronada, rivalizaría “con las mejores de España”. Manifestaba haber leído comentarios exagerados sobre la posibilidad de subir cómodamente por su interior a caballo y hasta en carroza conducida por seis corceles. En cambio, Ponz le escribió a Llaguno (1829 I, 112) señalando, en carta fechada en septiembre de 1762, que se proseguía con premura. Declaraba que la intención era concluirla “antes de cuatro años”, que había visto el proyecto y que sería “una malísima cosa”, censurando también la fachada barroca. Añadía que era “altísima y muy ancha”. Es significativo el testimonio de Espinalt (1981, 21), dado que su libro se publicó en 1778 cuando faltaba más de una década para concluir la torre. No solo no revelaba que no se había finalizado, sino que incluía una vista de la ciudad con la torre terminada. Destacaba sus cuestas para ascender, sus campanas —pesando la mayor más que la de Toledo—, su “primoroso Relox, y su Oratorio”, con el *Lignum Crucis* (fig. 5). Los comentarios no solo se refirieron a la elevada y bella silueta, sino que mencionaron la facilidad para ascender (Torres-Fontes 2003, 579), evitando el fatigoso recorrido y ponderando la formidable vista que se descubría desde arriba. Los viajeros Townsend y Twiss la vieron a punto de terminar. Uno afirmó que superaría a la Giralda y el otro destacó su esbeltez (Torres-Fontes 2003, 581, 577).



Fig. 5. Torre de la Catedral de Murcia, Oratorio del *Lignum Crucis* (det.) (Fotografía M. Saura).

### LOS USOS DE UNA TORRE PARA MIRAR Y PARA SER MIRADA Y ADMIRADA

Cuando se habla de una torre, casi siempre los comentarios se refieren al exterior, que es el que contempla el viandante. En la proximidad, se distingue el cuidado en la composición y en los detalles ornamentales de los dos cuerpos inferiores (fig. 6). En ellos,



Fig. 6. Torre de la Catedral de Murcia, primeros cuerpos (det.) (Fotografía M. Saura).

se explota el efecto de lo pequeño y menudo, con un abundante y variado repertorio decorativo en los fustes y frisos y plasticidad y libertad en la articulación de los órdenes

arquitectónicos. La monumentalidad es una exigencia ineludible en cualquier edificación de este tipo, como también la estabilidad y la belleza. De lejos, dominan los cuerpos superiores, con la rotundidad de sus volúmenes (fig. 7), y atraen sus dimensiones y



Fig. 7. Torre de la Catedral de Murcia (Fotografía M. Saura).

su diseño. Si el exterior era perceptible para cualquier público, el interior era y es privativo de la institución, que autoriza el acceso. Por tanto, en el primero era básico lograr la eficacia del mensaje y, en el segundo, la funcionalidad. Sus espacios debían dar cabida a dependencias de uso diverso, como la sacristía. Además, se dio gran importancia a

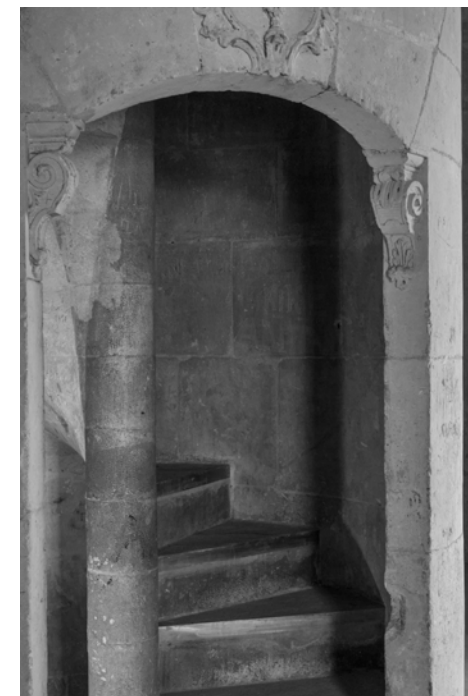
habilitar un sistema adecuado para subir. Se dispusieron anchas rampas y no peldaños (fig. 8), salvo en los cuerpos superiores que incorporaron una escalera de caracol de husillo en el interior de un pilar situado en el centro (figs. 9 y 10).



**Fig. 8.** Torre de la Catedral de Murcia, rampa de ascenso (Fotografía M. Saura).



**Fig. 9.** Torre de la Catedral de Murcia, interior del cuerpo de campanas (Fotografía M. Saura).



**Fig. 10.** Torre de la Catedral de Murcia, escalera de caracol de husillo de los cuerpos superiores (Fotografía M. Saura).

Diferente es la función que tiene cualquier torre de un templo de ciertas utilidades que asume, bien porque surgen demandas de otra índole o porque su propia tipología proporciona las condiciones idóneas para habilitar espacios, con usos comunes a otras catedrales u otros específicos que el cabildo establece, confiriéndole cometidos añadidos, a resultados de los sucesos acontecidos o de las necesidades surgidas. Dotar de un ámbito en alto para acoger las campanas es esencial en la arquitectura de este tipo (figs. 9 y 11). La de Murcia fue campanario desde el principio con sus dos cuerpos erigidos, cumpliendo el fin prioritario que ostentaba. Las campanas son una de las voces del templo y las que se escuchan desde fuera de él. Reloj y campanas ordenan el transcurrir cotidiano. Regulan la vida y avisan con sus rituales sonoros. Son los latidos que surgen desde el corazón de la ciudad. Los toques, que los vecinos identificaban, informaban de muchas cosas en lo habitual y lo extraordinario, con la dimensión apocalíptica que se otorgó, con frecuencia desde la Iglesia, a ciertas catástrofes naturales, especialmente riadas, considerándolas un castigo divino.





Fig. 11. Torre de la Catedral de Murcia, interior del cuerpo de campanas (Fotografía M. Saura).

Allí moró el campanero y su familia, recibiendo críticas, a mediados del siglo XVIII, por su falta de cuidado con la arquitectura renacentista. Sus cuartos para alojarse se levantaron sobre el segundo cuerpo y luego se derribó su vivienda para proseguir la torre. De alguna manera el campanero fue también atalayero, centinela y guarda, que podía dar cuenta de los peligros que se cernían, pues las torres eclesiásticas fueron ámbitos excepcionales para desempeñar usos civiles, tales como recibir señales mediante humaredas y fogatas, como fue tradición, y para vigilar, pues la vista alcanza hasta lejos, merced a su elevación. También las torres de otros templos asumieron funciones defensivas, al dotar de protección y dar resguardo en un ámbito en alto, cerrado y seguro. Proporcionó cobijo a personas y sirvió para custodiar objetos sagrados, especialmente las especies eucarísticas. Además, alguna dependencia se aprovechó como habitación para que se refugiasen quienes se acogían a sagrado, lo que derivaba en la preocupación por la seguridad de los bienes que había en diferentes salas<sup>25</sup>, debatiendo, en diciembre de 1780, si convenía o

<sup>25</sup> Así se indicaba en 1779 cuando se hicieron reconocer las puertas y candados de dependencias existentes en la torre con el fin de evitar robos, por parte de quienes se acogían a sagrado y habitaban allí. En concreto, se mencionan las “ropas de la Fábrica”, pues no había espacio suficiente en la sacristía mayor (ACM, AE, 3 septiembre 1779, f. 108r/v.)

no dejar pernoctar a los perseguidos por la justicia. Asimismo, en la torre estuvo recluido algún prebendado, tras haber sido sancionado<sup>26</sup>.

Junto a las funciones comunes a las torres y a otras construcciones elevadas –aunque con variaciones dependiendo de la obra, el momento y el lugar–, se constata su uso ceremonial, especialmente en el Barroco, que dominó los recursos retóricos y persuasivos. Como ha analizado Belda (1995), un capítulo de gran importancia lo constituye la arquitectura para los conjuros. Sobre el tercer cuerpo de la torre, se situaba un altar con el *Lignum Crucis*<sup>27</sup> (fig. 5), un pequeño balcón volado al Sur –donde también hay un reloj solar–, y las construcciones llamadas en la documentación conjuratorios –estructuras de planta cuadrada elevándose en las cuatro esquinas y culminadas por un remate piramidal que sirve de podio a cada una de las esculturas de Fulgencio, Leandro, Isidoro y Florentina<sup>28</sup> (figs. 12 y 13)–. Los rituales procuraban ahuyentar



Fig. 12. Torre de la Catedral de Murcia, conjuratorio (Fotografía M. Saura).



Fig. 13. Torre de la Catedral de Murcia, remate con escultura del conjuratorio (Fotografía M. Saura).

<sup>26</sup> Así ocurrió con Alonso García Ponce que fue multado y retenido en la torre por negarse a llevar capa en una celebración litúrgica (ACM, Caja 56 libro 54, Sentencia del nuncio en Madrid, 5 febrero 1798). Debo este dato a la amabilidad de Jesús Ortuño.

<sup>27</sup> Juan de Gea tenía un *Lignum Crucis* que pasó a su hijo, pero dispuso que se entregara a los franciscanos de Cehegín, su villa natal (Écija 2000, 20).

<sup>28</sup> Los arquitectos que informaron en 1782 se referían a ellas como garitas o linternas ubicadas en los ángulos (Vera 1993, 202).

el mal, conjurando las nubes y tormentas, dirigiéndose a los cuatro puntos cardinales y valiéndose también del sonido de las campanas ubicadas en el cuerpo siguiente (Máximo 2007-2008). Con las imágenes sacras y el altar del *Lignum Crucis* en el muro Occidental y cerrado con dobles puerta –unas que aislaban este ámbito sagrado y otras, comunes en retablos relicarios, que permitían contemplar los santos vestigios–, el discurso protector generado conectaba con la colectividad local e instaba a la penitencia para aquietar la ira divina.

Con ocasión de algún acontecimiento, celebración o festividad, la torre se adornó con despliegue de colgaduras y luminarias. Las luces la harían resplandecer, al tiempo que se engalanó su arquitectura, completando, a veces, con castillos y fuegos artificiales, que se organizaban abajo, en el plano, y que contribuían a hacer más grandilocuente y escenográfico el evento. A la par que se escuchaban los repiques de campanas, en alguna ocasión tocaron desde lo alto músicos con instrumentos de viento (Vera 1993, 200). Desde que fue concebida, la torre rompió con la escala de la ciudad para elevarse por encima de todos los elementos que la surcaban. Por su altura y sus dimensiones, es atalaya que domina en el paisaje y atrae la mirada. Vigila, vela, advierte y protege, pero, cuando las circunstancias lo exigen, es centinela y firme baluarte para las personas y bienes ante peligros de diferente cariz. Es una arquitectura para atisbar y ser atisbada<sup>29</sup>.

Su potencial como mirador fue bien aprovechado (figs. 14 y 15), con sus corridas balastradas en los cuatro lados sobre el tercer cuerpo, no así en el siguiente que guarnece a las



**Fig. 14.** Vista desde la torre de la parte posterior de la fachada de la catedral, cúpula del trascoro y cubiertas del palacio episcopal (Fotografía M. Saura).

<sup>29</sup> Gutiérrez-Cortines (1983, 112) habla de la torre como fachada representativa. Señala las reformas urbanas que se realizaron para dejarla desahogada y visible en tres de sus frentes, pues se adosaba por el paramento meridional al templo.



**Fig. 15.** Vista desde la torre de las cubiertas de la cabecera de la catedral, con la Capilla de los Vélez y el crucero (Fotografía M. Saura).

campanas (fig. 16) y donde se alternan con balastrillas metálicas. De nuevo, la secuencia continua de balastrones, con algún florón culminando, se observa orlando la última planta cuadrada, sobre la que se alza el remate ochavado con cúpula nervada con óculos y linterna con columnillas, que concluye en anillos decrecientes culminados por un conjunto metálico constituido por esfera, veleta y cruz. Se cuidó el diseño y talla de estas piezas pétreas, que dotaban de belleza y no obstaculizaban la visión de la arquitectura. Desde 1769 se trasladó piedra del “Puerto de la Lobosilla” para los balastrones, que muestran dos panzas, como los de la fachada principal y los de la ventana geminada del



**Fig. 16.** Torre de la Catedral de Murcia, balastrada en el cuerpo de campanas (Fotografía M. Saura).

tercer cuerpo<sup>30</sup>. En 1777, Juan de Lastra cobró por tallar 51 balaustres (Vera 1993 194, 197). Textos de diferente carácter, de vecinos y viajeros (Torres-Fontes 2003, 578-581), recomendaron la grata experiencia de contemplar la singularidad del entorno desde lo alto. Desde este otero de piedra fabricado por el hombre, se vislumbra Orihuela, que conformó su territorio episcopal independiente de Cartagena en el XVI. En 1845 la prensa local reunía unos versos elogiándola:

Oh, torre colosal, que osadamente  
 A las nubes te lanzas atrevida;  
 Y, sola, en el espacio refulgente  
 Por fuertes vendavales combativa,  
 Descuellas como el roble en la montaña  
 Que el recio huracán rompe la saña<sup>31</sup>.

Pero también destacaba su uso como mirador de un espectáculo “que el alma enajena”, con “cuadro tan hermoso”, que produce “grata impresión, desconocida y nueva”:

Las montañas al lejos levantadas  
 Con cierta majestad, algo sombría:  
 Por fin, tantas bellezas derramadas,  
 Que todo escala encanto y armonía;  
 Eso se mira, Catedral grandiosa,  
 Desde tu torre erguida y ostentosa<sup>32</sup>.

En el siglo XIX, también se subrayó el vínculo de arquitectura y naturaleza en la percepción del paisaje. En 1846 Ivo de la Cortina escribía: “Aconsejo a mis lectores que si un día frecuentan aquellos sitios, no dejen de ver á Murcia desde el alto y esbelto campanario de su catedral, desde la cumbre de Monteagudo, ó desde el respaldo régio de trono murciano, la cresta del gallo, cordillera eminente”<sup>33</sup>. Poco después Madoz (1989, 162-163) redundaba en la “famosa torre” que asombró a los viajeros y hacía un extenso comentario. Igualmente desde el ámbito eclesiástico se encuentran notas que revelan la satisfacción

tenida. En la visita *ad limina* de 1867 se manifestaba que la catedral estaba provista «de una torre refinadísima de admirable elevación» (Irigoyen y García Hourcade 2001, 634).

### LA TORRE COMO MANIFESTACIÓN DE DEVOCIONES ARRAIGADAS EN LA PIEDAD DIOCESANA Y COMO TRIUNFO MARIANO

Desde el comienzo y durante todo el proceso de construcción, el cabildo dejó constancia de su voluntad de hacer una obra única por su magnificencia y sus dimensiones. Junto al respeto a las categorías vitruvianas, estaba el deseo de impresionar por la excepcionalidad en su monumentalidad y excelsa belleza, como se ha reiterado. Si bien, se debió pensar en dotarla de una singularidad que la vinculase directamente a un territorio, que era, según la tradición, el primero en ser cristianizado en la península, con la entrada de Santiago por Cartagena. Hubo quien negó la presencia del hijo de Zebedeo, frente a otros autores que lo defendieron, como también que estuvo acompañado de los siete varones apostólicos. Hubo quien fundamentaba sus argumentaciones en la tradición. Asimismo, también se discutió a quién correspondía la primacía eclesiástica entre las diócesis hispánicas.

A finales del siglo XIII, la capitalidad diocesana fue trasladada de Cartagena a Murcia, ciudad que a su vez era capital de un reino castellano periférico. La torre marca el territorio y se erige en mojón que señala el lugar donde se encuentra el ámbito sacro más importante en todo el espacio episcopal, como es la catedral. Se eleva en solitario, no como sucede con frecuencia en otros templos de su rango, que suelen contar con dos flanqueando la fachada. Su silueta lanzada al cielo es referencia visual de primer orden. Inevitablemente el que llega a Murcia desde diferentes caminos la contempla –o la busca intuitivamente, si ha estado antes–. Particularmente significativa es la captura que hace la mirada de ella cuando se atisba al arribar desde el mar por el Puerto de la Cadena.

Las imágenes religiosas son esenciales en esta torre y trascienden el valor protector que poseen para erigirse, además, en atributo de identidad. No eran muchas, como en la fachada principal, pero se seleccionaron cuidadosamente y se eligió su emplazamiento con esmero. El retranqueo de los cuerpos a partir del tercero hace que el siguiente se vea menos y que sirva de pedestal para el de campanas y también para destacar los conjuratorios dispuestos en los ángulos con la escultura exenta y los relieves del último cuerpo cuadrado. Era obligado que hubiera advocaciones marianas y santos que gozaran de un vínculo profundo con Cartagena y estuvieran enraizados en la piedad popular, una piedad enfervorizada por las acciones de la Iglesia. El programa iconográfico debió surgir mientras se estaba construyendo, pues no se incluye en los dos diseños conservados. Tan solo, en uno hay una estatua de mujer, la Giralda, que se mueve al tiempo que sostiene la veleta. Toques de escultura figurativa aparecen en los frisos y en los frontones de los cuerpos renacentistas. En el tercer nivel, se incluyen parejas de ángeles niños, que simulan sostener la cartela que envuelve el reloj de cada frente. En el siguiente cuerpo están los

<sup>30</sup> El precio fue de quince reales la vara y uno de porte, siendo más del doble de lo que costaban los sillares procedentes de otras canteras (Vera 1993, 194).

<sup>31</sup> *Lira del Táder*, 24 abril 1845, 3. Además, se habla de la “colosal figura”, “llena de majestad y hermosura”, “roca de Himalaya silenciosa”, “soberbia y altanera”.

<sup>32</sup> *Lira del Táder*, 24 abril 1845, 3.

<sup>33</sup> Ivo de la Cortina, «Murcia y su Huerta», *Seminario Pintoresco Español*, 48, 29 noviembre 1846, 376-379, cita 378.

conjuratorios, en cuya cúspide se pusieron las esculturas de Leandro, Isidoro, Fulgencio y Florentina en los puntos ordinales, siguiendo el modelo codificado, que también usó Francisco Salzillo. Fulgencio era el patrón de la diócesis y se consideraba que había sido obispo de ella. Había regresado a este territorio, como también Florentina. A finales del XVI, el célebre escritor Francisco Cascales afirmó que Cartagena se ennoblecía al tener por hijos suyos los cuatro hermanos “tan illustres como santos y tan santos como illustres” (Cascales 1999). Herraiz (1764) los comparaba con los cuatro ríos del Paraíso. Su presencia fue constante en diversos templos y en la catedral (García Zapata 2021). Los vecinos lo sentían como algo propio de su religiosidad y de su cultura histórica. Las reliquias de Fulgencio y Florentina fueron traídas a finales del XVI y colocadas en el altar mayor y se conservan estatuas relicario. En el presbiterio, el obispo Trejo situó cuatro gigantescas esculturas de ellos, a comienzos del XVII (Peña 2003, 590). También estaban en la fachada principal y, en la remodelación que se hizo de la portada renacentista de Cadenas, se colocaron los relieves con los tres hermanos varones en el siglo XVIII (Hernández Albaladejo 1990, 278-288; Gutiérrez-Cortines 1983, 106-110). En la torre, se dispusieron airoosas y sin el abrigo de una arquitectura que obstaculizase la visión del bulto redondo. La silueta de su potente volumetría se recorta en ese cielo intensamente azul, que caracteriza a Murcia. En el frente occidental, que se contemplaba al unísono que la fachada, se situaron *Fulgencio* en el Noroeste y *Florentina* en el Suroeste.

El cabildo expresó su preocupación por si su vista se perdía. Si bien, tenían el tamaño suficiente y se acomodaron, sin nada que obstaculizara la percepción de sus contornos, que no los detalles, no apreciables a tanta altura (figs. 12 y 13). El precio de cada obra fue de 600 reales. Francisco Elvira hizo las de *Fulgencio* y *Leandro* y, Sebastián Navarro, las de *Isidoro* y *Florentina*. Fueron pagadas en los primeros años de la década de los setenta (Vera 1993, 195-197)<sup>34</sup>. La torre de la catedral con los santos de Cartagena figura en dibujos que recrean cómo quedaron los núcleos urbanos del Bajo Segura tras el terremoto de 1829, tanto en el que se ven diferentes localidades afectadas, como en el que está solo la ciudad de Murcia (Canales y Melis 1999, 233, 236; González Castaño y Martín-Consuegra 2017, 147). En cambio, no se incluyen en la ilustración contenida en el pliego de cordel que narra el terrible incendio acontecido en la catedral en 1854 (González Castaño y Martín-Consuegra 2017, 148).

La torre se enaltece con la incorporación de relieves de la Virgen y se convierte en triunfo mariano. En cada uno de los frentes del último cuerpo hay una advocación identificada con una filacteria. Su emplazamiento está cuidadosamente determinado: La *Virgen de la*

*Paz* en el frente occidental, la del *Pilar* en el meridional, la *Inmaculada* a levante y la del *Socorro* a septentrión. La elección de tales imágenes tenía mayor calado, que si se hubieran elegido otras locales, como la *Arrixaca* o la *Fuensanta*. Al igual que en la fachada principal del templo, la arquitectura proporcionó un marco para situar la escultura. Estaba la *Virgen de la Paz* y no la de *Gracia*, que le disputó la titularidad y que enzarzó en un polémico debate en ese siglo sobre a quién le correspondía ostentarla. Es claro que, aquí, se optó por la primera. La *Virgen de la Paz* se situó en la pared paralela a la hegemónica fachada principal, de modo que se remarcaba su preeminencia en este templo. La del *Pilar* era la que mejor se identificaba en la distancia al alzarse sobre una columna. Se relaciona con el apóstol Santiago, responsable del inicio de la fe en Cartagena y, por ende, en tierras hispánicas. Esta advocación se hallaba, por ejemplo, en el retablo barroco del oratorio del obispo (Alegría, 2012), además de existir una ermita que mandó erigir en el siglo XVII el corregidor aragonés Pueyo y tener numerosos altares. La *Inmaculada* estaba por todas partes, pues los españoles destacaron como devotos suyos. La puso el obispo Trejo en la capilla del trascoro que mandó fabricar al regreso del infructuoso encargo del rey para intentar obtener del papa la declaración del dogma. Tenía un triunfo propio junto al convento franciscano, como también la *Virgen del Rosario* en Santo Domingo y la *Fuensanta* en el barrio de San Benito. La del *Socorro* estaba en un porche en la calle Trapería y tenía dos capillas en la catedral. Esculturas y cuadros con imágenes devocionales se repartían en puertas, murallas, rincones de las calles y casas, con luces que alumbraban uniéndose a las de otros santos. *Santa Florentina* estaba en una puerta de acceso a Murcia y *San Fulgencio* a la entrada del Malecón.

### REFLEXIONES FINALES

La torre de la Catedral de Murcia constituye un elemento parlante esencial en el panorama urbano y en la construcción del discurso sobre el poder del cabildo. Varios jalones de referencia verticales se edificaron en este entorno. Primero estuvo el alminar de la mezquita. Después el campanario gótico. Finalmente, la torre que hoy se conserva superó a los edificios anteriores en su discurso de grandeza. Nació con voluntad de excelsitud y, aunque se dilató cerca de tres siglos su conclusión, no se quedó en una propuesta incumplida. Una prueba demostrativa de las intenciones de descollar es que, previamente a la traza, el cabildo recabó información sobre algunas de las más famosas obras existentes y diseñadas de esta tipología. Las frases laudatorias y de intencionalidad grandilocuente por parte del comitente y la percepción de la materialización de tales propósitos por parte del público se repiten a lo largo del tiempo. Para proyectar y efectuar una obra de tal envergadura se requerían maestros con profundos saberes teóricos y prácticos.

La institución eclesiástica y los distintos prelados fueron conscientes del carácter propagandístico que podía asumir erguida con nitidez. Para ello, eligieron a un artista de

<sup>34</sup> El primero recibió clases en la Real Academia de San Fernando y, con el tiempo, llegó a ser profesor en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Murcia. El segundo pertenecía a una estirpe de tallistas.

prestigio e innovador que, partiendo de la parte convencional y funcional que la tipología exigía, idease un diseño magno y bello, pero también que tuviera conocimientos para asegurar su permanencia. Una construcción tan elevada de sillería era un desafío y más en Murcia, debido a las características del suelo. Pese a los cambios que experimentó a lo largo del tiempo, en el siglo XVIII hubo constantes referencias al modelo que se conservaba del pasado, lo que indicaría el valor que se le otorgó a una traza existente y realizada por artistas respetados y a la necesidad de que la convivencia de estilos fuera adecuada. Los maestros renacentistas habían logrado satisfacer los deseos del cliente y al cabildo eclesiástico hay que otorgarle un protagonismo esencial en lo que fue el resultado final, pues tenía claro que deseaba hacer un edificio magno, hermoso, admirable y perfecto. Cosa diferente era qué solución de diseño otorgarle y cómo efectuarlo, más cuando podía haber problemas de estabilidad. En la historia de la evolución del proyecto y en las constantes opiniones recabadas, estaría el mestizaje cultural y la reapropiación de ideas, en una tierra que fue y es ámbito de encrucijada. El conjunto resulta de armonizar corrientes estilísticas italianas y españolas del Renacimiento y retazos de las últimas intensidades barrocas, ya en el punto de inflexión hacia el academicismo ilustrado, con el que se concluye la obra, momento de reprobación constante en los diseños, por parte de las Reales Academias de Bellas Artes, censurando el mal gusto, defectos en las proporciones y el ornamento excesivo y no adecuado. Paradójicamente, su cerramiento, planteado como mejora técnica y estética ya en el marco académico, fue enjuiciado negativamente por ciertos contemporáneos con vecindad en Murcia, bien que su lenguaje artístico no distorsionaba relacionadamente con los cuerpos sobre los que se alzaba, pues, en su globalidad, las partes de su arquitectura constituyen un todo que fue creciendo buscando que lo nuevo conformara con lo anterior. Hoy creemos descubrir la euritmia que posee, en cierto modo porque los estilos que muestran son históricos. El hombre del XVIII no era tan consciente de esa continuidad. Globalmente, la torre no se desvincula de la fábrica catedralicia en la que se integra, ni de su fachada principal.

Era una de las más altas existentes en España cuando se ideó y cuando se terminó. Ninguna la superaba en la diócesis. Para el cabildo, era una aspiración impulsada a principios del siglo XVI y hecha realidad a finales del XVIII, cuando encontró la oportunidad de retomarla, tras la construcción del imafronte Occidental y la intervención y embellecimiento llevado a cabo en edificios de nueva planta vinculados a la institución eclesiástica, que se ubicaban alrededor de este templo. En todo momento se pidió opinión ante dudas o inconvenientes surgidos y se procuró que no hubiera derroche en los caudales empleados. Se requerían conocimientos y esfuerzo tecnológico para materializar los proyectos. En la segunda mitad del Setecientos, se disponía de mano de obra especializada, con personas bien formadas en monte y cortes de cantería y en la práctica arquitectónica para integrar-

se en un taller que hiciera realidad el diseño forjado y alterado en el transcurso del tiempo, que manifiesta un rico muestrario de soluciones.

Desde el comienzo, se le asignó a la altura un valor primordial, hermanada con la exigencia ineludible de hermosura y estabilidad, que partía de la firmeza de sus cimientos y de su buena fábrica, así como de su funcionalidad, con la destacada sacristía en el interior del primer cuerpo. Estas premisas, que no eran sino la aplicación de los principios vitruvianos, se reiteran y adquieren renovado valor en razonamientos y discursos diversos y de variada datación, aunque tales proposiciones constituyan un valor común asignado a la buena arquitectura. Sin embargo, el propósito de impresionar por sus dimensiones fue una constante. La silueta de la torre se eleva y posiciona jerárquicamente en el horizonte. Destaca por una belleza, que se conjuga con la que también posee el entorno, y por una visión urbana que atrae, donde su arquitectura sobresale por su tamaño y beldad. No es casualidad que la mención elogiosa a ella y a su función de mirador se convierta en una constante. Los testimonios no solo son descripción de lo que se percibe; son expresión de vivencias gozosas ocurridas al subir por las rampas y al dejar vagar la mirada desde arriba. Al no haber afluencia de gente, se trataba de una experiencia que tenía un cierto carácter íntimo. La sorpresa, el descubrimiento y los sentimientos originados se fueron plasmando en las páginas de libros de viajeros y escritores, generando sinergias y favoreciendo la difusión de la imagen de Murcia.

La torre era mucho más que un campanario y un ámbito para situar el reloj. Asumía valores tangibles e intangibles, simbolizaba la superioridad de la Iglesia de Cartagena y era una página feliz de su historia. La diócesis se situaba en el origen de la cristiandad hispánica, como denotaba la imagen del apóstol culminando originariamente la fachada principal de la catedral. De haber tenido el imafronte mayor altura, como había sido originariamente ideado por Jaime Bort, la visión de la torre detrás, pero casi formando parte del mismo conjunto, habría resultado muy diferente.

El cabildo utilizó la torre como objeto autorreferencial y retórico, para denotar con un discurso claro la importancia de la institución y la magnitud de su potestad. Aprovechó la capacidad comunicativa que el edificio posee por sí mismo y por los sonidos que emite. Por un lado, estaban y están los toques rutinarios de las campanas, para establecer la pulsión del ritmo vital y el control de temporalidades, circunstancia de primordial importancia. El tiempo podía ser utilizado para denotar la finitud del ser humano y lo efímero y vano de las riquezas terrenas, para llevar a reflexionar sobre el momento final y para advertir sobre la necesidad de un buen comportamiento. Frente a los ritmos pautados del acontecer diario, los avisos de situaciones hostiles, que interrumpían y aceleraban el transcurrir, permitían a los vecinos anticiparse ante la llegada del desastre, cuando las campanas llamaban a rebato. Estaban los toques específicos anunciadores de lo devocional, festivo, político y

apocalíptico. Eran clamores de lo ordinario y extraordinario, que implicaban situaciones tan dispares como avisos de peligro o gratitud y regocijo. El cabildo se valió de la posibilidad de recordar y explotar la condición transitoria del hombre y hacerle pensar en la eternidad. La religión daba sentido al discurrir terrenal para alcanzar la salvación. La torre ascendía y también debía hacerlo el cristiano en el camino de la virtud.

La identidad diocesana se manifiesta en la parte alta, con la protección de los santos hermanos, estrechamente unidos a Cartagena. Se dispusieron sobre los conjuratorios, que eran el marco donde acontecían los ritos espantadores del maligno y servían de trono a las esculturas, erigidos aquellos en el cuerpo de la torre donde se situaba el oratorio del *Lignum Crucis*. Por encima de las cuatro esculturas y en cada uno de los paramentos se ubicaron sendos tondos con advocaciones marianas, cuidadosamente elegidas y vinculadas a una piedad universal, con arraigo local. Tales imágenes se emplazaron próximas al cielo y en la construcción más elevada existente en el reino. Reforzaban las señas de identidad de la Iglesia de Cartagena desde sus orígenes, junto al jarro de azucenas, emblema común a los cabildos. Vigía, mojón y seña, la corpulenta torre se alza majestuosa en el panorama de la ciudad. Es un elemento patrimonial esencial en lo material e inmaterial y una de las grandes obras arquitectónicas de la Región de Murcia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alegría Ruiz, Francisco José. 2012. “La promoción episcopal de una nueva iconografía en el siglo XVIII: Santiago Apóstol origen de la fe en la Diócesis de Cartagena”. *Murgetana* 127: 95-116.
- Bails, Benito. 1986. *De la Arquitectura Civil*. Edic. Pedro Navascués. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2v.
- Baquero Almansa, Andrés. 1902. *Rebuscos*. Murcia: Vda. J. Perelló.
- Baquero Almansa, Andrés. 1913. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Belda Navarro, Cristóbal. 1995. “*Signatio nubium*. Conjuros y campanas. Ritual y magia en la catedral de Murcia”. En *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos Ruiz*, 49-64. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Calvo López, José, Miguel Ángel Alonso Rodríguez, Enrique Rabasa Díaz y Ana López Mozo. 2005. *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Canales Martínez, Gregorio y Ana Melis Maynar. 1999. “La visión artística y literaria del terremoto”. En *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*. eds. Gregorio Canales et al. 229-237. Alicante: Diputación Provincial.
- Cascales, Francisco. 1999. “*Discurso de la ciudad de Cartagena, Francisco Cascales, 1597*”, edición de Elena Ortiz Ballester. *Lemir* 3 <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Cartagena/general1.html> (Consultado el 25 de abril de 2022)
- Écija Rioja, Miguel. 2000. “Un «Lignum Crucis» en el convento: la Cruz de Jerusalén”. *Alquibir* 10: 16-21.
- Espinalt y García, Bernardo. 1981. *Atlante Español. Reino de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Frey Sánchez, Antonio Vicente. 2000-2001. “Las representaciones gráficas de la ciudad de Murcia en la Edad Media”. *Imafrontera* 15: 43-70.
- Fuentes y Ponte, Javier. 1880. *España Mariana ó sea reseña histórica y estadística... Provincia de Murcia*. Lérida: Imprenta Mariana.

- García Zapata, Ignacio J. 2021. “La imagen de una diócesis. Los cuatro santos de Cartagena y su presencia en el arte. “Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Católica”. *Carthaginensia* XXXVII 71: 225-248.
- González Castaño, Juan y Ginés Martín-Consuegra Blaya. 2017. *El grabado en Murcia, siglos XVII-XIX*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- González Simancas, Manuel. 1997. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905-1907*. Coords. Jesús Carballal y Francisco J. Navarro. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 3 v.
- Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina. 1983. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Hermosino y Parrilla, Fernando (?). 1736? *Fragmentos históricos, eclesiásticos y seculares del Obispado de Cartagena y Reino de Murcia*. [Manuscrito]. Archivo Municipal de Murcia. <https://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1153> (Consultado el 26 de julio de 2022).
- Hernández Albaladejo, Elías. 1990. *La fachada de la catedral de Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Hernández Albaladejo, Elías. 1999. “El escenario de la escultura de Francisco Salzillo: Murcia en el siglo XVIII”. En *Il Presepio di Salzillo. Fantasia ispanica di Natale: esposizione nel Braccio di Carlo Magno*, 134-138. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Hernández Albaladejo, Elías. 2001. “Dibujo de la torre de la Catedral de Murcia” y “Dibujo de la Fachada y Torre de la Catedral de Murcia”. En *Huellas. Catedral de Murcia. Exposición 2002*. com. Cristóbal Belda, 279-281. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia.
- Herráiz, Antonio. 1764. *Los cuatro místicos ríos del Paraíso de la Iglesia, quatro hermanos santos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, Honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Católica*. Valencia: Benito Monfort.
- Irigoyen López, Antonio y José Jesús García Hourcade. 2001. *Visitas ad limina de la Diócesis de Cartagena, 1589-1901*, transcripción y traducción textos latinos Miguel Ángel García Olmo. Murcia: UCAM.
- Llaguno y Amirola, Eugenio. 1829. *Noticias de los arquitecturas y arquitectura en España desde su restauración*. Aumentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid: Imprenta Real, t. I.
- Lozano, Juan. 1980. *Bastitania y Contestania del Reino de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Madoz, Pascual. 1989. *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar. Región de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma.
- Máximo García, Enrique. 2007-2008. “El «otro» Imafronte de la Catedral de Murcia: la renovación de campanas (1790-1818)”. *Imafronte* 19-20: 195-252.
- Nieto Fernández, Agustín. 1996. *Los franciscanos en Murcia. San Francisco, Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (Siglos XIV-XX)*. Edic. Rafael Fresneda y Pedro Riquelme. Murcia: Instituto Teológico Franciscano.
- Ortega, Pablo Manuel. 1994. *Descripción Corográfica*, edic. José Ortega Lorca. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Pajarilla y Moya, Baltasar. 1734. *Sermón panegyrico histórico que predicó en veinte y quatro de Enero de este presente año de 1734, día de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena*. Murcia: Juan Martínez Mesnier.
- Peña Velasco, Concepción de la. 2002. “Vista de Murcia”. En *Huellas. Catedral de Murcia. Exposición 2002*. com. Cristóbal Belda, 182. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia.
- Peña Velasco, Concepción de la. 2003. “Breve noticia en lo material de la Santa Iglesia de Cartagena, fragmento de un manuscrito del siglo XVIII”. En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán A. Ramallo, 585-595. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez Sánchez, Manuel. 1995. *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Ponzoa Cebrián, Félix. 1840. *La Iglesia Catedral de Cartagena trasladada a Murcia. Apuntes y noticias recopiladas por ...* [Manuscrito]. Archivo Municipal de Murcia. <https://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1149> (Consultado el 26 de julio de 2022).
- Prats Redondo, Consuelo. 2012. “Los infantes de coro y el colegio de San Leandro 1600-1770”. *Carthaginensia* 28: 403-439.
- Ramos Rocamora, Joseph. 1804?. *Noticias de varios casos que han acontecido en diversos pueblos y en particular en esta ciudad y Reino de Murcia* [Manuscrito]. Archivo Municipal de Murcia. <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1167> (Consultado el 8 de marzo de 2022).
- Reyes García, Antonio de los. 2018. *La catedral de Murcia (Apuntes sobre su historia)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Riva, Juan Antonio de la. 1828. *Noticias curiosas sacadas de los Libros Capitulares de esta Ciudad de Murcia y Varias noticias curiosas sobre la antigüedad de esta Ciudad, su Iglesia Catedral y otras* [Manuscrito]. Colección privada.

- Sánchez Pravia, José Antonio. 2009. “El claustro de la Catedral de Murcia. Del olvido a la reivindicación”. En *Los imaginarios de las Tres Culturas. Murcia, 2008*, coord. José María Jiménez Cano, 225-2442. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Torres-Fontes Suárez, Cristina. 1990. “Las obras de la torre de la catedral en 1766”. *Murgetana* 82: 39-44.
- Torres-Fontes Suárez, Cristina. 2003. “La catedral de Murcia en las crónicas viajeras”. En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán A. Ramallo, 575-584. Murcia: Universidad de Murcia.
- Vera Botí, Alfredo. 1993. *La torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Villalva y Córcoles, José de. 2002. “Pensil del Ave María”. *Revista Murciana de Antropología* 9: 1-247.



**LA RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO DE  
LA CATEDRAL DE TUDELA (1941-1960), UNA  
INTERVENCIÓN DE YÁRNOZ LARROSA CON  
PRESENCIA DE TORRES BALBÁS  
THE RESTORATION OF THE CLOISTER OF  
THE CATHEDRAL OF TUDELA (1941-1960), AN  
INTERVENTION BY YÁRNOZ LARROSA WITH  
PRESENCE OF TORRES BALBÁS**

**RESUMEN**

El claustro románico de la catedral de Tudela, construido en el último cuarto del siglo XII, llegó al siglo XX en un estado de conservación deplorable, tanto desde el punto de vista estático como estético, tal y como atestigua la documentación escrita y, especialmente, gráfica. Desde 1941 a 1960 la Institución Príncipe de Viana, órgano filial de la Diputación Foral de Navarra destinado a la tutela del patrimonio monumental, llevó a cabo su restauración bajo la dirección del arquitecto José Yárnoz Larrosa. En 1946 Torres Balbás visitó las obras, si bien con fines de estudio, no en relación con la restauración.

**PALABRAS CLAVE**

Claustro; Tudela; José Yárnoz Larrosa; Leopoldo Torres Balbás; Institución Príncipe de Viana; restauración monumental; patrimonio cultural.

**ABSTRACT**

The Romanesque cloister of Tudela Cathedral, built in the last quarter of the 12th century, reached the 20th century in a deplorable state of conservation, both from a static and aesthetic point of view, as attested by written and, especially, graph documentation. From 1941 to 1960, the Príncipe de Viana Institution, a subsidiary body of the Navarre Provincial Council for the protection of monumental heritage, carried out its restoration under the direction of the architect José Yárnoz Larrosa. In 1946 Torres Balbás visited the Works, although for study purposes, not in relation to the restoration.

**KEYWORDS**

Cloister; Tudela; José Yárnoz Larrosa; Leopoldo Torres Balbás; Príncipe de Viana Institution, monumental restoration, cultural heritage.

**PILAR ANDUEZA UNANUA**

**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA**

<https://orcid.org/0000-0001-5844-5609>

[m-del-pilar.andueza@unirioja.es](mailto:m-del-pilar.andueza@unirioja.es)

<https://doi.org/10.36443/sarmental.39>

Afortunadamente, la catedral de Tudela, secular centro religioso de la ciudad navarra, primero como mezquita, posteriormente como colegiata y desde 1783 como seo, ha merecido no solo la mirada de algunos viajeros a lo largo de los siglos, sino también diversos estudios que han abordado tanto su arquitectura y escultura monumental, como sus bienes muebles, destacando por su significación y relevancia en la conservación del patrimonio cultural el *Catálogo Monumental de Navarra*, en cuyo primer volumen quedó reflejado este magno inmueble (García Gainza 1980). Con anterioridad, se habían acercado a su arquitectura como templo cristiano Biurrun (1936), así como Uranga e Íñiguez Almech (1973), mientras Egry (1959) y Crozet (1959; 1960a; 1960b) se centraban en su escultura. No obstante, en fechas más recientes hay que destacar estudios de gran rigor científico como *El arte románico en Navarra*, dirigido por Fernández Ladreda (2002), con participación de Martínez de Aguirre y Martínez Álava, así como *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra: monasterios, iglesias y palacios*, igualmente de Martínez Álava (2007), sobresaliendo de manera paralela los trabajos que Melero (1989, 1992 y 1997, 2008) dedicó a su escultura monumental.

Sin embargo, la restauración integral que se llevó a cabo en el templo entre 2002 y 2006 alumbró una notable monografía en la que diversos especialistas –entre ellos algunos de los mencionados<sup>1</sup>– profundizaron en diversos aspectos históricos y artísticos del edificio, tanto de la Edad Media como de la Edad Moderna, y plantearon otros novedosos y no menos significativos, ligados a la referida intervención, dando a conocer los resultados de las excavaciones arqueológicas desarrolladas, así como el proceso de la restauración llevado a cabo en el inmueble, los bienes muebles y su ornamentación (VVAA 2006)<sup>2</sup>.

Tiempo atrás, desde el punto de vista patrimonial, Quintanilla (1995) había estudiado el papel que desempeñó la Comisión de Monumentos Artísticos de Navarra en la conservación del monumento tudelano desde 1844, analizando las obras que se desarrollaron en el templo con anterioridad a la Guerra Civil. Más recientemente, Mutiloa (2018), en su estudio sobre el nacimiento y desarrollo de la Institución Príncipe de Viana entre los años 1940 y 1948, recogió la restauración que se llevó a cabo en el claustro de la catedral, aportando una documentada narración cronológica del proceso, si bien sin valorar los criterios de intervención pues no era su objetivo.

El hallazgo de unas fotografías conservadas la Universidad de Marburgo (Alemania), donde se observa el estado global en el que se hallaba el claustro tudelano en 1932, que vienen a sumarse a las conservadas en la Institución Príncipe de Viana y en el Archivo

Real y General de Navarra, nos ha llevado a profundizar en dicha restauración, realizando para ello una revisión y análisis de la documentación conservada, lamentablemente muy escasa, tratando, además, de contextualizar esta intervención en el panorama nacional y acercarnos a los criterios seguidos por quien ideó y dirigió esta restauración, el arquitecto José Yárnoz Larrosa.

### LA CATEDRAL DE TUDELA Y SU CLAUSTRO

Reconquistada Tudela por Alfonso el Batallador en 1119, inmediatamente se adaptó la mezquita mayor como templo principal de la ciudad para el culto cristiano, consagrándose y poniéndose bajo la advocación de Santa María en 1121. Aunque hay discrepancias entre los autores sobre el inicio de las obras de la nueva colegial y sobre varias fechas consideradas por algunos como consagraciones de una nueva construcción, existe plena unanimidad en la interpretación que dan a la adquisición que hizo el cabildo de varias casas y tiendas en el lado sur del inmueble entre 1156 y 1173 con destino a la construcción de un claustro y diversas dependencias. Una manda particular a favor de dicha construcción fechada en 1186 confirma las obras del patio que se habrían iniciado en los años setenta y prolongado hasta el cambio de siglo. De manera paralela, se inició la erección del nuevo templo, proceso que se dilataría a través de diversas etapas constructivas hasta la década de los años setenta del siglo XIII en que se habría concluido (Martínez de Aguirre 2006, 159-165; Martínez 2007, 239-242; Melero 2008).

Desde al menos 1135, en el templo tudelano se estableció una comunidad de clérigos, constituyéndose un cabildo de canónigos regulares siguiendo la regla de san Agustín bajo la autoridad de un prior. Sin embargo, en 1239 la iglesia se secularizó y pasó a ser regida por deanes, deanes que en los siglos posteriores se mostraron muy cercanos a los reyes navarros, en ocasiones formando parte de la curia regia y convirtiéndose en la segunda autoridad eclesiástica de Navarra. Dado que los deanes fueron obteniendo crecientes y relevantes privilegios del papado y que Tudela pertenecía a la diócesis de Tarazona (Aragón), los conflictos jurisdiccionales con la mitra turiasonense fueron continuos en el tiempo, como lo fueron también las reivindicaciones de Tudela para convertirse en diócesis. Tras diversos intentos, en 1783 Pío VI, a instancias de Carlos III, consagró la colegial tudelana como catedral, elevando así su dignidad decanal a episcopal (Arraiza 2006, 16-23; Azanza 2006, 41-51).

El claustro de la catedral de Tudela, construido básicamente como acabamos de comprobar en el último tercio del siglo XII, fue concebido con una planta rectangular, con las crujías este y oeste más largas que las del norte y sur, con doce y nueve arcos de medio punto en cada lado respectivamente, apeados de manera alterna sobre columnas pareadas y triples. En el centro de cada lado se alzaban pilares rectangulares con dobles columnas adosadas a cada lado, mientras en los ángulos se situaron pilares cuadrangulares con pare-

<sup>1</sup> Es el caso de Martínez de Aguirre, Melero Moneo y Martínez Álava.

<sup>2</sup> Entre 2006 y 2007, tras la finalización de la intervención, la catedral acogió la exposición *Tudela. El legado de una catedral*, que dio a conocer su rico patrimonio, ahora restaurado (Tabar et al. 2006).

jas de columnas en cada uno de los frentes. Las arcadas estaban recorridas tanto al interior como al exterior por una moldura geométrica. Los capiteles, de gran relevancia artística y tallados por el mismo taller, ofrecían en su mayoría una iconografía figurativa a la que se sumaba en mucha menor medida otra vegetal. Con temas cristológicos en las pandas norte y este, de naturaleza hagiográfica eran los correspondientes al sur, mientras en el lado oeste se mezclaban los simbólicos, moralizantes, animales y vegetales<sup>3</sup>.

El claustro de la catedral de Tudela sufrió importantes transformaciones a lo largo de su historia. Así, se eliminó la cubierta original y sobre la arquería románica se añadió una estructura de bóvedas de crucería simple de ladrillo y yeso a mayor altura. Dicha estructura se abría hacia el patio a través de arcos de gran tamaño, cada uno de los cuales acogía a cada tres arcos románicos. Sobre esta nueva disposición se añadió en los lados norte y oeste otro nivel superior para albergar diversas dependencias de la catedral y del palacio decanal. Esta actuación fue fechada por Lacarra (1942, 6) en 1515. Coincidiría por tanto con la llegada a Tudela desde Italia, tras la muerte de Julio II, del deán Pedro Villalón de Calcena, camarero pontificio y protonotario apostólico, que impulsó las obras del palacio decanal cuyas nuevas estancias se extendieron sobre la crujía occidental del claustro de la catedral (Ochoa 2017, 434-435). El extraordinario peso añadido sobre la arquería de medio punto obligó a cegar los vanos románicos y a construir unos gruesos machones de ladrillo hacia el patio para contrarrestar su empuje. Esta acción afectó sobremanera a los capiteles. Dejó varios totalmente ocultos por la nueva obra, mientras la mayoría quedó parcialmente tapada en dos de sus caras por los tabiques de ladrillo erigidos como cerramiento de los arcos. En 1862 y 1863 el inglés George Edmund Street visitó Tudela. En la publicación de su estudio sobre la arquitectura gótica española, describió el claustro y lo calificó como “bello”, destacando “el carácter delicado” de algunos capiteles. Sin embargo, no pudo catalogar su iconografía porque “tantos de ellos están ocultos y muchos dañados” (Street 1865, 397). Pocos años después, Pedro de Madrazo tras haber recorrido la catedral tudelana 1885, se refería a su claustro como “lóbrego y triste por el tabicado de sus arquerías, pero galano y luminoso sin duda alguna cuando las conservaba abiertas” (Madrazo 1886, 393)<sup>4</sup>. Y con aquellos cerramientos de la arquería y la adición de los pisos superiores, que incluía en el lado norte una solana, llegó el claustro hasta 1940. De hecho, así lo describía, lamentándose, Navascués en 1918:

En esta parte de la Colegial es donde el hombre se ha sentido más cruel, maltratando de la manera más horrible a un hermosísimo joyel románico. De este claustro, solo existe a la vista la arquería con sus apoyos, y no completos [...]. La bóveda actual es de crucería y de construcción posterior al claustro. Para sostener el empuje de esta bóveda hizo falta que se construyeran contrafuertes, y los señores encargados de la construcción no tuvieron inconveniente alguno en adosar a los arcos, por su paramento exterior o del jardín, unos contrafuertes prismáticos de ladrillo y cubrir así una porción de capiteles y destruir la hermosísima vista que debían producir las series de los airosos arcos y columnas del claustro. También fue imperdonable desacierto tapiar los vanos de los arcos, ocultando de esta manera la mitad de la acción de todos los capiteles, razón por la cual resulta algo difícil interpretar las escenas en ellos desarrolladas (Navascués 1918, 24-25).

### LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y LA DECLARACIÓN DE LA CATEDRAL DE TUDELA MONUMENTO NACIONAL

La negativa del Ministerio de Gracia y Justicia de conceder fondos para la restauración de la catedral de Tudela, aduciendo que para recibirlos era necesaria la condición de monumento nacional, llevó al cabildo tudelano a dar los pasos necesarios para alcanzar dicha categoría. Sin embargo, no se sirvió para ello de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, sino que lo logró por medio de la Real Academia de la Historia (Quintanilla 2006, 382-383). En efecto, el 16 de noviembre de 1884, Pedro de Madrazo, secretario de la institución académica, se dirigió al Ministerio de Fomento, poniendo de manifiesto la “lamentable situación” en que se hallaban muchos edificios religiosos de la provincia navarra, que incluso amenazaban ruina “con grave detrimento de la riqueza artística y de los más preciados recuerdos históricos”. Afirmaba que eran varios los monumentos de “estilos románico y ojival primario que están condenados a una irremediable desaparición por haber pasado a manos de particulares o, aunque declarados monumentos nacionales, yacen sin embargo en triste abandono, ya por las dificultades de darles destino adecuado, ya por considerarse excesivo el coste de su reparación”. Es lo que les ocurría a los monasterios cluniacenses y cistercienses, moles edilicias embellecidas por la yedra amante de las ruinas, según afirmaba el intelectual romántico. No obstante, y aunque también eran dignas de obtener protección la iglesia de San Saturnino de Artajona y el claustro de San Pedro de la Rúa de Estella para salvarlos de la destrucción, el académico limitó ahora su petición de declaración a la catedral de Tudela, “cuya nave de la epístola amenaza derrumbarse”<sup>5</sup>. De este modo se podría atender su urgentísima reparación.

<sup>3</sup> Dada la amplia bibliografía sobre la escultura monumental del claustro tudelano, destacamos, por su carácter sintético y por ser de las aportaciones más recientes: Melero 2006, 192-200.

<sup>4</sup> Fueron numerosos los viajeros que refirieron la catedral tudelana a lo largo de los siglos (Enrique Cock en 1592, Jerónimo de Salas Barbadillo en 1612, A. Jouvin en 1672, el Padre Flórez, Antonio Ponz o el francés José Branet avanzado el siglo XVIII...), como puede verse en: Orta 1993. Sin embargo, ninguno de ellos se hizo eco del claustro hasta el siglo XIX de la mano de los mencionados Street y Madrazo.

<sup>5</sup> Archivo Real y General de Navarra [AGN], Comisión de Monumentos de Navarra [CMN], Caja 126738, 1884, núm. 3: Petición de la Real Academia de la Historia al Ministerio de Fomento. Pedro de Madrazo hablaba con conocimiento de causa, pues poco tiempo atrás había visitado Navarra, tal y como se desprende del Acta de la Comisión de Monumentos de 2 de diciembre de 1884 donde la mencionada comisión “oyó con agrado una carta dirigida por el Sr. Madrazo al Sr. Iturralde transmitiéndole las impresiones que había

Muy poco tiempo después, el 16 de diciembre de 1884, una Real Orden no solo declaró oficialmente la catedral de Tudela monumento nacional, “teniendo en cuenta la importancia histórica y artística” del edificio, sino que también la puso “bajo la inmediata inspección y vigilancia de la Comisión de monumentos”<sup>6</sup> (Quintanilla 1995, 137). Enterados sus miembros y reunidos en sesión ordinaria, el 6 de febrero de 1885 nombraron una comisión compuesta por Rafael Gaztelu, Juan Iturralde y Suit y Ángel Fernández para que se desplazaran hasta Tudela a tomar posesión de la seo<sup>7</sup>. Y así procedieron los comisionados. Siguiendo este mandato, el 10 de febrero de 1885, viajaron hasta la capital ribera. En la sala capitular de la catedral se reunieron con el deán, Juan Sodornil<sup>8</sup>, y diversos miembros del cabildo “con objeto de consignar con las debidas formalidades y en acta levantada al efecto la declaración de monumento nacional que juntamente ha merecido la referida y veneranda iglesia catedral”. Allí se dio lectura a la mencionada real orden, así como a varios artículos del reglamento de las comisiones sobre conservación de los monumentos religiosos declarados nacionales, fijándose atribuciones y deberes. El deán agradeció a las personas que habían gestionado el proceso, muy especialmente a Pedro de Madrazo, “a cuya iniciativa y propuesta se debe la supradicha declaración de monumento nacional, así como también a la Comisión de Monumentos de Navarra”. A continuación pasaron a recorrer el templo, examinando especialmente sus bóvedas para determinar las mayores urgencias. Pudieron apreciar así que las tejas se asentaban directamente sobre una capa de tierra que había sobre las bóvedas, lo que provocaba graves problemas de humedad, filtraciones, descomposición de la dovelería y algunos desprendimientos. La visita finalizó con los vocales de la comisión manifestando su compromiso para gestionar la solicitud de fondos ante el Ministerio de Fomento para hacer frente a la restauración en estrecho

---

recibido en su viaje por Navarra, recorriendo y caminando algunos monumentos de la provincia” (AGN, CMN, Caja 126751, Actas, tomo II, sesión 2-XII-1884). De aquí derivaría además su publicación *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño* en 1886.

<sup>6</sup> AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 1: Comunicación de la Real Academia de Bellas Artes a la Comisión de Monumentos de Navarra. AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 2: Comunicación del Gobierno de la provincia de Navarra, sección Fomento, a la Comisión de Monumentos de Navarra.

<sup>7</sup> AGN, CMN, Caja 126751, Actas, tomo II, sesión 6-II-1885.

<sup>8</sup> Fue autor de un pequeño libro sobre Tudela, donde recogió algunos datos históricos y descriptivos de sus templos, iniciando el recorrido por la catedral. En relación con el claustro señaló: “Ignórase la época de su construcción y artistas, pero desde luego acusan una remota antigüedad”. Aludió a sus sepulcros e identificó cuatro temas de los capiteles. Aunque refirió que la arquería estaba cerrada, no realizó ningún juico al respecto (Sodornil 1885, 26-27).

contacto con las Academias<sup>9</sup>. De regreso a Pamplona, informaron puntualmente a sus compañeros de lo realizado en Tudela<sup>10</sup>.

Fue a partir de aquel momento cuando la Comisión de Monumentos, que hasta entonces no había prestado atención alguna a esta seo, se involucró de manera decidida. Siguiendo las pautas indicadas desde la Academia de la Historia que recomendó que instruyera un expediente con el plan y presupuesto de reparación, así se procedió<sup>11</sup>. Ante la urgencia de la situación, se desechó al arquitecto provincial y se encargó al arquitecto municipal de Tudela, Julián Arteaga, el proyecto de restauración<sup>12</sup>. Dicho proyecto, fechado en 1885, contenía una memoria en la que se describía pormenorizadamente el estado en que se hallaba tanto el templo como el claustro, proponiendo, tras su estudio, las obras más perentorias, acompañadas de algunos planos, secciones y dibujos, junto con el pliego de condiciones facultativas y económicas y los precios que habrían de seguirse (Quintanilla 2006, 383-386).

La memoria se iniciaba con una visión decimonónica de los monumentos medievales exaltando su unidad estilística y condenando los añadidos de épocas posteriores por considerarlos carentes de valores estéticos e históricos. Siguiendo esta línea, fuertemente arraigada en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde se había formado y, en consecuencia, extendida prácticamente como criterio único entre los arquitectos del país por entonces, Arteaga destacaba que la catedral se había desarrollado en poco espacio de tiempo, lo que “por fortuna como pocas de su tiempo”, había permitido que se conservara su “carácter primitivo sin que se noten los desperfectos y variaciones o adiciones que hacen perder a otras de su clase una parte de su valor artístico”. Estas partes posteriores, que denominaba “accidentes”, se limitaban a algunas dependencias para el servicio de la iglesia y a construcciones particulares adosadas a los muros exteriores que ocultaban “las bellezas de la fábrica aunque sin destruir ésta”. Pero la excepción a esta generalidad era el claustro, cuyo estado describía como deplorable y en serio riesgo de colapso y ruina:

Exceptuáanse sin embargo las obras efectuadas con mal consejo sobre el claustro que se halla hoy en lastimoso estado.

---

<sup>9</sup> AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 5: reunión de los miembros de la Comisión de Monumentos de Navarra con el deán y cabildo en la catedral de Tudela.

<sup>10</sup> AGN, CMN, Caja 126751, Actas, tomo II, sesión 13-II-1885.

<sup>11</sup> AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 9: Comunicación de la Real Academia de la Historia a la Comisión de Monumentos de Navarra. Con anterioridad intentaron recuperar un antiguo expediente que se había remitido tiempo atrás al Ministerio de Gracia y Justicia, pero no hallaron respuesta positiva. Así puede verse en: AGN, CMN, Caja 126751, Actas, tomo II, sesión 13-II-1885; sesión 20-III-1885; sesión 6-V-1885.

<sup>12</sup> AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 17: Carta de la Comisión de Monumentos a Julián Arteaga, solicitando sus servicios.

Construido como los de su época con estrechas arcadas sostenidas sobre débiles columnas dispuestas de dos en dos y de tres e tres, destinadas a sostener un peso de bóvedas relativamente pequeño, se han edificado sobre dichas arcadas enormes muros que se elevan hasta doce o catorce metros en algunos puntos y que sostienen varios pisos, unos que sirven de dependencias a la iglesia y otros al palacio episcopal.

Como consecuencia de esto, no pudiendo resistir la base cargas tan enormes, las columnas se han dislocado y los muros han afectado un desplome mal contenido con enormes contrafuertes de fábrica de ladrillo, encontrándose por esta misma causa tabicadas todas las arcadas, agrietadas las primitivas bóvedas del claustro y destruidos muchos detalles de la decoración<sup>13</sup>.

Arteaga, consciente de la envergadura de la restauración del claustro y del elevadísimo presupuesto que sería necesario para ello, “superior a los recursos disponibles”, señaló que no creía oportuno realizar ahora una propuesta para el claustro y puso como objetivo principal “la conservación del cuerpo de fábrica del templo”. De este modo, prosiguió pormenorizadamente su informe sobre él, señalando que “el daño está principal y casi exclusivamente en las bóvedas y causado por el mal estado de sus cubiertas”. Por ello apelaba a la “urgente necesidad de la reparación completa de todos los tejados que cubren la primitiva fábrica del templo”, lo que concretó en una serie de propuestas<sup>14</sup>.

Examinado el proyecto por la Comisión de Monumentos, se aprobó y se decidió darle curso. Enviada la memoria, los planos y el presupuesto al Ministerio de Fomento, y valiéndose nuevamente de la mediación e informe favorable de las Academias ante Fomento, se logró su visto bueno<sup>15</sup>. Así, en julio de 1887, tras haber nombrado una comisión de seguimiento de la intervención a instancias del director general de Instrucción Pública y tras sacar la obra a subasta pública, se inició la restauración de la catedral de Tudela<sup>16</sup>. El proceso se prolongó hasta 1888 en lo relativo a las cubiertas bajo la dirección de Arteaga, y en otras obras de menor calado de la mano de Ángel Goicoechea desde 1890 hasta 1893,

momento en el que se hizo cargo Máximo Goizueta. Ya en el siglo XX, en la década de los años veinte, nuevamente se intervendría en las bóvedas de la mano del arquitecto Teodoro Ríos Balaguer<sup>17</sup>, primero arquitecto arqueólogo de Construcciones Civiles del Estado y luego arquitecto conservador de la II Zona a la que pertenecía Navarra, dejándose si efecto otros tres proyectos suyos, uno de la torre de 1923 y otros dos de la bóveda del cuarto tramo de la nave mayor en 1930 y 1932 (Quintanilla 1995, 139-146; Quintanilla 2006, 387-395).

### LA FIEBRE RESTAURADORA EN NAVARRA TRAS LA GUERRA CIVIL

Finalizada la Guerra Civil española, en Navarra se vivió una auténtica fiebre restauradora que afectó en las tres siguientes décadas franquistas a los monumentos más relevantes de la provincia: los grandes conjuntos monásticos, especialmente Leire e Irujo, las mencionadas seos de Pamplona y Tudela, el palacio real de Olite, el convento de Santo Domingo de Estella, así como numerosas parroquias, iglesias y ermitas, sin olvidar el acueducto de Noáin o las murallas de Pamplona, e incluso el monasterio de Santa María la Real de Nájera que, aunque en territorio riojano, recibió fondos por ser panteón real de la monarquía pamplonesa. Prueba de esta frenética actividad son los casi cincuenta millones de pesetas que la Diputación Foral de Navarra invirtió en ello desde 1941 hasta 1962<sup>18</sup>. Resulta cuando menos sorprendente que en una época de posguerra, periodo siempre asociado a graves dificultades económicas, en aquella Navarra agrícola y ganadera, de escasos recursos, se acometiera un programa de restauraciones tan ambicioso con resultados extraordinariamente visibles, trascendentales y relevantes, como se aprecia, sobre todo, en la residencia real de Olite y en los monasterios de Irujo y Leire, que fueron comple-

<sup>13</sup> AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 24: Proyecto de obras de reparación de la iglesia colegiata de Tudela. Una copia puede verse también en: Archivo Institución Príncipe de Viana [AIPV], leg. 254/7: Proyecto de obras de reparación de cubiertas. Colegiata de Tudela. Navarra.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> AGN, CMN, Caja 126738, 1885, núm. 18: Comunicación de la Real Academia de la Historia a la Comisión de Monumentos informando de que coadyuvará ante la Comisión Central. AGN, CMN, Caja 126751, Actas, tomo II, sesión 19-VI-1885; sesión 9-III-1886; sesión 31-VI-1886.

<sup>16</sup> AGN, CMN, Caja 126751, Actas, tomo II, sesión 9-V-1885. Quedó formada la comisión por Juan Sodornil, deán y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes, Tomás Moreno y Sola, letrado y gobernador civil de la provincia, dejando al margen al arquitecto provincial Florencio Ansoleaga por sí la Dirección General de Instrucción Pública juzgaba conveniente utilizar sus servicios por ser el único arquitecto de la mencionada academia en Navarra.

<sup>17</sup> Sobre este arquitecto puede verse: Esteban 2007, 127-145.

<sup>18</sup> AIPV, Memoria de 1962, p. 13: La cantidad ascendió concretamente a 49.124.676 pesetas. Entre todas las restauraciones destacaban por la envergadura de la intervención y su consecuente cuantía el monasterio de Leire con casi 22 millones, seguido del convento de Santo Domingo de Estella, el palacio real de Olite, el monasterio de Irujo, la catedral de Pamplona, las parroquias de Santa María de Sangüesa y Santa María de Ujué y la catedral de Tudela, todos ellos con inversión millonaria. También se invirtieron importantes cantidades –entre 600.000-700.000 pesetas– en la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina, las murallas de Pamplona y el monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja). El resto de edificios fueron, por orden de gasto, el monasterio de La Oliva, la ermita de Badostáin, las iglesias de San Pedro de la Rúa de Estella, el Santo Sepulcro de Torres del Río, el Santo Sepulcro de Estella, Santa María de Los Arcos, el palacio “Colomo” de Miranda de Arga, la ermita del Salvador en Aguilar de Codés, el monasterio de Irache, la ermita de San Miguel de Villatuerta, Nuestra Señora de Eunate, el acueducto de Noáin, la parroquia de Arce, la Cámara de Comptos Reales de Pamplona, la torre de Monreal de Tudela, las parroquias de Artaiiz y Aibar, la ermita Sancho Garcés en Dicastillo y la de Santiago en Roncesvalles, las parroquias de Zizur Mayor, Gazólaz, Ororbía y Ochovi, la iglesia del Salvador de Gallipienzo, las ermitas de Nuestra Señora de Navascués y de San Martín de Viana, así como las iglesias de Eusa y Esparza de Galar. Llama la atención que en este listado no figure la colegiata de Roncesvalles, que fue restaurada nada más terminar la guerra civil.

tados a través de reconstrucciones estilísticas en sus partes arruinadas o desaparecidas<sup>19</sup>. En estos inmuebles, a este criterio global se unió la homogeneización entre las fábricas antiguas y modernas, prescindiendo para ello de la diferenciación de materiales, lo que impedía la distinción entre la obra original y las partes reintegradas con materiales nuevos, a pesar de ser contrarios estos principios a lo dispuesto por la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933 y su Reglamento de 1936<sup>20</sup>. Enlazaban así las actuaciones sobre estos tres edificios con la práctica desarrollada, en general, en la restauración monumental del primer franquismo (Muñoz 1989, 113; González-Varas 1999, 308-312; Esteban 2008, 63; Rivera 2008, 96-101; Hernández, 2012a). Muy transformadoras fueron, igualmente, las intervenciones en el claustro de la seo tudelana, que fue rehecho íntegramente, tal y como veremos a continuación, y en el interior de la catedral de Pamplona, que trasladó el presbiterio al ámbito del crucero y eliminó tanto el retablo mayor como el coro (Fernández 2006, 293-321), acción esta última muy extendida en aquellas fechas en las catedrales españolas (Navascués 1998, 128-129; García 2015, 416-432).

Esta política patrimonial tan decidida e intensa fue desarrollada por la Institución Príncipe de Viana, un Consejo de Cultura de Navarra creado a instancias de la Diputación Foral en agosto de 1940 y constituido oficialmente dos meses más tarde con presencia del marqués de Lozoya, entonces director general de Bellas Artes (Mutiloa 2018, 33 y 37). Recogiendo el espíritu de la antigua Comisión de Monumentos, entre sus objetivos asumió la tutela del patrimonio histórico-artístico de la provincia, pero en esta ocasión de manera prácticamente absoluta al lograr el 11 de noviembre de 1940 que desde el Ministerio de Educación Nacional se autorizara a la Diputación que:

atienda a la custodia, conservación y restauración de los monumentos histórico-artísticos con todo su contenido de la provincia ateniéndose siempre a los preceptos de la vigente Ley del Tesoro artístico de 13 de mayo de 1933 [...], sin perjuicio de la propiedad de cada uno de ellos y de la alta inspección que al Estado y esencialmente a este Ministerio corresponden<sup>21</sup> (Mutiloa 2018, 38).

Tanto para la declaración de nuevos monumentos en Navarra, como para la restauración de los existentes deberían seguirse los preceptos de la mencionada ley proclamada durante la II República –que como hemos avanzado no se cumplieron–, si bien ahora sería el arquitecto nombrado por la Diputación quien redactaría y sometería a la aprobación del Ministerio los proyectos de obras de cualquier índole<sup>22</sup>. Con ello se lograría, según justificaba la disposición, una intensificación y mejor coordinación en los trabajos de reconstrucción y conservación del patrimonio, que podrían hacerse de una manera más ordenada y eficaz, poniendo al frente “a un competente Arquitecto, ya especializado en obras de este tipo”<sup>23</sup>. *De facto*, esta orden supuso prácticamente la autonomía de la Diputación en lo relativo a las políticas de gestión y tutela del patrimonio navarro.

Desde la creación de la Institución Príncipe de Viana, uno de sus grandes objetivos, si no el principal, fue la conservación y la restauración monumental, por lo que inmediatamente se articuló una sección dedicada al patrimonio artístico –desde 1941 denominada Sección de Monumentos y desde 1944 Sección de Bellas Artes– y una Oficina Técnica, situando al frente de ambas al arquitecto José Yárnoz Larrosa (Mutiloa 2018, 31-54). La actividad restauradora del organismo fue de gran intensidad desde su fundación, lo que le hizo merecedora ya en 1944 de la Medalla de Oro de la Real Academia de Bellas Artes por la labor cultural desarrollada, siendo felicitada y elogiada además por académicos como Modesto López Otero, que la definió como “organismo modelo”, con un “servicio sabia y generosamente organizado”, que en poco tiempo había sido capaz de salvar de la ruina numerosos monumentos, merced a “maestros competentes y obreros canteros, carpinteros y herreros especializados”, que formaban una “disciplinada organización que, en muchos aspectos recuerda a los gremios y corporaciones medievales” (López 1944,70).

El traspaso de competencias sobre patrimonio desde Madrid a la Diputación Foral de Navarra fue un caso único en España, “ni repetible ni imaginable” en otras provincias, en palabras de Esteban (2008, 42). Aunque de acuerdo con la división realizada desde la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Navarra quedó inserta

<sup>19</sup> Aunque Mutiloa (2018, 141-325) realizó un documentado trabajo sobre la cronología de las restauraciones desarrolladas entre 1940 y 1948, no hay estudios sistemáticos que aborden las intervenciones ejecutadas en Navarra con posterioridad a esa fecha, ni sobre los criterios seguidos en la restauración monumental en la provincia durante el franquismo. Tampoco se publicaron ni los proyectos ni los resultados de intervenciones. Excepto el proyecto presentado por José Yárnoz en compañía de su hermano Javier para la restauración del palacio real de Olite que vio la luz en la revista *Arquitectura* (Yárnoz y Yárnoz 1926, 241-292) y sobre una de sus torres (Yárnoz, 1941a, 11-33), el arquitecto tan solo publicó, y muy tímidamente, algunos aspectos ligados a sus intervenciones en el caso de San Pedro de Olite (Yárnoz 1941b, 8-15) y Santa María de Eunat (Yárnoz 1945, 515-521). Su hijo José María Yárnoz Orcóyen, también arquitecto restaurador de la Institución Príncipe de Viana desde 1966 a 1984, se prodigó más dando a conocer sus restauraciones en las iglesias de San Pedro de Echano, San Jorge de Azuelo y San Adrián de Vadoluengo, el claustro de la catedral de Pamplona y la ermita del Cristo de Catalán en Garinoain. La publicación de los procesos de conservación y restauración monumental no se ha sistematizado en Navarra hasta el siglo XXI.

<sup>20</sup> El artículo 19 de la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933 prohibía la reconstitución de los monumentos, abogando por su conservación y consolidación, limitando la restauración a lo indispensable y siempre con adiciones reconocibles. Por su parte el artículo 21 del Reglamento de 1936 impedía la destrucción o el desmontaje total o parcial de los monumentos.

<sup>21</sup> Boletín Oficial del Estado, núm. 336, 1-12-1940, pp. 2864-2865: Orden de 11 de noviembre de 1940 por la que se autoriza a la Diputación Foral y Provincial de Navarra para que, directamente y por su cuenta, atiende a la custodia, conservación y restauración de los monumentos histórico-artísticos con todo su contenido de la provincia.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

en la III Zona, junto a Aragón, País Vasco y La Rioja, permaneció al margen de la actividad de su arquitecto conservador, Manuel Lorente Junquera. Y fue precisamente esta situación de excepcionalidad lo que bajo nuestro punto de vista explica la ingente labor restauradora desarrollada en la provincia, pues indiscutiblemente la libertad de acción, la cercanía y el conocimiento de los monumentos facilitó la selección, organización y sistematización de objetivos y agilizó los procedimientos gracias a una administración activa y eficiente y un control mucho más directo, sin olvidar la independencia económica de Madrid. Asimismo, aquella autonomía permitió permanecer al margen de los conflictos de competencias y dispersión de actuaciones protagonizados en aquellos años por las Direcciones Generales de Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional), de Arquitectura y de Regiones Devastadas (Ministerio de Gobernación), todas ellas involucradas en la reconstrucción y restauración monumental en España. No obstante, creemos también que en esta trayectoria resultó vital la presencia en la secretaría de la Institución Príncipe de Viana de personalidades intelectualmente muy relevantes como los medievalistas José María Lacarra y José Esteban Uranga, sin olvidar al conde de Rodezno, su presidente, quien respaldó aquella ingente tarea restauradora desde la vicepresidencia de la Diputación dotándola presupuestariamente, como ya apuntó acertadamente Mutiloa (2018, 74-93).

Frente a otras provincias, Navarra no fue escenario directo del conflicto bélico, ni sus templos fueron pasto de las llamas y la destrucción descontrolada, lo que evitó estragos sobre el patrimonio durante aquel periodo. Por ello, las restauraciones desarrolladas tras la guerra estuvieron exentas del fuerte carácter ideológico y propagandístico que marcó la política patrimonial desarrollada en otras zonas por el franquismo. De hecho, no se restauraron monumentos como lugares de memoria y símbolos del nuevo régimen siguiendo criterios historicistas y monumentalistas, de acuerdo con el carácter trascendental y los valores patrióticos, emblemáticos e identitarios con que se dotó al patrimonio<sup>24</sup> (Muñoz 1989 44; Rivera 2008, 95; Hernández 2008, 155-158; García 2012a, 12-13). Por el contrario, este papel rememorativo, representativo y comunicativo lo desempeñó en Navarra un edificio de nueva planta, conocido popularmente como Monumento a los Caídos<sup>25</sup>. Construcción grandilocuente y de estilo clasicista, se levantó a partir de 1942 con planos de José Yáñez y Víctor Eusa. Se eligió para ello un lugar sobresaliente y estratégico desde el punto de vista urbanístico: un extremo de la avenida más importante del II Ensanche de Pamplona, entonces en desarrollo, dotándolo así, merced a su ubicación y su gran cúpula, de una simbólica visibilidad.

A diferencia de lo ocurrido en buena parte de España, la mayoría de los grandes monumentos intervenidos en los años cuarenta y cincuenta en Navarra eran edificios que estaban pendientes de restauración desde el siglo XIX y a los que ya los miembros de la Comisión de Monumentos habían tratado de atender desde décadas atrás, provocándoles no pocos desvelos por su preocupante estado de conservación. La única excepción fue el monasterio de Irujo, al que la citada comisión no prestó apenas atención, posiblemente porque se vio influida por la propuesta ruskiniana de Madrazo, quien, tras visitarlo, indicó que aquellas ruinas no admitían restauración, pero era obligado mantenerlas y conservarlas “por decoro de la civilización cuya causa sostuvo, y para fecunda enseñanza del arte de la Edad Media”, a la vez que sugería la promulgación de una ley que amparase la conservación de “esos inválidos del arte monumental” (Madrazo 1886, 214).

Aunque el nacionalcatolicismo pudo tener cierta influencia en el interés por la restauración de la arquitectura religiosa, no creemos que este factor resultara determinante en absoluto. De hecho, hubo relevantes restauraciones civiles, especialmente el palacio real de Olite, y, aunque numéricamente mucho más limitadas, no podemos perder de vista que, frente a otros patrimonios, el religioso ha recibido tradicionalmente y hasta fechas recientes la máxima consideración, tanto social como académica y científica. No obstante, algún influjo parece detectarse a través de la prensa local como se ve en un artículo publicado en 1950 con el título “Espíritu de la Cruzada en la restauración del arte religioso en Navarra” (*Diario de Navarra* 1950, 4). En él se alababa la labor desempeñada por la Institución Príncipe de Viana en la recuperación de catedrales, monasterios y parroquias por ser en ellos “donde se han ido acumulando los más ricos tesoros del arte que han producido todas las generaciones que nos han precedido” y constituir los monumentos religiosos “el acervo más importante... por ser estos donde la piedad de nuestros padres vertían todas las galas del arte y todos los recursos de su ciencia, con objeto de dejar edificios que perdurasen a través de las generaciones”. El texto daba cuenta de los inmuebles intervenidos, pero en ningún momento se aludía ni al régimen político, ni a la guerra, ni siquiera a la Iglesia o a la religión, ciñendo por tanto el mensaje ideológico simplemente al título.

Es necesario resaltar en aquel contexto totalmente favorable al catolicismo el empeño de los responsables de la institución por hallar comunidades religiosas dispuestas a habitar los monasterios ahora restaurados. Sus negociaciones dieron sus frutos, pues lograron la llegada de benedictinos al monasterio de Leire, teatinos al de Irujo y, posteriormente, ya en los años sesenta dominicos al convento de Santo Domingo de Estella. Pero no podemos perder de vista tampoco que ya Viollet-le-Duc había afirmado en 1866 que “la mejor forma de conservar un edificio es el darle un destino” (Viollet 2017, 88), idea también presente en la Carta de Atenas, como forma de garantizar su continuidad vital<sup>26</sup>. ¿Qué mejor uso para

<sup>24</sup> Sobre la conservación y restauración desarrolladas en España desde el fin de la Guerra Civil hasta 1958 destacan varias obras colectivas: Casar et al. 2008; García et al. 2010; García et al. 2012.

<sup>25</sup> Su nombre oficial era *Navarra a sus Muertos en la Cruzada*

<sup>26</sup> Carta de Atenas, art. 2.

un cenobio que aquel para el que fue concebido? Hoy, especialmente, cuando numerosos monasterios y conventos están siendo cerrados por las órdenes religiosas merced a la crisis de vocaciones y la drástica reducción numérica de sus comunidades, generando con ello un gravísimo problema en torno a la conservación del patrimonio, se hace más visible, si cabe, el acierto que tuvieron los mandatarios de la Institución Príncipe de Viana para dar uso a unos monasterios enclavados en el medio rural cuya conservación y mantenimiento tras su restauración hubiera sido muy difícil de otro modo.

### LA RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO: DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA, PROPUESTAS PREVIAS Y AUTORÍA DEL PROYECTO

Afortunadamente, conocemos el estado de conservación que presentaba el claustro tudelano durante las tres primeras décadas del siglo XX tanto por testimonios gráficos como por otros documentos escritos, que vienen a sumarse a la valoración que había realizado Arteaga en 1885 en su informe. Varias fotografías del Arxiu Mas conservadas en la fototeca del Archivo Real y General de Navarra, así como, muy especialmente, otras custodiadas en el Centro alemán de Documentación de Historia del Arte de la Universidad de Marburgo<sup>27</sup> permiten acercarnos con detalle al espacio claustal, poniendo de manifiesto la relevancia y trascendencia de la fotografía que, dotada de un valor polisémico, se erige como herramienta fundamental para abordar el estudio del patrimonio en general y de la historia de la conservación y la restauración en particular (Hernández 2012b; Lara 2014). En el caso tudelano, y ante la escasez de documentación escrita, no cabe duda de que estos registros visuales ofrecen un extraordinario apoyo para profundizar en la historia del monumento, en sus transformaciones, adiciones e intervenciones.

Si a través de las imágenes del archivo catalán, fechadas básicamente en 1916 y 1928, observamos el interior de la galería oriental con sus bóvedas de crucería, así como buena parte de los capiteles historiados, la mayoría entonces literalmente embutida entre los muros con que se habían cerrado las arquerías románicas, las fotografías conservadas en Alemania, de 1932, aunque pocas, nos acercan de nuevo al interior de la crujía este, en el sentido inverso a la ya mencionada, pero destaca especialmente una imagen que nos ofrece una visión de conjunto del lado norte y oeste del claustro por su parte exterior, donde se plasma con nitidez cómo se encontraba en aquella fecha: la obra románica con las galerías tabicadas, la adición del siglo XVI con arcos apuntados, los machones de ladrillo, así como la construcción de otro piso superior. En él parece adivinarse una galería de ladrillo con sus vanos tapiados –adintelados los del lado oeste, con arcos escarzanos en el norte–, en los que a su vez se abren ventanas de muy diverso tamaño, e incluso una solana rematando la galería norte (fig. 1).



Fig. 1. Claustro de la catedral de Tudela. Vista de las alas oeste y norte, 1932.  
© Bildarchiv Foto Marbur

A la luz de estos testimonios gráficos, el aspecto global del claustro, indiscutiblemente, resultaba desolador e impedía lo que hoy llamaríamos la correcta comprensión, la apreciación y el uso de aquella obra de arte, a lo que se unía, según el testimonio de Arteaga, la amenaza de su conservación. A la vista de estas fotografías, se trataba de un espacio con un aspecto de total dejadez y abandono, donde ciertamente, excepto la galería de arcos apuntados añadida sobre la románica, todo resultaba anárquico y desordenado, lo que impedía realizar una lectura coherente de la construcción, en la que los capiteles románicos habían quedado parcial o totalmente ocultos e incluso la arquería que los acogía se diluía ante toda la maraña arquitectónica. Parece que incluso se habían introducido usos totalmente ajenos al propio de un claustro, según se desprende de las hortalizas allí plantadas, e incluso de unas jaulas que nos hablarían de la cría de animales domésticos.

<sup>27</sup> <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg> (consultado el 25-4-2022).



La Institución Príncipe de Viana, de la mano de José Esteban Uranga<sup>28</sup>, todavía añadiría nuevos testimonios gráficos en 1940 o 1941 para documentar el estado del claustro en el momento inmediatamente anterior al inicio de las obras de restauración, que resultan también muy ilustrativas y complementan a las anteriores. Felizmente, además, los trabajos de restauración serían captados nuevamente por su cámara fotográfica, resultando un material de gran valor, que en cierto modo viene a cubrir la laguna existente en el ámbito de la documentación escrita del proceso restaurador, extremadamente parca.

Ante la situación descrita, durante los años inmediatamente previos a la restauración emprendida en 1941, en una continuación del pensamiento decimonónico, el único criterio de intervención que se contemplaba consistía en el derribo de todas las adiciones del claustro para tratar de devolverle la pureza románica. Así lo vemos en las mencionadas memorias de 1930 y 1932 realizadas por Teodoro Ríos Balaguer, el arquitecto de la II Zona, bajo cuya supervisión se encontraba entonces Tudela. Aunque sus proyectos, como hemos indicado líneas atrás, estaban destinados a la reparación y apeo de una bóveda del templo, en ambos documentos reivindicó el derribo de las casas que ocultaban el ábside, así como las construcciones añadidas en el claustro:

El claustro románico debe ser destacado y repasado de las fábricas posteriores que lo ocultan y lo arruinan, pues no teniendo aplicación los locales construidos sobre sus arcos, es posible volverlos a su primitivo estado y mucho más ahora que tenemos en Tudela una institución que trabaja con el mayor entusiasmo por estas piedras viejas encontrando allí todo el apoyo necesario para conseguir ambiente favorable a estas obras de restauración<sup>29</sup>.

Dos años después afirmaba: “El maravilloso claustro románico se podría aligerar derribando las construcciones superiores y dejándolo en su primitivo estado con relativa facilidad”<sup>30</sup>.

Muy poco tiempo después, en 1936, se publicó el libro *Arte Románico en Navarra*, obra de Tomás Biurrun y Sotil, sacerdote que había colaborado activamente con la Comisión de Monumentos de Navarra y que figuró entre los fundadores de la Institución Príncipe de

Viana, en la que entró como miembro de su Consejo Permanente, aunque se mantuvo en él muy poco tiempo pues falleció en los inicios de 1941<sup>31</sup>.

La descripción que realizó del claustro tudelano encuentra su reflejo en las mencionadas imágenes, y no hace sino continuar la línea de Arteaga, Navascués y Ríos Balaguer, calificando los añadidos como “arlequinescos trajes” y “execrables desde el punto de vista de la integridad artística” (Biurrun 1936, 489), a la vez que describía el claustro:

las obras modernas le desfiguran algún tanto: tabiques de ladrillos, para impedir la entrada al jardín, o para reforzar los arcos de las cuatro bandas: paredones de ladrillo, encima de las cuatro galerías: revoques de argamasa en los muros interiores, recubriendo la serie de sepulcros, en las cuatro paredes, quitan una parte de la belleza accidental, haciendo pesada la que debía ser graciosa y movida masa, pura de líneas y de bello trazado; mas nada de esto afecta a la integridad substancial (Biurrun 1936, 549).

Y proseguía haciendo una propuesta de restauración en la línea de Ríos Balaguer:

Es cuestión de resolverse a limpiar de estorbos aquella belleza: cuando eso pueda hacerse, habrán de retirarse las dependencias inarmónicas del Palacio de Canal [sic] y otras diversas del templo: quedarán al descubierto, con toda su gracia, los capiteles y arcos de medio punto: y podrán servir de fondo a las arcadas, la serie de columnillas y capiteles, arcos y tumbas, construidas en los cuatro puntos cardinales; y ya entonces, el efecto será menos pesado, más armónico, tan jugoso y noble, tan lleno de majestad, como lo exigen los principios constructivos, a que necesariamente respondió el plan del maestro (Biurrun 1936, 549-550).

Fue esta idea de raíz decimonónica y violetiana de despojar a la obra románica de todo añadido posterior para devolverlo a su estado original el criterio principal y básico que se aplicó en la restauración del claustro tudelano que se emprendería de manera definitiva en 1941, convirtiéndose en uno de los primeros objetivos de la Institución Príncipe de Viana. De hecho, ya en el segundo número de la recién estrenada revista *Príncipe de Viana* (primer trimestre de 1941), órgano de difusión de la institución, se indicaba que entre la larga lista de obras que se proyectaba para la restauración para el año en curso figuraba “abrir el claustro románico de los aditamentos posteriores”. Se preveía, paralelamente, otras restauraciones monumentales como del acueducto de Noáin, la iglesia de Santa María de Eunate, el palacio real y la iglesia de San Pedro de Olite y los monasterios de Iranzu, Leire e Irache (“Los trabajos y los días” 1941a, 202-203).

Aunque se ha publicado que fue Francisco Íñiguez Almech el arquitecto encargado del proyecto (Quintanilla 1995, 149; Quintanilla 2006, 397), no tenemos ninguna duda de que quien proyectó y dirigió las obras de restauración del claustro de la catedral de Tudela a partir de 1941 fue José Yárnoz, arquitecto a quien se encomendó desde la fundación

<sup>28</sup> Uranga fue vocal de la Sección de Monumentos de 1941 a 1944, secretario de la Institución Príncipe de Viana de 1944 a 1966 y desde entonces hasta 1973 director de la misma (Mutiloa 2018, 86-93). Su labor documental fotografiando el patrimonio navarro fue extraordinaria, formando un fondo gráfico con cientos de registros que ha resultado determinante para abordar el estudio del patrimonio navarro y realizar restauraciones en las últimas décadas.

<sup>29</sup> AIPV, Leg 254/7. Proyecto de apeo de la bóveda del 4º tramo de la nave mayor. Teodoro Ríos Balaguer, 1930, pp. 1-2.

<sup>30</sup> AIPV, Leg 254/7. Proyecto de apeo y reparación de la bóveda del 4º tramo de la nave mayor y reparación de los tramos 1º, 2º y 3º. Teodoro Ríos Balaguer, 1932, pp. 1-2.

<sup>31</sup> Su obituario puede verse en: “Los trabajos y los días” 1941a, 201-202.

de la Institución Príncipe de Viana la dirección de la Sección de Monumentos, así como su Oficina Técnica. No solo era él quien daba cuenta en las reuniones de la sección del transcurso de todas las obras de restauración que se desarrollaban en Navarra, sino que también son numerosos los documentos donde queda meridianamente clara su dirección. Sirvan de ejemplo dos de ellos. En 1941, el obispo turiasonense solicitaba a la Institución Príncipe de Viana que se le cedieran en préstamo andamijajes de la catedral de Tudela para la construcción de la nueva parroquia de la localidad de Castejón. José María Lacarra, entonces secretario de la institución, respondió favorablemente tras haber consultado al “Sr. Yárnoz, que dirige las obras de restauración de la catedral de Tudela”<sup>32</sup>. Al año siguiente, el 14 de diciembre de 1942 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando designó académico de número a Yárnoz. La institución navarra se congratuló y se mostró muy complacida de:

esta alta designación para nuestro ilustre compañero y que viene a ser consagración y recompensa a su talento y laboriosidad y, especialmente, a su especialización en el arte histórico-monumental. El nombre de nuestro compañero quedará perdurablemente vinculado a este resurgir artístico de Navarra, de huella tan resplandeciente en las magistrales restauraciones que bajo su dirección se realizan en el castillo real de Olite, claustro de la catedral de Tudela, Irache, Iranzu, Eunate, etc.,<sup>33</sup> (“Los trabajos y los días” 1942c, 493).

Por su parte, la ejecución de las obras las desarrolló el contratista tudelano Luis Morte del que se valoraba su “capacidad, entusiasmo y conocimiento de cuanto a la catedral se refiere”. No en vano, venía ocupándose de las obras de la seo tudelana que se habían hecho con anterioridad por cuenta del Estado. La institución, que consideraba que lo hacía “con cariño, competencia y economía”, le fue facilitando, no obstante, todos los materiales necesarios, especialmente piedra, transporte y personal especializado<sup>34</sup>. De hecho, el organismo público estableció en Olite, para facilitar las obras en el palacio, un taller de cantería encargado de suministrar todo el material pétreo requerido en los monumentos navarros en restauración. Dicho material era transportado a su destino en gran medida gracias a la ayuda que prestaba la Oficina de Compras de la Diputación, aprovechándose los viajes que hacían sus camiones a lugares próximos a las obras<sup>35</sup>. Desde aquel taller se proveyó de abundante sillería tanto a la capital ribera como al monasterio de Iranzu<sup>36</sup>. El

caso de Tudela, donde se recurrió a este contratista para la ejecución de las obras, resultó diferente al resto de intervenciones paralelas que fueron realizadas “con elementos propios de la sección de monumentos, lo que supone una economía importante y una ventaja para la formación del personal”<sup>37</sup>.

### LA RESTAURACIÓN: PRIMEROS PASOS Y CRITERIOS APLICADOS

La restauración del claustro de la catedral de Tudela y del palacio real de Olite se convirtieron en los principales objetivos en los primeros años de andadura de la Institución Príncipe de Viana. El proyecto tudelano se puso en marcha de manera inmediata y, de hecho, ya el acta de la sesión de la institución celebrada el 29 de marzo de 1941 informaba de que José Yárnoz, arquitecto responsable de la Sección de Monumentos, había visitado Tudela “de cuyo claustro se han tomado las medidas para levantar el plano”. Se preveía entonces que a lo largo de aquel año podrían abrirse las arquerías de los lados que no soportaban estancias y habitáculos superpuestos, es decir, los lados este y sur<sup>38</sup>. Todo parece indicar que no se desarrolló un concienzudo estudio histórico-artístico y arqueológico del conjunto antes de iniciar las obras, pues, a juzgar por el rápido inicio de las mismas, creemos que no hubo tiempo para ello. Posiblemente los responsables de la sección, con Yárnoz a la cabeza, habrían considerado los estudios de Street o de Biurrun suficientes para conocer la historia del claustro en su fase románica y, una vez revisada la estructura y hechos los levantamientos planimétricos, todo se redujo a un único objetivo ya preconcebido: el ripristino del claustro, lo que, teórica y aparentemente, entroncaba con las teorías violetianas. Sin embargo, partiendo de esta base creemos que no se intentó simplemente buscar la unidad y pureza del edificio eliminando añadidos para volver a su estado original, sino que, ejerciendo un auténtico juicio crítico, se trató de revertir los daños que se habían producido sobre la obra medieval y liberar los añadidos que habían convertido aquel claustro en una amalgama de elementos sin orden ni coherencia alguna –y posiblemente con serio riesgo de inminente derrumbe– que, lejos de producir fruición, distorsionaba e incluso impedía su lectura, ofreciendo una visión ininteligible para el espectador. En nuestra opinión, aunque indiscutiblemente primó lo medieval y se eliminaron fases constructivas, creemos que fue una acción que enlazaba con los criterios propios del *restauro científico*, que permitía la eliminación de “afeamientos inútiles”, como eran los cerramientos de ventanas e intercolumnios, “privados de importancia y de significado”, como advertía la Carta del Restauro de 1932, si bien recomendaba que la idea fuera sometida a una discusión más allá del juicio personal del autor del proyecto<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> AIPV, 1941, leg 21/15. Carta de José M.<sup>a</sup> Lacarra, secretario de la Institución Príncipe de Viana, al obispo de Tarazona.

<sup>33</sup> También sería felicitado públicamente a través de esta misma vía cuando fue nombrado miembro del Instituto de España: “Los trabajos y los días” 1944, 209.

<sup>34</sup> AIPV, Memoria de 1942, f. 9.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> AIPV, Memoria de 1945, f. 1.

<sup>37</sup> AIPV, Memoria de 1942, f. 9. Memoria de 1940-1944, ff. 2-2vº.

<sup>38</sup> AIPV, Actas, 29-III-1941, f. 9.

<sup>39</sup> Carta del Restauro de 1932, art. 5.

E incluso creemos que puede relacionarse con criterios posteriores en el tiempo propios del *restauro crítico*. En efecto, la Carta de Venecia avalaría años después que en aquellos edificios donde existieran varias estructuras superpuestas, como era el caso tudelano, se podría suprimir una fase constructiva de manera excepcional con la condición de que los elementos eliminados ofrecieran poco interés y la composición arquitectónica recuperada constituyera un testimonio de gran valor histórico, arqueológico o estético, algo que desde luego ocurría indiscutiblemente con los capiteles románicos, entonces parcialmente ocultos y por tanto imposible de ser sometidos a lectura y estudio. Nuevamente, no obstante, recomendaba el documento veneciano que la decisión sobre las eliminaciones no podría depender exclusivamente del arquitecto proyectista<sup>40</sup>. Lamentablemente, desconocemos si en Tudela fue una decisión unipersonal o colegiada, pero dada la formación de Lacarra y Uranga, el primero catedrático de Historia medieval y el segundo investigador de arte medieval, posiblemente todos estuvieron de acuerdo en la resolución de reducir el claustro a su parte románica, que venía a coincidir, además, con las propuestas realizadas por Ríos Balaguer en 1930 y 1932 y Biurrun y Sotil en 1936.

En aquella misma sesión de marzo de 1941, Yárnoz, como arquitecto conservador, adelantó a sus colegas algunos de los criterios que seguiría en la intervención, criterios que también aparecerían recogidos en la memoria anual de la institución y publicados en su revista. Se trata, bajo nuestro punto de vista, de unas pautas relevantes dentro del panorama nacional, que nos hablan de la inclusión de principios de gran modernidad en nuestro país, ligados a la restauración científica que por entonces había alcanzado preponderancia en buena parte de Europa y cuya crisis llegaría de la mano de la II Guerra Mundial. Y así señalaba que “los capiteles que faltan se sustituirán por sillares del mismo perfil pero sin tallar”<sup>41</sup>. En efecto, eran varios los soportes del claustro que habían perdido de manera total sus capiteles y que, merced a su carácter sustentante, debían ser sustituidos por otras piezas<sup>42</sup>. Con la decisión de no incorporar capiteles nuevos imitando el estilo medieval para reemplazar a los desaparecidos, Yárnoz daba la espalda con claridad a la restauración estilística para introducir una nueva visión en la restauración en sintonía con los criterios internacionales vigentes. La idea reflejaba no solo el espíritu de la Carta de Atenas que promulgaba que los materiales nuevos que se emplearan deberían ser reconocibles, sino también y mucho más concretamente se ceñía con minuciosidad a la Carta del Restauro de 1932 que, al referirse a los añadidos imprescindibles, señalaba que deberían ser no

solo reducidos “al mínimo posible”, sino también dotados de “un carácter de desnuda simplicidad y correspondencia con el esquema constructivo”<sup>43</sup>. La idea se prolongaría en la Carta de Venecia con la exigencia de que los elementos de reemplazo se integrasen armoniosamente pero distinguiéndose de las partes originales, con el fin de no falsificar el monumento ni en su aspecto artístico ni histórico<sup>44</sup>. Yárnoz fue pionero en el empleo de estos sólidos capaces durante el periodo franquista al plantearlos ya en 1941. No obstante, no sería el único en España en recurrir a estos volúmenes esquemáticos y simplificados en los años siguientes. Así, por ejemplo, Alejandro Ferrant los diseñaría para un proyecto de 1949 en la catedral de Lérida (García 2012b, 87), mientras ya en los años sesenta Francisco Íñiguez Almech recurriría a ellos en el palacio de la Aljafería de Zaragoza (Hernández 2008, 194).

Por otro lado, en la misma sesión se indicaba además que “se estudia la forma de evitar que los agentes atmosféricos corroan los capiteles, no habiendo dado todavía con la fórmula adecuada”<sup>45</sup>. Aunque todavía quedaban lejos cronológica y técnicamente los métodos científicos que se han aplicado en fechas recientes para el análisis de los capiteles tudelanos, el interés por estudiar los posibles factores de deterioro con el fin de emprender una conservación preventiva son igualmente signos de una nueva actitud que evocan el espíritu ateniense que abogaba por realizar “una escrupulosa investigación acerca de la enfermedad”<sup>46</sup>.

Pero junto a la aplicación de estos criterios modernos, que en este caso puntual ponen en entredicho la idea generalizada de que la restauración monumental en la España franquista caminó totalmente desligada de pautas internacionales<sup>47</sup>, Yárnoz también empleó otros principios de raíz decimonónica, resultando por tanto la suya una intervención de naturaleza ecléctica. La utilización masiva de materiales nuevos (basas y columnillas, las hileras de piedra introducidas sobre la arquería, los canes del alero, la cubierta de madera, los pavimentos...) con total tendencia al mimetismo, homogeneizando fábricas sin distinción, lo ligan a posiciones estilísticas, como podría también ser considerada la idea de restituir la obra a su estado primitivo e incluso ideal, suprimiendo etapas posteriores, con una clara tendencia hacia la unidad. No obstante, en nuestra opinión, resulta difícil imaginar en 1941 otra fórmula diferente a la empleada por Yárnoz para lograr una correcta compre-

<sup>43</sup> Carta de Atenas, art. 4. Carta del Restauro de 1932, art. 7.

<sup>44</sup> Carta de Venecia, art. 12.

<sup>45</sup> AIPV, Actas, 29-III-1941, f. 9. Referido también en: “Los trabajos y los días” 1941b, 132.

<sup>46</sup> Carta de Atenas, art. 4.

<sup>47</sup> En este sentido, creemos que resultan de gran interés las reflexiones que recientemente han realizado al respecto: Gómez de Terreros y Gómez de Terreros 2019, 170-180, que vienen a sumarse a las que ya hizo Hernández 2012, 97-132.

<sup>40</sup> Carta de Venecia, art. 11.

<sup>41</sup> AIPV, Actas, 29-III-1941, f. 9.

<sup>42</sup> Si se numeran los soportes desde el ángulo noroccidental en sentido de las agujas del reloj, se habían perdido los números 4 y 7 en el lado norte, 13 y 19 en el lado este, 25 y 28 en el lado sur y 33, 34 y 40 en el lado oeste (Egry 1959, 44-45).

sión del conjunto que no pasara por liberarlo de unos añadidos anárquicos que, además de amenazar seriamente la supervivencia del conjunto, ocultaban y dañaban la parte artística e histórica indiscutiblemente más valiosa: los capiteles románicos.

El arquitecto restaurador dio difusión a su proyecto tudelano y a los mencionados criterios a través de conferencias y de la prensa. Concretamente el 16 de mayo de 1942 pronunció una disertación sobre los monumentos más importantes de la provincia, que fue publicada por entregas. Centró su atención en los templos, monasterios y catedrales medievales, así como en los palacios reales de Tafalla y Olite, explicando asimismo las intervenciones que estaba desarrollando en algunos de aquellos edificios (*Diario de Navarra* 1942a, 3). Dejó para el final “intencionadamente” el claustro románico de Tudela. Es este el único texto de cierta extensión de Yárnoz donde explica su actuación. Iniciaba su alusión refiriendo a Street y a su lamento por lo desfigurado del claustro y la imposibilidad de estudiar sus capiteles por estar ocultos y deteriorados. Y así, afirmaba que cuanto decía el británico era cierto, aludiendo a su:

pésimo estado, por las varias obras de reforma, todas ellas muy desgraciadas, que en distintas épocas se habían realizado hasta que se llegó a ocultar casi por completo sus principales elementos. Una bóveda gótica de mal gusto y peor ejecución produjo tales empujes en estructura tan delicada, que a punto estuvo de producir su hundimiento; lo que obligó a construir unos pesados muros de ladrillo, a modo de contrafuertes que en unión de los tabiques de cierre de la arquería hizo desaparecer toda la diafanidad y belleza del claustro. Y si a esto agregamos las edificaciones construidas en la parte alta para dependencias y viviendas de la catedral, todo ello nos dará idea de las mutilaciones sufridas por tan hermoso y singular conjunto del arte románico.

De este modo “era urgentísima su reparación, y al hacerlo merecía acometer la restauración completa, para restituir al arte navarro uno de los elementos de mayor valor monumental y arqueológico”. Y para ello explicaba el criterio de eliminación de las edificaciones de la parte alta, así como el desmontaje y reconstrucción del claustro románico “utilizando sus mismos elementos”, “sustituyendo aquellas piedras que por su mal estado no puedan aprovecharse. Y es muy de lamentar que por la mala calidad del material empleado, propenso a descomponerse, algunos capiteles han sufrido bastante en su parte ornamental, por lo que nos hemos visto precisados al empleo de la piedra de Tafalla, de mejor calidad y resultado, en todos aquellos fragmentos de obligada reposición”. Los capiteles, con ligeros repasos, se aprovecharían todos, señalaba. Solo los desaparecidos, que eran pocos, se sustituirían por los mencionados capiteles cúbicos sin labra, completándose con la colocación de un nuevo pavimento y cubierta a la altura de la primitiva. Anticipaba así el resultado final:

Es difícil imaginarse ahora la belleza de este claustro, pero una vez restaurado causará asombro, pues hasta hoy se puede decir que era casi desconocido en parte por el estado tan

deplorable en que se encontraba. Con seguridad, que como dijo el señor marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, al visitar las obras ahora hace un año, una vez restaurado, será este de Tudela uno de los dos o tres claustros románicos más interesantes y bellos de España (*Diario de Navarra* 1942b, 3)<sup>48</sup>.

La prensa se convirtió desde luego en un buen altavoz de la labor que se iba a desarrollar, insistiendo siempre en la necesidad y urgencia de eliminar todas las edificaciones añadidas sobre uno de los claustros románicos más notables del país<sup>49</sup>.

De manera paralela, frente a los aspectos técnicos dependientes de Yárnoz, para dar inicio a las obras fue necesario emprender también labores burocráticas y administrativas centradas fundamentalmente en solicitar el permiso pertinente al obispo de Tarazona, que por entonces era administrador apostólico de Tudela. Con fecha de 27 de marzo de 1941, José María Lacarra, en su calidad de secretario de la institución, se dirigió al prelado, Nicanor Mutiloa, informándole de que dicha institución, encargada por el Estado de la conservación y restauración de los monumentos nacionales, tenía proyectado para aquel año la restauración del claustro catedralicio que “consistirá en abrir las arquerías hoy ciegas y desmontar los aditamentos de los pisos superiores que cargan sobre la parte románica, restituyendo así esta obra a un estado primitivo”. Junto a esta obra, se completaría asimismo el rosetón del muro hastial del templo. Estimaba que las obras podrían iniciarse ese mismo año en las dos crujías que no soportaban dependencias superiores y que la obra total podría completarse en el próximo ejercicio. Por todo ello, solicitaba del mitrado su aprobación y autorización. Creemos que resulta muy significativa la apreciación final que hacía Lacarra sobre las “joyas artísticas” tudelanas, de las que, afirmaba, “todos nos sentimos obligados a conservar y enaltecer”, poniendo así de manifiesto la plena conciencia tutelar sobre el patrimonio navarro asumida por los responsables de la Institución Príncipe de Viana que la convirtieron en un organismo público extraordinariamente activo en la restauración monumental en nuestro país<sup>50</sup>.

El 20 de abril el obispo emitió un decreto a través del cual respondía “agradecido en extremo” a José María Lacarra, informando de que ese mismo día había visitado el claustro y tras haber consultado con el cabildo daba su aprobación y autorización a la propuesta

<sup>48</sup> Prácticamente el mismo texto repitió Yárnoz (1943, s/p), en un artículo del mismo periódico el 25-7-1943 titulado “La catedral de Tudela”.

<sup>49</sup> El 20-9-1942, en el *Diario de Navarra*, bajo el título general “La labor de la Institución Príncipe de Viana en la reconstrucción de las obras de arte: el claustro de la catedral de Tudela”, Yárnoz dedicó una parte a “Estado actual de las obras”, José Esteban Uranga a “Importancia artística de la reconstrucción del claustro” y José M.<sup>a</sup> Lacarra a “Fechas de construcción de la catedral de Tudela y su claustro”.

<sup>50</sup> AIPV, 1941, leg 21/15. Carta de José M.<sup>a</sup> Lacarra a Nicanor Mutiloa, obispo de Tarazona y administrador apostólico de Tudela.

recibida sobre el claustro y el rosetón. Confiaba, además, en que varios locales del palacio decanal podrían utilizarse para sustituir en su uso a las dependencias llamadas a desaparecer<sup>51</sup>. Tres días después, la Secretaría de Cámara de la diócesis de Tarazona comunicaba este decreto al cabildo tudelano<sup>52</sup> (Mutiloa 2018, 210-211).

### LA RESTAURACIÓN: CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS

Desdichadamente la documentación escrita conservada sobre el proceso de restauración resulta muy escasa. Todavía quedaba muy lejos en nuestro país la asunción de las doctrinas internacionales sobre la obligatoriedad de realizar estudios previos, archivar toda la documentación generada en el proceso restaurador y realizar un informe final<sup>53</sup>. Hasta entonces prácticamente solo Torres Balbás, depurado por el franquismo y ahora apartado de la restauración, había asumido en su metodología la redacción de un diario de restauración, y los estudios previos, con investigaciones históricas y arqueológicas, se constatan en pocos arquitectos restauradores como Alejandro Ferrant (García 2010, 68), Luis Menéndez Pidal (Martínez 2008, 262) o Francisco Íñiguez Almech (Rivera 2008, 99 y 106). La imposición de la norma no se haría realidad hasta el declinar del siglo XX con la promulgación de las leyes autonómicas de Patrimonio Cultural, pues ni siquiera la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español lo exigió. Ante este pobre panorama las memorias anuales de la Institución Príncipe de Viana, sumamente escuetas, y la sección “Los trabajos y los días” publicada en la revista *Príncipe de Viana* desde su origen se erigen en las principales, y casi exclusivas, fuentes de estudio, junto con algunas referencias de la prensa. A ellas se suma el importante conjunto de fotografías ya mencionado realizado por José Esteban Uranga a lo largo del proceso restaurador. Lamentablemente, el fondo personal de José Yárnoz, conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, no custodia ningún documento ligado a Tudela, según hemos podido comprobar en sus cajas, planos y álbumes fotográficos<sup>54</sup>. Y lo mismo ocurre con el archivo catedralicio de Tudela, donde, sorprendentemente, ni siquiera sus actas capitulares se hacen eco de la restauración<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> AIPV, 1941, leg 21/15. Carta de Nicanor Mutiloa, obispo de Tarazona y administrador apostólico de Tudela, a José M.<sup>a</sup> Lacarra, director de la Institución Príncipe de Viana.

<sup>52</sup> AIPV, 1941, leg 21/15. Comunicación de la Secretaría de Cámara de la Diócesis de Tarazona al deán y al cabildo de la catedral de Tudela.

<sup>53</sup> Carta del Restauo de 1932, art. 11; Carta de Venecia, arts. 9 y 16; Carta del Restauo de 1972, art. 8.

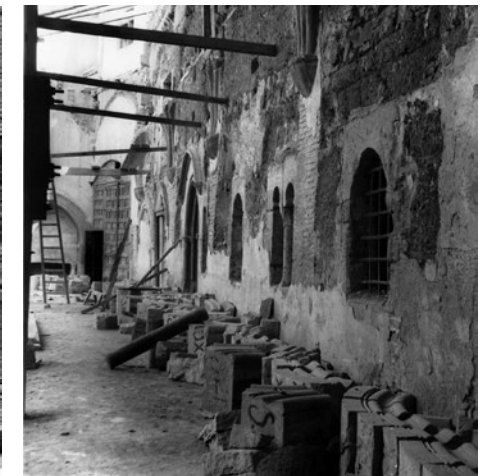
<sup>54</sup> Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Personal de José Yárnoz Larrosa. Contiene 56 unidades de instalación (50 tubos de planos, 3 cajas y 3 álbumes de fotografías).

<sup>55</sup> Tan solo existe un breve intercambio de misivas entre el obispo de Tarazona y el cabildo tudelano en los prolegómenos de las obras. Agradecemos a la archivera Mercedes Terrén Miramón, técnico superior de los Archivos Eclesiásticos de Tudela, su asesoramiento ante nuestras consultas.

Las obras del claustro de la catedral de Tudela dieron inicio con celeridad y ya para los inicios de agosto de 1941 se informaba de que estaba “casi todo desmontado”. En efecto, las fotografías de ese año no dejan lugar a dudas. No solo se derribaron los pisos añadidos sobre el claustro, sino que se procedió al desmontaje total y absoluto de todas las galerías claustrales, proceso en el que las “piezas se numeraron cuidadosamente”, como atestiguan varias imágenes<sup>56</sup> (figs. 2 y 3). Hasta aquel momento, las fuentes solo habían hablado de abrir los arcos primitivos –como se haría también en San Pedro de Olite– y deshacer los pisos superiores, por lo que desconocemos si el desmontaje total del conjunto fue algo proyectado desde el principio o una decisión tomada sobre la marcha ante el penoso estado de conservación de la estructura. No olvidemos que ya en 1885, Arteaga había hablado de dislocamiento y desplome de columnas y muros. A partir de entonces se procedió a la cimentación y a la reconstrucción del claustro, restringiéndolo exclusivamente a la arquería románica en su hipotética forma primitiva, dejando a la vista las cuatro caras de los capiteles conservados<sup>57</sup>. Para garantizar la estabilidad y fortaleza de la nueva estructura, se sustituyó un elevado número de fustes y basas por piezas pétreas nuevas, en la línea de la restauración estilística, pero también se incorporaron hormigón y hierro, siempre ocultos: el primero formando un



**Fig. 2.** José Esteban Uranga, *Claustro de la catedral de Tudela en restauración*, 1941, Archivo Institución Príncipe de Viana, Pamplona



**Fig. 3.** José Esteban Uranga, *Claustro de la catedral de Tudela en restauración. Crujía este*, 1941, Archivo Institución Príncipe de Viana, Pamplona

<sup>56</sup> AIPV, Actas, 2-VIII-1941, ff. 13-13vº.

<sup>57</sup> AIPV, Memoria de 1940-1944.

zuncho que ataba todo el perímetro por encima de la arquería, mientras los elementos metálicos, muy abundantes, se distribuyeron en la unión de basas, fustes, capiteles y cimacios, así como en la zona superior de los arcos, entre ellos, con forma de T, ubicados a la altura de la primera hilada de piedra o un poco por encima de ella<sup>58</sup>.

A finales del año 1941, la revista *Príncipe de Viana* dio cuenta del hallazgo en la crujía oriental, donde se situaba la capilla de la Escuela de Cristo, de una ventana geminada con dos arquitos de herradura “con su mainel de capitel sencillo de tipo románico y decoración de cordones” con una inscripción, otra del mismo tipo mutilada al introducir la bóveda gótica y una tercera ajimezada de herradura que consideraron árabe y habría sido colocada allí por reaprovechamiento del material (“Los trabajos y los días” 1941c, 111-112).

Para el año 1942 la Institución Príncipe de Viana consignó para “la reparación y conservación de monumentos 345.000 pesetas”, de las que 50.000 serían destinadas a las obras de Tudela<sup>59</sup>. No obstante, se sobrepasaría este presupuesto notablemente, alcanzando un gasto de 73.004,43 pesetas (Mutiloa 2018, 212), lo que nos habla de la intensidad de los trabajos. Las obras debieron de avanzar con bastante rapidez, pues para marzo de aquel año, Yárnoz informaba detalladamente a la institución de que en Tudela se estaban ya montando tres arcos<sup>60</sup>, considerando con ello que las tareas iban “muy adelantadas” y podía formarse una idea del aspecto que presentaría el conjunto una vez terminado (“Los trabajos y los días” 1942a, 110). Se calculaba que para el final de aquel año estarían compostos los lados sur y oeste<sup>61</sup> (fig. 4).

A lo largo de 1944 quedaron montadas las arquerías de los cuatro lados. De manera paralela, arrancó una labor de consolidación en los muros interiores, “trabajo este muy delicado por ser fábricas mixtas de ladrillo y tapial que están en muy mal estado”. El criterio seguido para ello fue el de “respetar las partes de piedra existentes en estos muros, y en cuanto a lo demás, ante la imposibilidad de conservar las fábricas primitivas, se va consolidando con ladrillo, para enlucirlo después, a fin de que conserve, aparentemente al menos, el aspecto que tenían las paredes al emprender estas obras”<sup>62</sup>.



Fig. 4. José Esteban Uranga, *Claustro de la catedral de Tudela en restauración. Crujía sur*, 1942, Archivo Institución Príncipe de Viana, Pamplona

El 2 de septiembre de 1944, las obras de restauración recibieron la visita del entonces ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín. Acompañado de las autoridades provinciales y de Yárnoz, se desplazó primero al monasterio de La Oliva, en Carcastillo, donde almorzó, para marchar a continuación a Tudela donde fue recibido por las autoridades civiles. Recorrió la catedral acompañado del cronista de la ciudad, miembro de la Institución Príncipe de Viana, José Ramón Castro (*Diario de Navarra* 1944b, 1). No debe extrañar por tanto que al día siguiente, en la inauguración de los Institutos de Enseñanza Media Príncipe de Viana y Ximénez de Rada de Pamplona, edificios diseñados también por José Yárnoz, el político alabara a la Diputación Foral de Navarra por la labor que desarrollaba en las Bellas Artes, exaltando las restauraciones que por entonces realizaba, refiriéndose a la pulcra y cuidada intervención de Eunáte, a la bien orientada del castillo de Olite, a la inteligencia con que se ha sabido devolver su grandiosidad a la iglesia del monasterio de La Oliva y al “magno acierto con que se ha recobrado la primorosa joya del claustro de la catedral de Tudela” (*Diario de Navarra* 1944c, 6).

<sup>58</sup> Así se desprende del *Informe de detección de metales en el claustro de la catedral de Tudela* (inédito) realizado en 2013 por Violeta Romero Barrios, técnico superior restauradora, y Alicia Ancho Villanueva, jefa de la Sección de Bienes Muebles y Registro del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, a quienes agradecemos no solo el acceso al documento, sino también su constante disponibilidad y atención para responder a nuestras dudas sobre aspectos técnicos de restauración.

<sup>59</sup> AIPV, Actas, 24-I-1942, ff. 21-21vº.

<sup>60</sup> AIPV, Actas, 24-IV-1942, f. 24.

<sup>61</sup> AIPV, Memoria de 1942, f. 4. Para mediados de aquel año se habían reconstruido ya cuatro arcos en cada uno de los lados sur y este, según informaban: “Los trabajos y los días” 1942b, 233.

<sup>62</sup> AIPV, Memoria de 1944, f. 12.

La memoria correspondiente a 1945 dio cuenta de que en ese año se había rematado el claustro con unas hiladas lisas de piedra, sencillos canecillos geométricos y una imposta de coronación hasta alcanzar la altura que tuvo el claustro en su origen. Esta altura se había deducido de los sillares aparecidos en uno de los ángulos y de los vestigios de la primitiva cubierta encontrados en los muros del perímetro interior. Se informaba asimismo de que se había proseguido con la consolidación de los muros interiores, “labor ingrata y delicada, de poco lucimiento, pero muy necesaria para la seguridad no solo del claustro, sino también de todas las dependencias que lo rodean, pues sus tejados apoyan precisamente en estos muros”. En este sentido, se explicaba que debido al desplome de dichas paredes y a su mala construcción, el trabajo resultaba peligroso y se realizaba tomando antes las precauciones necesarias, apuntalando todo convenientemente y utilizando poco personal, pero especializado<sup>63</sup> (Mutiloa 2018, 214-215).

Las previsiones de terminar de consolidar los muros del claustro en 1946 se cumplieron, pero no así la de colocar la cubierta y artonado al conjunto. El motivo vino dado por el elevado precio de la madera y la gran cantidad que se precisaba para ello. No obstante, los responsables de la institución manifestaban su deseo de acometer aquella tarea aunque fuera una parte reducida. De manera paralela el Ayuntamiento de Tudela estaba restaurando la capilla barroca de la patrona, santa Ana, y se deseaba que todas las restauraciones estuvieran finalizadas a la vez<sup>64</sup>.

Lamentablemente no volvemos a tener noticias de las obras del claustro de Tudela hasta 1949, año en el que se daba noticia de que se había colocado la cubierta del claustro con armaduras de madera construidas en los talleres que la institución tenía en Pamplona, rematándose con teja canal. Faltaba solo la colocación del artonado interior. Igualmente se limpió el jardín de escombros y se colocaron fajas de enlosado dividiéndolo en sectores, a la vez que se plantaron árboles y se ornamentó con diversos tipos de plantas, como –asombrosamente– “trepadoras para que suban en aquellas columnas cuyos capiteles desaparecieron y han tenido que ser sustituidos por sencillos cubos de piedra”<sup>65</sup> (fig. 5). Unas fuertes lluvias a finales del año 1948 habían provocado el desplome del muro testero de la Escuela de Cristo, aneja al claustro, lo que obligó a intervenir. Desde entonces hasta 1956 se procedió a su completa restauración, con trabajos que incluyeron rehacer lacerías y esgrafiados en los muros y restaurar su carpintería, su sillería y su retablo<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> AIPV, Memoria de 1945, f. 3.

<sup>64</sup> AIPV, Memoria de 1946, ff. 4-5. Las previsiones de las obras parece que fueron acumulando cierto retraso, pues en los inicios de 1944 la prensa anunciaba que a lo largo de ese año se colocaría la cubierta: *Diario de Navarra* 1944a, 3.

<sup>65</sup> AIPV, Memoria de 1949, ff. 4 y 5.

<sup>66</sup> *Ibidem*. Memoria de 1954, s/f. Memoria de 1955, f. 5. Memoria 1956, f. 5.



**Fig. 5.** Arxiu Mas. Estudio Fotográfico, *Claustro de la catedral de Tudela restaurado. Crujía norte*, 1955, Archivo Real y General de Navarra, Pamplona

Aunque el grueso de las obras finalizaron en aquel año de 1949, todavía se realizarían algunos trabajos en la década siguiente. Nuevamente carecemos de documentación que nos informe sobre qué ocurrió desde 1949 hasta 1953. No obstante, creemos que debió de haber un periodo de interrupción, pues en la memoria de aquel año de 1953 se señalaba que “se han reanudado las obras en el claustro con el fin de terminar su restauración”. Desde entonces hasta 1960 las acciones realizadas fueron de mucha menor entidad que las ejecutadas hasta entonces. Así en 1953 las labores consistieron en revocar los muros para dejar todo con un tono blanco amarillento, y cubrir el suelo con losas de piedra, colocadas formando recuadros con cantos rodados en su interior<sup>67</sup>. Se trataba de las mismas formas aplicadas en el monasterio de La Oliva. Un año después, en 1954, se sembró hierba entre las uniones de las losas del jardín<sup>68</sup>. En 1955 se arreglaron pequeños detalles, como la labra de las basas de las arquerías que habían quedado sin ejecutar y se cubrieron

<sup>67</sup> AIPV, Memoria de 1953, f. 4. Los rúejos serían sustituidos por ladrillos en 1975.

<sup>68</sup> AIPV, Memoria de 1954, s/f.

los vanos del claustro con puertas empaneladas a cuarterones<sup>69</sup>. El año 1956 se dedicó a completar la pavimentación y a realizar pequeños detalles en las arcadas<sup>70</sup>. En 1957, finalmente, se acometió la colocación del artesanado del claustro, “obra lenta por el gran coste de la misma”. Para el año siguiente se habían cubierto tres de las crujías<sup>71</sup>, labor que se prolongó hasta 1960, en que, completado en su totalidad, fue pintado, “atendiendo a reparaciones diversas para su debida conservación”<sup>72</sup> (fig. 6). Debíó de darse así por finalizada la restauración del claustro de Tudela, pues en las memorias sucesivas no vuelve a mencionarse el claustro de la catedral tudelana. Indiscutiblemente, la intervención había modificado radicalmente la fisonomía que el conjunto había tenido durante siglos, pero también había recuperado la comprensión y lectura de la arquería románica y sus capiteles (figs. 7 y 8).



**Fig. 6.** José Esteban Uranga, *Claustro de la catedral de Tudela restaurado. Crujía oeste*, h. 1960, Archivo Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

<sup>69</sup> AIPV, Memoria de 1955, f. 6.

<sup>70</sup> AIPV, Memoria de 1956, f. 5.

<sup>71</sup> *Diario de Navarra* 1960, 9.

<sup>72</sup> AIPV, Memoria de 1958, f. 3. Memoria de 1960, f. 2. Nada dice la memoria de 1959 del claustro de Tudela por lo que creemos que nuevamente habría un parón en las obras.



**Fig. 7.** Blanca Aldanondo, *Claustro de la catedral de Tudela en la actualidad. Crujía este*, 2021, *Diario de Navarra*, Pamplona.



**Fig. 8.** *Claustro de la catedral de Tudela. Crujía este*, 1932. © Bildarchiv Foto Marburg



### LA PRESENCIA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN TUDELA

La excelente relación de los primeros secretarios de la Institución Príncipe de Viana, José María Lacarra (1940-1944) y José Esteban Uranga (1944-1966, luego director hasta 1973), con personalidades de diversos ámbitos de la cultura nacional y más puntualmente de la Historia, la Arqueología y la Historia del Arte, facilitó el contacto de muchos intelectuales con Navarra, bien realizando visitas, dando conferencias, colaborando con la revista *Príncipe de Viana* o ejerciendo otras labores profesionales. Es el caso de nombres como Claudio Sánchez Albornoz, el marqués de Lozoya, Felipe Mateu y Llopis, Francisco Sánchez Cantón, Manuel Gómez Moreno, Blas Taracena, Luis Vázquez de Parga, Saturnino Rivera, José Camón Aznar, José Ferrandis, Guillermo Díaz Plaja, Emilio Camps, Justo Pérez de Urbel, Elena Gómez Moreno, Enrique Lafuente Ferrari, Julio Caro Baroja, José y Ramón Gudiol, etc. (Mutiloa 2017, 47, 85, 93).

Entre este sobresaliente elenco hallamos también a Leopoldo Torres Balbás, que visitó la catedral de Tudela en septiembre de 1946, en pleno proceso de restauración. No era la primera vez que el arquitecto lo hacía, pues, al menos, en una ocasión anterior había pasado por la ciudad ribera. Así se deduce de la carta que escribió el 10 de septiembre de 1939 desde Soria al historiador del arte y entonces alcalde de Granada Antonio Gallego Burín, donde le contaba que en aquel verano había hecho una pequeña excursión a Tudela, Fitero y Tarazona, “pasando tres buenos días”. De la misma misiva se desprende el estrecho contacto profesional que mantenía con Gómez Moreno con quien “echamos nuestras buenas parrafadas” sobre monumentos (Gallego 1995, 177).

El archivo de la Institución Príncipe de Viana ha conservado varias cartas remitidas por Torres Balbás al entonces secretario del organismo, José Esteban Uranga, que atestigua su visita de 1946. El arquitecto madrileño se había convertido merced a sus trabajos de investigación y al ejercicio de la conservación y restauración monumental en un referente firme y reconocido del primer tercio del siglo XX en nuestro país. No en vano, desde sus múltiples publicaciones y su puesto como arquitecto conservador de la Alhambra de Granada desde 1923 y como arquitecto de zona desde 1929 había logrado aunar teoría y práctica, mostrando posiciones de gran modernidad, en consonancia con las teorías internacionales, especialmente italiana. Caracterizado por su rigor metodológico, se erigió así en la cabeza de lo que la historiografía ha denominado escuela conservadora española, cuyos principios, derivados de la restauración científica y consagrados por la Carta de Atenas (1931) quedaron plasmados en la Ley del Tesoro Artístico de 1933. Sin embargo, la Guerra Civil supondría para él el final forzoso en aquel ejercicio de la práctica de la restauración, abriéndosele expediente de depuración en tres ocasiones acusado de apoyo a la República, lo que le llevó a refugiarse desde entonces, resignado, en su cátedra de Historia de las Artes Plásticas e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura

de Madrid y en la investigación, abandonando así su mayor pasión, la restauración del patrimonio monumental<sup>73</sup>.

Sin embargo, como comprobaremos a continuación, creemos que, a pesar de su prestigio como arquitecto restaurador, no se solicitó su presencia en Tudela para que ejerciera como tal y ofreciera un asesoramiento en materia de restauración monumental, sino para que, como historiador del arte, realizara un estudio histórico-artístico de la catedral.

El 24 de junio de 1946, Torres Balbás escribía a Uranga desde Madrid aceptando “agradecido” la propuesta que este le había hecho a través de Blas Taracena para realizar “el estudio de la colegiata y claustro de Tudela”. Sin embargo, ponía como condición consultar a Yárnoz “si esta intromisión mía en el asunto que él lleva no le molesta. Tenemos una buena amistad y la consulta me parece deber elemental”, demostrando así su caballerosidad y respeto hacia su colega director de la restauración. Proseguía su carta señalando que si Yárnoz daba su aprobación, desearía trasladarse a Tudela cuatro o cinco días en el mes de septiembre siguiente. El viaje le serviría para levantar plantas y secciones, así como recoger detalles. No obstante, solicitaba ahora anticipadamente una colección de fotografías de los capiteles del claustro. Afirmaba, asimismo, que aprovecharía el viaje también para estudiar el monasterio de Fitero, del que señalaba “está más deficientemente publicado que la colegiata de Tudela”. Con tono melancólico, finalizaba su epístola, agradeciendo el encargo que le permitiría volver a Navarra, donde “no voy con frecuencia por ser un modestísimo arquitecto que, separado de sus actividades de toda la vida, no dispone de medios para hacer viajes de turismo”<sup>74</sup>.

Yárnoz no debió de poner ningún impedimento a esta visita. Para entonces la restauración del claustro estaba ya muy avanzada con todas las crujías reconstruidas. En carta del 19 de agosto, Torres Balbás informaba a Uranga de que se desplazaría a Tudela el 29, siempre y cuando se le asegura que en esas fechas no habría ni toros ni fiestas en la ciudad, pues en ese caso aplazaría la visita, y solicitaba que se avisara a Tudela para que en la colegiata no pusieran obstáculos a su trabajo<sup>75</sup>. Y así se procedió, pues el 1 de septiembre Leopoldo escribía desde el Hotel Remigio de Tudela al secretario de la institución. Su salud, por entonces, no debía de ser muy buena, pues si en una carta anterior hablaba de recuperar peso y recobrar la salud “siempre desequilibrada”, ahora le informaba de que estaba “mediano de salud y cansado”, lo que le impedía viajar hasta Pamplona como había previsto inicialmente, de modo que se volvía para Madrid. Se apenaba de que esa situación no le había permitido aprovechar el tiempo como hubiera querido, pero “creo

<sup>73</sup> Entre la amplia bibliografía sobre Torres Balbás, queremos destacar: Varela 2008; Villafranca et al. 2013.

<sup>74</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (24-6-1946).

<sup>75</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (19-7-1946).

que me llevo los datos más importantes para redactar la monografía”. Más adelante, decía, pediría algunas fotografías<sup>76</sup>.

El objetivo de Torres Balbás, por tanto, no fue asesorar en la restauración, sino realizar un estudio sobre la seo tudelana y su claustro, probablemente, más que un libro, un artículo similar al que por entonces estaba realizando de la catedral de Pamplona y que sería publicado en la revista *Príncipe de Viana* bajo el título “Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona” (Torres Balbás 1946, 471-492), ilustrado, a la sazón, con plano y secciones de José Yárnoz, añadiendo poco después algunas puntualizaciones en otro artículo más breve –“Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona”–, que firmó sencillamente como L.T.B. (Torres Balbás 1947, 9-11). En este sentido son varias las cartas entre Torres Balbás y Uranga, donde se aprecia una extraordinaria cordialidad, demostrando un gran interés por la investigación científica por ambas partes, así como el intercambio de información científica y la remisión de bibliografía a Madrid<sup>77</sup>. Torres Balbás le hacía partícipe de algunas de sus dudas, como algunos escudos, y daba constantemente instrucciones sobre las correcciones y pruebas de imprenta pues “me gusta que las cosas que hago salgan lo mejor posible”<sup>78</sup>. Sugirió que el primer artículo se publicara con varias fotografías de la catedral, indicando incluso los elementos que deseaba, y Uranga accedió incluyendo varias imágenes del interior y del exterior realizadas por él mismo. Sin embargo, no ocurrió lo mismo en el segundo, donde los dibujos enviados desde la capital no vieron la luz<sup>79</sup>. Cabe destacar asimismo el perfeccionismo y humildad de Torres Balbás, quien pedía al navarro que si tenía “paciencia para leer el artículo y encuentra cosas equivocadas, como es probable, le agradeceré tenga la bondad de corregir o decírmelo para que yo lo haga en pruebas”<sup>80</sup>.

Creemos que Torres Balbás no llegó a publicar investigación alguna sobre la catedral de Tudela. En su archivo personal, custodiado en el Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife, nada se ha conservado al respecto<sup>81</sup>.

No obstante, deseamos destacar la primera carta, fechada el 22 de mayo de 1946, por cuanto en ella Torres Balbás aporta una visión personal de la restauración monumental. Del inicio de la misiva se traduce que el arquitecto había realizado alguna crítica profesional sobre restauración, que no debió de gustar, al menos en algunos ambientes, por lo que lamentaba que “mi trabajo unipersonal y objetivo haya molestado a algunas personas, cosa siempre desagradable”. Y continuaba con una reflexión de gran interés:

Nuestro ambiente está tan poco acostumbrado a la crítica que cualquier reparo se considera como un insulto. En cambio, se prodigan los elogios desmesurados. Cualquiera que realiza un acto o trabajo público y de interés colectivo –y creo que lo es la restauración de un antiguo monumento de importancia– debe de contar con que su actuación puede ser analizada. ¡Qué más quisiera yo que elogiar siempre! El manifestar libremente una opinión me ha valido muchos enemigos y hecho pasar por momentos difíciles, pero no lo lamento. La independencia de espíritu y de expresión, dentro siempre de normas de educación y respeto, han sido el gran lujo de mi vida<sup>82</sup>.

Finalmente, cabe mencionar que en la misma misiva informó de que próximamente escribiría unas páginas sobre los coros catedralicios, “que supongo no gustarán a unos ni a otros”, coincidiendo con la destrucción que por entonces se llevaba a cabo en varias catedrales, como la de Pamplona. En una carta posterior, le solicitaba una fotografía del interior de dicha seo antes de la eliminación del coro, pues ya estaba preparando el trabajo “puramente informativo”, sobre la colocación del coro en nuestras catedrales. “Es tema del que se viene hablando mucho, pero que creo nadie ha examinado con un poco de detención”<sup>83</sup>.

### LA RE-RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO EN EL SIGLO XXI

Bien avanzado el siglo XX, el claustro de la catedral de Tudela volvió a mostrar signos de debilitamiento, especialmente en sus capiteles, cuya piedra se desintegraba<sup>84</sup>. En 1980, se les aplicó, como en las portadas y en el claustro de la catedral de Pamplona, un consolidante –Poimate SIL-19–, de la mano del alemán Gustav Kraemer, que desde luego no resolvió el problema.

Ante la gravedad en los desprendimientos de la escultura monumental, con el nuevo siglo se hizo necesario emprender un largo proceso de re-restauración. Como es preceptivo en la actualidad, se inició con exhaustivos estudios técnicos de todo tipo (clima, terreno, piedra,

<sup>76</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (1-9-1946).

<sup>77</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (21-11-1946); AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (4-12-1946); AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (18-2-1947).

<sup>78</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (26-2-1947).

<sup>79</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (16-12-1946). AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (26-2-1947).

<sup>80</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (16-12-1946).

<sup>81</sup> Agradecemos a Bárbara Jiménez Serrano, jefe de la Sección de Archivo y Biblioteca del mencionado patronato, su asesoramiento sobre posibles fondos relacionados con Tudela.

<sup>82</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (22-5-1946).

<sup>83</sup> AIPV, Leg. 25/17: Carta de Leopoldo Torres Balbás (24-6-1946).

<sup>84</sup> De los 58 capiteles (42 en columnas y 16 en los pilares de las esquinas), 16 se correspondían con los repuestos antes de 1950, mientras 42 eran originales. De estos últimos, 18 mostraban una patología activa, grave en 5 de ellos.

cartografía de patologías, termografías, pruebas de limpiezas y desalaciones, monitorizaciones por sonido de las microfisuras, mapas de insolación, circulación de corrientes, etc.) con la participación y asesoramiento de un equipo multidisciplinar formado por especialistas procedentes de organismos públicos, varias universidades y empresas privadas, bajo la dirección de técnicos del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra (Institución Príncipe de Viana) y con presencia de miembros del Instituto de Patrimonio Cultural de España. Durante esta fase previa, desarrollada entre 2003 y 2013, fue necesario también realizar tratamientos de urgencia, como colocar protecciones en los capiteles y realizar engasados y fijaciones puntuales en los mismos para frenar y paliar los desprendimientos. Con estas bases, desde 2013 hasta 2015 se desarrolló propiamente la intervención de conservación y restauración que se centró en gran medida en la escultura del claustro, sobre la que se llevaron a cabo acciones de limpieza, consolidación y protección, a la vez que se sustituían las cubiertas prolongando sus aleros para proteger la escultura monumental, se reparaba el artesanado, se limpiaban los muros perimetrales, se mejoraba la ventilación del pavimento y se restauraba la capilla de la Escuela de Cristo. La obra fue sufragada por el Gobierno de Navarra, la Obra Social “La Caixa” y la Fundación Caja Navarra, con cuyos fondos se logró que la vida material de esta magnífica obra de arte así como su legibilidad pueda prolongarse en el tiempo para poder ser apreciada y disfrutada no solo por la ciudadanía actual, sino también por las generaciones futuras<sup>85</sup> (fig. 9).

Complemento de esta restauración ha resultado el escaneo en 3D de todos los capiteles del claustro tudelano ejecutado por el Grupo de Investigación de Diseño Industrial de la Universidad Pública de Navarra bajo la dirección del profesor José Ramón Alfaro López. Realizado a instancias de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, el proyecto de investigación no solo ha permitido la reproducción a escala 1:10 de los capiteles, sino también el acceso virtual a todos ellos a través de una web, convirtiéndose en una herramienta extraordinaria de investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural<sup>86</sup>.



Fig. 9. Claustro de la catedral de Tudela tras su última restauración. Vista de las alas oeste y norte, h. 2015, Amigos de la Catedral de Tudela, Tudela

<sup>85</sup> Datos facilitados por Alicia Ancho, jefa de la Sección de Bienes Muebles y Registro del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, y recogidos en la conferencia “Trabajos de conservación y restauración del claustro de la catedral de Tudela” que impartió en el Palacio decanal de Tudela el 27 de mayo de 2015.

<sup>86</sup> [https://www.unavarra.es/capiteles\\_claustro\\_tudela/claustro?languageId=100000#plano\\_capiteles](https://www.unavarra.es/capiteles_claustro_tudela/claustro?languageId=100000#plano_capiteles) (consultado el 26-4-2022).

## BIBLIOGRAFÍA

- Ancho Villanueva, Alicia. 2015. *Trabajos de conservación y restauración del claustro de la catedral de Tudela*. Conferencia impartida en Tudela el 27-5-2015. <https://lacatedraldetudela.com/conferencias/> (Consultado el 4 de abril de 2022).
- Arraiza Frauca, Jesús. 2006. “La diócesis tudelana desde sus orígenes”. En *La catedral de Tudela*, 15-26. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Azanza López, José Javier. 2006. “Un sueño secular hecho realidad. Las fiestas de la catedralidad”. En: *La catedral de Tudela*, 45-61. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Biurrún y Sotil, Tomás. 1936. *El Arte Románico en Navarra*. Pamplona: Aramburu.
- Casar Pinazo, José Ignacio y Julián Esteban Chapapría, eds. 2008. *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Valencia: Pentagraf.
- Crozet, René. 1959. “Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. I: Les chapiteaux du cloître de Tudela (Navarre)”. *Cahiers de Civilisation Médiévale* II: 333-340.
- Crozet, René. 1960a. “Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. II: Nouvelles remarques sur les chapiteaux de Tudela”. *Cahiers de Civilisation Médiévale* III: 119-121.
- Crozet, René. 1960b. “Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon. III: La décoration sculptée de la collegiale de Tudela”. *Cahiers de Civilisation Médiévale* III: 121-125.
- Diario de Navarra. 1942a. “Institución Príncipe de Viana. La interesantísima conferencia del arquitecto y vocal del Consejo de la Institución D. José Yárnoz”, 17-5-1942, 3.
- Diario de Navarra. 1942b. “Institución Príncipe de Viana. La interesantísima conferencia del arquitecto y vocal del Consejo de la Institución D. José Yárnoz”, 28-6-1942, 3.
- Diario de Navarra. 1944a. “La Institución Príncipe de Viana en 1943” 30-1-1944, 3.
- Diario de Navarra. 1944b. “El Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional inaugura hoy el nuevo edificio de los institutos de Pamplona. Viaje del ministro a La Oliva y Tudela”, 3-9-1944, 1.
- Diario de Navarra. 1944c. “La estancia del Ministro de Educación en nuestra ciudad. Discurso del Ministro”, 5-9-1944, 6.
- Diario de Navarra. 1950. “El espíritu de la Cruzada en la restauración del arte religioso de Navarra”, ¿?-2-1950, 4.
- Diario de Navarra. 1960. “Institución Príncipe de Viana” 1-1-1960, 9.
- Egry, Anne de. 1959. “La escultura del claustro de la Catedral de Tudela”. *Príncipe de Viana* 74-75: 63-108.
- Esteban Chapapría, Julián. 2007. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Esteban Chapapría, Julián. 2008. “El primer franquismo. ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?” En *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, coords. José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chapapría, 21-70. Valencia: Pentagraf.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2006. “La restauración de la posguerra”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (Ejemplar dedicado a Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M.<sup>a</sup> Omeñaca) 1: 20-40.
- Fernández-Ladreda, Clara, dir, Javier Martínez de Aguirre y Carlos J. Martínez Álava. 2002. *El arte románico en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Gallego Roca, Francisco Javier. 1995. *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. 2<sup>a</sup> ed. Granada: Universidad de Granada.
- García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar. 2010. “La labor del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña durante el primer franquismo”. En *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, coords. M.<sup>a</sup> Pilar García Cuetos, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, 67-92. Gijón: Trea.
- García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar. 2012a. “Presentación”. En *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, coords. M.<sup>a</sup> Pilar, García Cuetos, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, 5-19. Madrid: Abada.
- García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar. 2012b. “Reconquista litúrgica y restauración: Alejandro Ferrant y las catedrales de la cuarta zona monumental”. En *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, coords. M.<sup>a</sup> Pilar García Cuetos, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, 65-96. Madrid: Abada.
- García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar. 2015. “Art, liturgy and ideology: the fate of cathedral choirs during the francoist period”. En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir*

- Stalls*, eds. Fernando Villaseñor Sebastián, M.<sup>a</sup> Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller y Frédéric Billiet, 416-432. Cambridge: Cambridge Scholars.
- García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, coords. 2010. *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Trea.
- García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, coords. 2012. *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada.
- García Gainza, M.<sup>a</sup> Concepción, dir., M.<sup>a</sup> Carmen Heredia Moreno, Jesús Rivas Carmona y Mercedes Orbe Sivatte. 1980. *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Gómez de Terreros Guardiola, M.<sup>a</sup> del Valle y M.<sup>a</sup> Gracia Gómez de Terreros Guardiola. 2019. “La restauración monumental en Andalucía Occidental durante el desarrollismo (1959-1975). Segunda parte: los arquitectos de la Sexta Zona y los criterios de intervención”. En *Spain is different. La restauración monumental durante el segundo franquismo*, eds. M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador, M.<sup>a</sup> Pilar García Cuetos y Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Genuève Ediciones.
- González-Varas, Ignacio. 1999. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Martínez, Ascensión. 2008. “La restauración monumental en Aragón (1936-1958)”. En *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, coords. José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chaparría, 155-199. Valencia: Pentagraf.
- Hernández Martínez, Ascensión. 2012a. “Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades”. En *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, coords. M.<sup>a</sup> Pilar, García Cuetos, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, 97-132. Madrid: Abada.
- Hernández Martínez, Ascensión. 2012b. “Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España”. *Artígrama*, 27: 37-62.
- Lacarra, José M.<sup>a</sup>. 1942. “Fechas de construcción de la catedral de Tudela y su claustro”. *Diario de Navarra*, 20-9-1942, 6.
- Lara López, Emilio Luis. 2014. “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”. *Revista de Antropología experimental* 5 (noviembre): 1-28, <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2068> (Consultado el 11 de abril de 2022).
- López Otero, Modesto. 1944. “Contestación del Excmo. Sr. D. Modesto López Otero”. En *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, José Yáñez Larrosa, 63-64. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- “Los trabajos y los días”. 1941a. *Príncipe de Viana* 2: 201-208.
- “Los trabajos y los días”. 1941b. *Príncipe de Viana* 4: 132-137.
- “Los trabajos y los días”. 1941c. *Príncipe de Viana* 5: 107-112.
- “Los trabajos y los días”. 1942a. *Príncipe de Viana* 6: 107-110.
- “Los trabajos y los días”. 1942b. *Príncipe de Viana* 7: 231-237.
- “Los trabajos y los días”. 1942c. *Príncipe de Viana* 9: 493-495.
- “Los trabajos y los días”. 1944. *Príncipe de Viana* 15: 209-210.
- Madrazo, Pedro de. 1886. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Tomo III. Barcelona: Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>.
- Martínez Álava, Carlos J. 2006. “Santa María la Blanca y los sepulcros medievales”. En *La catedral de Tudela*, 225-243. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Martínez Álava, Carlos J. 2007. *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra: monasterios, iglesias y palacios*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Martínez de Aguirre, Javier. 2006. “Arquitectura medieval”. En *La catedral de Tudela*, 159-189. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Martínez Monedero, Miguel. 2008. “La confianza de un método: las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal”. En *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, coords. José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chaparría, 253-284. Valencia: Pentagraf.
- Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa. 1989. *La escultura románica de Tudela y su continuación*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa. 1992. “Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación”. En *Alfonso VIII y su época*, coord. Jaime Nuño González, 111-138. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa. 1997. *Escultura románica y del primer gótico en Tudela (segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*. Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz.
- Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa. 2006. “Escultura monumental. Portadas y claustro”. En *La catedral de Tudela*, 191-223. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa. 2008. *La catedral de Tudela en la Edad Media: siglos XII al XV*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Muñoz Cosme, Alfonso. 1989. *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Mutiloa Oria, Mercedes. 2018. *La Institución Príncipe de Viana. Creación y política cultural, 1940-1948*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Navascués Palacio, Pedro. 1998. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Lunwerg.
- Navascués y de Juan, Joaquín M.<sup>a</sup> de. 1918. *Tudela. Sus monumentos románicos*, Zaragoza.
- Ochoa Larraona, M.<sup>a</sup> Elba. 2017. *Arquitectura señorial del Renacimiento en Navarra. Pamplona. Estella y Tudela*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Orta Rubio, Esteban. 1993. *Tudela y la Ribera de Navarra a través de los viajeros (siglos XV-XX)*. S.l.: E. Orta Rubio.
- Quintanilla Martínez, Emilio. 1995. *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Quintanilla Martínez, Emilio. 2006. “Las intervenciones de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos en la catedral de Tudela”. En *La catedral de Tudela*, 379-397. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Rivera Blanco, Javier. 2008. “Consideración y fortuna del patrimonio tras la guerra civil: destrucción y reconstrucción del patrimonio histórico (1936-1956). La restauración monumental”. En *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, coords. José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chaparría, 85-109. Valencia: Pentagraf.
- Romero Barrios, Violeta y Ancho Villanueva, Alicia. 2013. *Informe de detección de metales en el claustro de la catedral de Tudela*. (Inédito). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Sodornil, Juan. 1885. *Apuntes descriptivos e histórico-religiosos de Tudela o lo que esta ciudad navarra fue y lo que es ahora en sus monumentos religiosos y benéficos*. Tudela: Imprenta de Santiago Benito.
- Street, George Edmund. (1865). *Some account of Gothic architecture in Spain*, London, John Murray.
- Tabar Sarrías, M.<sup>a</sup> Inés, Jesús Sesma Sesma, Javier Sancho Domingo y Mercedes Jover Hernando, eds. 2006. *Tudela. El legado de una catedral*. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1946. “Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana* 24: 471-492.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1947. “Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana* 26: 9-11.
- Uranga Galdiano, José Esteban. 1942. “Importancia artística de la reconstrucción del claustro”. *Diario de Navarra*, 20-9-1942, p. 6.
- Uranga Galdiano, José Esteban y Francisco Íñiguez Almech. 1973. *Arte medieval navarro. 3. Arte románico*. Pamplona: Aranzadi.
- Varela Botella, Santiago, coord. 2008. *Papeles del Partal: revista de restauración monumental, Homenaje a Leopoldo Torres Balbás*, 4.
- Villafranca Jiménez, M.<sup>a</sup> del Mar y Román Fernández-Baca Casares, dirs. 2013. *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Viollet-le-Duc, Eugène. 2017. “Restauración”. *Conversaciones* 3: 72-90.
- VV.AA. 2006. *La catedral de Tudela*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Yárnoz Larrosa, José. 1941a. “Palacio Real de Olite: restauración de la torre de los Cuatro Vientos”. *Príncipe de Viana* 2: 11-33.
- Yárnoz Larrosa, José. 1941b. “Iglesia parroquial de San Pedro de Olite”. *Príncipe de Viana* 5: 8-15.
- Yárnoz Larrosa, José. 1942. “Estado actual de las obras”. *Diario de Navarra*, 20-9-1942, 6.
- Yárnoz Larrosa, José. 1943. “La catedral de Tudela”. *Diario de Navarra*, 25-7-1943, s. p.
- Yárnoz Larrosa, José. 1944. *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Yárnoz Larrosa, José. 1945. “Las iglesias octogonales en Navarra”. *Príncipe de Viana* 21: 515-521.
- Yárnoz Larrosa, José y Javier Yárnoz Larrosa. 1926. “La restauración del Palacio Real de Olite”. *Arquitectura* 65: 241-292.





CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL  
PATRIMONIO ARTÍSTICO  
**ALBERTO C. IBÁÑEZ**  
UNIVERSIDAD DE BURGOS - FUNDACIÓN CAJACÍRCULO

Colaboran:

