

SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 2 2023
ISSN 2952-1084



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

Colaboran:



SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 2 2023
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



ARHISMO
ARTE HISPÁNICO DE LA EDAD MODERNA Y CONTEMPORÁNEA
Y SUS RELACIONES EUROPEAS Y AMERICANAS

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

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

Datos:

ISSN 2952-1084
Año de inicio: 2022
Publicación anual
DOI: <https://doi.org/10.36443/sarmental>

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

ARTÍCULOS	1
LA IMPORTANCIA DE LAS INTERACCIONES SOCIALES EN LA DIFUSIÓN DE LOS PÓRTICOS ROMÁNICOS EN LA SIERRA DE LA DEMANDA (BURGOS Y LA RIOJA) RODRIGO ANTOLÍN MINAYA.....	3
IMAGEN Y MEMORIA DEL FRANCISCANISMO EN TORO. NOTAS Y CRÓNICAS PARA EL ESTUDIO DE UN CONVENTO OLVIDADO LARA ARRIBAS RAMOS.....	17
DE LA RIBERA A LA MONTAÑA: EL PERIPLO DE UN PINTOR CASTELLANO EN LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO IRUNE FIZ FUERTES.....	29
NUEVAS OBRAS ATRIBUIBLES AL ESCULTOR FRANCISCO GIRALTE EN LA PROVINCIA DE PALENCIA JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO.....	43
UNA NUEVA OBRA DE LA MANO DE JUAN DE ANCHIETA EN NAVARRA. LA TALLA DE SANTA CATALINA DE AZCONA PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI.....	51
PLATERÍA CORDOBESA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOTERRAÑO DE AGUILAR DE LA FRONTERA (CÓRDOBA) MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA.....	63
MAESTROS DE CASTILLA Y LEÓN QUE TRABAJARON EN LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LUGO DURANTE LA EDAD MODERNA DESPUÉS DEL <i>CONCILIUM TRIDENTINUM</i> * MARCOS GERARDO CALLES LOMBAO.....	73

LA CASA DE LAS TORRES DE TEMBLEQUE: HISTORIA DE UN SÍMBOLO DE NOBLEZA, PODER Y
PRESTIGIO EN LA MANCHA

JAVIER CALAMARDO MURAT 85

MONUMENTOS Y ARQUITECTURAS EFÍMERAS EN LA ESCENOGRAFÍA SAGRADA DE LA
CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE VITORIA-GASTEIZ (SIGLOS XVI-XIX)*

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA 99

RESEÑAS 115

EL ARTE AL SERVICIO DE LA FIESTA. LA CASA DE MISERICORDIA Y EL CARTEL DE LA FERIA
DEL TORO (1959-2022)

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA 118

ARTÍCULOS



RODRIGO ANTOLÍN MINAYA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

<https://orcid.org/0000-0003-2351-834X>

Rantolin3@uned.es

Recibido: 24/04/2023 Aceptado: 27/11/2023

* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto: “Transferencias artísticas en la península ibérica (siglos IX a XII): recepción de la cultura visual islámica en los reinos cristianos” (I+D PID2020-118603RA-I00, del Ministerio de Ciencia e Innovación).

<https://doi.org/10.36443/sarmental.52>

LA IMPORTANCIA DE LAS INTERACCIONES SOCIALES EN LA DIFUSIÓN DE LOS PÓRTICOS ROMÁNICOS EN LA SIERRA DE LA DEMANDA (BURGOS Y LA RIOJA)*

THE IMPORTANCE OF SOCIAL INTERACTIONS IN THE EXPANSIÓN OF ROMANESQUE GALLERIES AT “SIERRA DE LA DEMANDA” (BURGOS Y LA RIOJA)

RESUMEN

Entre las últimas décadas del siglo XII y las primeras del XIII los pórticos románicos aparecieron en las estribaciones occidentales del Sistema Ibérico conocidas como sierra de la Demanda. Allí la nueva tipología arraigó rápidamente y llegaron a levantarse varias construcciones, de las cuales hemos conservado, al menos con ciertas evidencias materiales, once de ellas. El presente trabajo tiene como objetivo establecer una secuencia cronológica sobre la llegada y expansión de esa tipología arquitectónica al territorio, analizando las circunstancias sociales que permitieron el desarrollo de dicho proceso.

PALABRAS CLAVE

Pórtico, Galería porticada, Románico, Castilla.

ABSTRACT

Between the last decades of the 12th century and the first decades of the 13th century, Romanesque porches began to appear in the “Sierra de la Demanda” (North of Spain). The new typology was successful and we conserve eleven porches, all which constituted an artistic unitary group. The present work seeks to analyze the social and artistic processes that allowed the diffusion of this Hispanic typology, and to explain the chronology, arrival and expansion of the of the romaneseque porches in this rural region.

KEYWORDS

Portico, Romanesque gallery, Romanesque, Castilla.

A finales del siglo XI aparecieron en el entorno de la diócesis de Osma los primeros pórticos románicos hispanos¹, los cuales adoptaron un modelo estructural sencillo organizado por una portada de acceso y un número variable de arcos a cada lado. Esta solución arquitectónica consiguió expandirse durante la centuria siguiente por una región muy concreta en los actuales territorios de Burgos, La Rioja, Soria, Segovia y Guadalajara, además de ejemplos cuantitativamente menores en otras provincias del norte peninsular (Ruiz, 1980; De la Garma 2007). Estos edificios, de interpretación compleja en lo relativo a su origen y su función², tuvieron una expansión geográfica limitada que se concentró mayoritariamente en poblaciones rurales dotadas de circunstancias históricas comunes, entre las cuales se produjo una transferencia artística progresiva. El presente estudio pretende analizar la forma en la que ese proceso de difusión arquitectónica pudo operarse en las estribaciones occidentales del Sistema Ibérico conocidas como sierra de la Demanda (fig.1), marcando como objetivo la definición de una secuencia cronológica de construcciones en la que pueda reconocerse el proceso de expansión progresiva de la tipología y las interacciones sociales que lo hicieron posible.



Fig. 1. Situación de los pórticos conocidos en la Sierra de la Demanda. Dibujo del autor.

¹ Se consideran los más antiguos los de San Miguel de San Esteban de Gormaz de 1081 y San Salvador de Sepúlveda de 1091 (Salgado 2013, 297).

² La funcionalidad y el origen de los pórticos, aspectos que no desarrollaremos en este trabajo más allá de lo esencial, son las principales cuestiones de debate sobre estas construcciones (Bango 1975; Martínez 2008; Esteras, Gonzalo y Lorenzo 2009; Salgado 2010).

El grupo de construcciones de la Demanda es un foco relativamente aislado del resto de pórticos castellanos que apareció en un momento avanzado del románico, ya en la segunda mitad del siglo XII, y que se levantó en apenas cinco décadas. Ese carácter unitario, bien delimitado geográficamente y con un nutrido número de fuentes documentales paralelas³, ha permitido a los historiadores plantear estudios de conjunto sobre los pórticos de esta región, entre los cuales destacan los de Félix Palomero y Arturo Salgado (Palomero 2004, 183-95; Salgado 2012-2013), ambos centrados en diversos aspectos de estas construcciones locales que permitieron un conocimiento preciso de sus elementos estructurales y decorativos. En este contexto, nuestra investigación pretende alejarse de las cuestiones que ya fueron analizadas por aquellos autores y se centrará, por el contrario, en un aspecto que quedó pendiente en esos estudios o que, a nuestro juicio, se presentó de manera demasiado genérica: la hipótesis de una secuencia evolutiva de las galerías y sus posibles líneas de expansión. Para este objetivo nos alejaremos de presentaciones formales más allá de lo que sea esencial y nos centraremos, únicamente, en los nexos históricos que nos permiten trazar esas líneas definidas de la difusión de los pórticos románicos en este territorio (fig. 2, 3 y 4). De esta forma, el trabajo quedará organizado en dos apartados; el primero, centrado en la llegada de la tipología a la región y en la aparición de algunos ejemplos pioneros que pudieron actuar como referente material y, el segundo, orientado a la forma en la que aquella novedad arquitectónica consiguió expandirse en la Demanda.

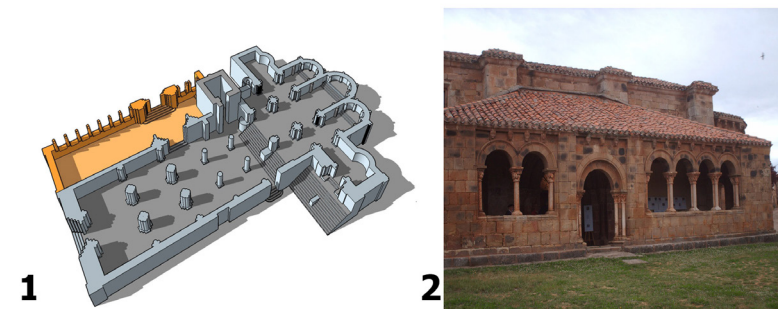


Fig. 2. Galerías porticadas: 1) Propuesta sobre el pórtico de Santo Domingo de Silos (Antolín 2021a, 37). 2) Pórtico de Jaramillo de la Fuente. Fotografía del autor.

³ En la sierra de la Demanda se ha conservado un importante volumen de documentación medieval que, aunque no sea alusiva a los pórticos de forma directa, aporta información relevante sobre las estructuras sociopolíticas en las que surgen aquellas construcciones medievales (Álvarez, 1996; Escalona 1996; Sánchez, 2007).



Fig. 3. Galerías porticadas: 3) *Pórtico de Canales de la Sierra*. Fotografía del autor. 4) *Pórtico de Santa Cecilia de Tabladillo*. Fotografía del autor. 5) *Pórtico de Vizcainos de la Sierra*. Fotografía Santiago Abella. 6) *Pórtico de Pineda de la Sierra*. Fotografía Santiago Abella. 7) *Pórtico de Lara de los Infantes*. Fotografía del autor. 8) *Pórtico de Tinieblas de la Sierra*. Fotografía de la web del ayuntamiento.

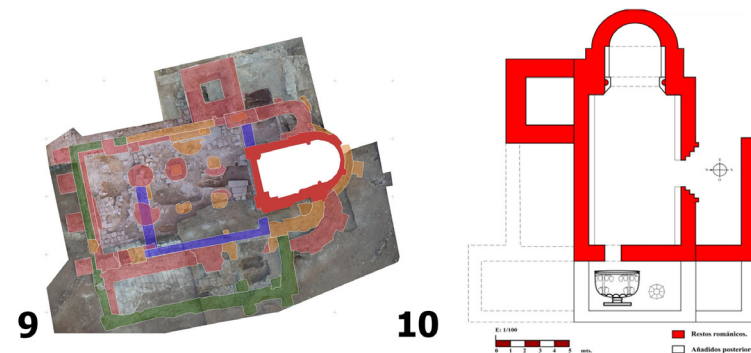


Fig. 4. Galerías porticadas: 9) *Planta de la intervención arqueológica en la ermita de Santa Catalina* en Mansilla de la Sierra, en verde los restos del pórtico. Tomada de los paneles informativos situados en la ermita. 10) *Planta de Santa Olalla* en Palacios de la Sierra (Félix Palomero).

INTRODUCCIÓN

El territorio que hoy se conoce como sierra de la Demanda es el sector del Sistema Ibérico dividido entre las provincias de Burgos y La Rioja, el cual mantuvo siempre una unidad social a través de comunidades de montaña que no se corresponde con la división provincial actual, de hecho, las regiones riojanas que se presentan en este trabajo se integraban como un espacio unitario dentro del obispado de Burgos hasta 1833 (Palomero 2004, 171, nota 37). En el sector septentrional los límites sociales aparecían marcados por dos valles; el curso alto del Arlanzón donde se sitúa Pineda y el sector de Canales donde se encuentran las poblaciones riojanas, constituyendo dos espacios que bascularon mayoritariamente hacia las regiones meridionales de Lara y Silos y que, de esa forma, se distanciaban de las poblaciones situadas más al norte de estos valles⁴. En el sector meridional de la Demanda, menos montañoso y con vías de comunicación más fluidas, el panorama social aparece dominado por dos núcleos principales; el de Lara de los Infantes, como cabeza de su alfoz, y el de Santo Domingo de Silos, que se convertirá desde el siglo XII en el principal centro comercial de la región y cabeza de la Merindad del mismo nombre (Azcárate et al. 2006, 383)⁵. En esta región las relaciones históricas aparecen bien defini-

⁴ La mayor parte de los registros documentales conservados muestran la interacción de estos lugares con la región meridional de la Demanda y una menor intensidad de contactos (que no inexistente) con los territorios más septentrionales (Escalona 1996, 111; Sánchez 2007, 317-19).

⁵ A estos centros principales podemos sumar la existencia de otros de carácter más local como Covarrubias o Salas de los Infantes y, sobre todo, los señoríos abaciales de San Pedro de Arlanza, San Quirce de los Ausines o San Pedro de Cardeña.

das y llegaron, por el lado oriental, hasta el sector conocido como Comarca de Pinares y, por el lado occidental, hasta la comarca de Juarros (Escalona 1996, 113).

Este territorio, según los límites planteados, cuenta con el privilegio de haber conservado un volumen importante de datos documentales que ya han sido sistematizados por otros autores (Escalona 1996, 128-31; Sánchez 2007), a partir de cuyos trabajos pueden reconocerse diferentes modelos de organización política a través de fueros y alfoques que, implícitamente, aluden a sistemas de dependencia jurídica donde se identifican las relaciones sociales de los diferentes territorios y las interacciones que establecieron entre ellos. Si bien esos datos, como es lógico, resultan parciales, sí que nos permiten establecer unas líneas generales desde las que trazar los nexos históricos en los que pudo operarse la expansión de los pórticos románicos, entendidos más como una solución espacial para comunidades relacionadas que como una simple moda artística.

Entre la documentación medieval conservada, a la que iremos aludiendo en este trabajo, podemos destacar la importancia de los registros monásticos, los cuales nos informan de los territorios integrados en los dominios abaciales, de los sistemas de dependencia administrativa establecidos, de la expansión geográfica de las propiedades o de las vías de comunicación entre las poblaciones, siendo especialmente destacados los fondos de San Pedro de Arlanza (Serrano 1925), San Millán de la Cogolla (Serrano, 1930), Santo Domingo de Silos (García 1990) y San Pedro de Cardeña⁶ (Moreta 1970). Resultan determinantes también los fondos municipales de las poblaciones demandesas, donde hemos conservado registros documentales que nos transmiten noticias sobre las relaciones políticas de las diferentes regiones, siendo especialmente relevantes las ordenanzas municipales y los ordenamientos jurídicos locales, los cuales nos transmiten diferentes datos sobre las estructuras sociales de las poblaciones, las formas de dependencia administrativa o los modelos de organización territorial⁷. Con estos datos intentaremos trazar un sistema de relaciones históricas que coincida con el proceso de expansión de los pórticos románicos y que resulte coherente y ajustado a los datos históricos conservados.

En lo relativo a los propios pórticos una de las cuestiones más espinosas a las que se enfrenta la historiografía es la interpretación de su funcionalidad y el fin para el que fueron construidos. En 2008 Artemio Manuel Martínez advertía la ausencia de cualquier

documento de fechas románicas que nos indicase el uso o la función original de aquellas construcciones hispanas (Martínez 2008, 194), por lo que todas las interpretaciones o propuestas que se realicen deben hacerse a partir de referencias tardías, nunca anteriores al siglo XIII, cuando los pórticos empiezan a ser aludidos con usos civiles, funerarios, litúrgicos o sociales. En esta coyuntura, la mayor parte de los historiadores recientes han optado por valorar el carácter multifuncional de estos espacios, analizando la forma en la que se desarrolló cada uno de los usos documentados (Bango 1975; Martínez 2008; Esteras, Gonzalo y Lorenzo 2009, 125-162; Salgado 2010), ofreciendo así un enfoque completo que, lamentablemente, no permite diferenciar entre el uso original de los pórticos y los usos adquiridos con el tiempo. Junto a estos enfoques multifuncionales, que ante la ausencia de datos contemporáneos consideramos los más adecuados, otros investigadores optaron por dar un mayor valor a uno de los usos concretos, pudiendo encontrar autores que priorizaron las funciones de las galerías como espacio de cobijo (Contreras 1967, 18), otros que las valoran como lugares de reunión civil (Lafora 1988) y otros que dan una importancia principal a los aspectos litúrgicos (Senra 2008, 124). En este contexto, hace unos años presentamos una propuesta en la que defendíamos que los pórticos de la Demanda siempre estuvieron relacionados con aquellos lugares que tenían un ordenamiento jurídico propio sin existir excepciones a la norma (Antolín 2018, 71-3); aquella lectura, sin embargo, resultaba demasiado rígida y errónea en muchos de sus extremos, pues no valoraba algunos aspectos como la existencia de ordenamientos menores, omitía algunos pórticos que sí se incluyen en este estudio, no consideraba el carácter apócrifo de algunos documentos utilizados y no contemplaba, o lo hacía superficialmente, los grandes vacíos documentales sobre la organización política de muchas de las poblaciones. En este trabajo, por tanto, pretendemos desligarnos de la rigidez de aquella lectura que hicimos anteriormente y, por el contrario, valoraremos esa relación pórtico-ordenamiento como una tendencia general, pero no como una premisa única e indispensable⁸.

Los ordenamientos locales de la Demanda, más allá de las posibles relaciones con los pórticos, nos aportan una información interesante en lo relativo a los posibles promotores de las construcciones que, como veremos, consideraremos fundamentales en este trabajo, pues creemos que de las necesidades históricas de aquellos surgió la difusión progresiva de la tipología arquitectónica que estudiamos. En este sentido, conservamos documentos que nos muestran con claridad la existencia de estructuras municipales jerarquizadas en la que determinados grupos se encargan de la administración municipal, encontrando docu-

⁶ Aunque el monasterio de Cardeña no se encuentra en los límites que estudiamos sí que lo hacen buena parte de sus dominios.

⁷ Entre los siglos X y XIII conocemos once fueros en la Demanda, aunque algunos como los de Salas o Canales debamos tomarlos con prudencia por su carácter apócrifo: Lara de los Infantes, San Quirce, Salas de los Infantes, Santo Domingo de Silos, Pineda de la Sierra, Canales, Jaramillo de la Fuente, Cascajares, Covarrubias, Villaespasa y Rucepos. Todos estos fueros, transcritos o aludidos según los casos, pueden encontrarse en el trabajo de Rafael Sánchez sobre los ordenamientos jurídicos de la región (Sánchez 2007).

⁸ Objetivamente hay una coincidencia entre la existencia de un fuero y la construcción de una galería en las poblaciones de Pineda, Canales, Lara, Jaramillo de la Fuente y Santo Domingo de Silos, también puede intuirse (que no afirmarse) la relación con un ordenamiento o independencia municipal en los casos de Tabladillo y Vizcainos. Por el contrario, carecemos de datos para que esa afirmación fuese extrapolable a los ejemplos de Palacios, Mansilla y Tinieblas.

mentados los *Homes buenos de Canales* como impulsores de su propio fuero⁹, los *varones de Pineda* como responsables únicos de la administración municipal¹⁰, el abad de Silos como cabeza del ordenamiento municipal de la villa adscrita al monasterio (Antolín 2018, 80)¹¹ o el *Palatium* como institución central documentada en Lara y Canales¹². Serán a esos grupos dominantes a nivel municipal a los que refiramos mayoritariamente cuando aludamos a los promotores locales, aunque sin olvidar que pudieron existir otros colectivos, tanto laicos como religiosos, que no hemos conocido documentalmente y que también pudieron actuar como impulsores de las nuevas construcciones¹³.

LA LLEGADA DE LOS PÓRTICOS A LA SIERRA DE LA DEMANDA

El proceso de difusión de los pórticos románicos en áreas geográficas concretas es el resultado de elementos sociales comunes que permitieron que las nuevas construcciones se repitiesen en comunidades que eran portadoras de circunstancias históricas similares, provocando que su expansión se limite a territorios concretos que se hallaban internamente relacionados. En este contexto, parece que cada región va a necesitar de una construcción pionera que serviría como modelo para el resto de comunidades cercanas¹⁴, las cuales adoptarán la nueva tipología como respuesta a unas necesidades comunes que interpre-

tarán a partir de sus propios recursos y que, inevitablemente, variarán en función de la entidad de la comunidad promotora y del momento de la construcción¹⁵. En este apartado vamos a mostrar las circunstancias que pudieron favorecer la llegada de los primeros pórticos a la sierra de la Demanda, defendiendo la existencia de tres ejemplos tempranos¹⁶ que pudieron levantarse en los inicios del último cuarto del siglo XII y que actuarían como vías para la difusión de la tipología en este territorio: Santo Domingo de Silos, Jaramillo de la Fuente y Canales de la Sierra.

El impulso constructivo de los pórticos de la Demanda es un proceso exógeno¹⁷ que permitió la aparición de un foco regional relativamente aislado de otras zonas donde se levantaban los pórticos románicos, pues los ejemplos más meridionales de Silos o Tabladillo distan casi cuarenta kilómetros de los modelos sorianos más próximos. Este aislamiento fue justificado por Arturo Salgado a partir de la posible pérdida de ejemplos intermedios que hubiesen supuesto un canal de transmisión necesario para la difusión de los pórticos (Salgado 2012-2013, 14). Sobre aquella propuesta, cuya validez no cuestionamos¹⁸, pretendemos sumar un breve análisis de las redes de contactos sociales que pudieron permitir la consolidación de aquel proceso y que favorecieron la expansión de la tipología arquitectónica en la región.

Es en la abadía de Silos donde aquellos nexos históricos con la zona soriana y segoviana en la que ya existían los pórticos¹⁹ se muestran de forma más clara y definida, pues en aquel monasterio los contactos con esas regiones meridionales se consolidaron a mediados del siglo XII, momento en el que los dominios monásticos alcanzaron villas sorianas donde

⁹ “que ha pedimento de los homes buenos de Canales, por autoridad del dicho alcalde Juan Ibáñez, este traslado fice escribir...” (Sánchez 2007, 523).

¹⁰ “Doy y confirmo a los varones de Pineda sus términos... si algún hombre, infanzón o villano, entrare en los montes de Pineda a cortar árboles o pacer con su ganado sin la voluntad de los Varones de Pineda quiten dicho ganado...” (Ballesteros 1974, 71).

¹¹ El carácter abacial del pórtico de Silos no debe, necesariamente, distanciarnos de unas finalidades compartidas con el resto de poblaciones, pues el abad de Silos, desde la concesión del fuero a la villa, era el beneficiario último del privilegio y adoptaba una posición jerárquica en la institución. Hace unos años justificamos de esta forma la decisión de construir el pórtico en la iglesia abacial y no en la parroquial (Antolín 2018, 80-1).

¹² El término *palacio* recogido en los fueros de Lara y Canales es definido por Rafael Sánchez como “la persona jurídica que acogía las reclamaciones de sus subordinados, impartiendo justicia y cobrando tributos y calañas, de manera que cuando se cometía algún delito recogido en el fuero, si la noticia llegaba a palacio se iniciaban las actuaciones” (Sánchez 2007, 320). En el siglo XVI la galería porticada de Lara aún se conocía con ese nombre de *Palatium* que se recogía como institución en el fuero medieval. Los datos concretos los presentaremos desarrollados cuando hablemos de esa galería.

¹³ Aunque carecemos de datos concretos para el caso de los pórticos sí que conocemos las iniciativas de benefactores nobiliarios y eclesiásticos en construcciones medievales de la Demanda: por ejemplo, sabemos de las donaciones nobiliarias de Pedro Ansúrez en Silos para la renovación del templo (Senra 2009, 204) o del presumible papel benefactor de la familia Finojosa en el mismo monasterio (Senra 2009, 222). También se deduce la iniciativa eclesiástica en las inscripciones de Neila de 1087, donde figura como comitente el abad Núñez (Palomero 2004, 168).

¹⁴ Este papel pionero en sus regiones se deduce, por ejemplo, en los casos de San Miguel de San Esteban de Gormaz o San Salvador de Sepúlveda.

¹⁵ El papel de los promotores en la construcción de estos espacios justifica que nos hallemos ante edificios muy uniformes a nivel arquitectónico pero muy diferentes en sus elementos formales y decorativos, pues estamos ante espacios funcionales que nacen de unas necesidades determinadas, ya fuesen estas litúrgicas o sociales, al margen de la trayectoria artística de los artesanos que las ejecutan. Ese papel determinante de los promotores en las obras románicas ya ha sido reconocido como factor de la difusión de ciertas tipologías arquitectónicas (Bango 2004, 103).

¹⁶ Debemos aclarar que cuando utilizamos el término “tempranos” nos referimos únicamente al contexto de la sierra de la Demanda, pues en ese momento la tipología ya existía en otras regiones de Castilla desde hacía varias décadas.

¹⁷ Antes del siglo XII solo se conocen en la región dos pórticos altomedievales en las iglesias de San Vicente del Valle (Arce 2010) y Cuyacabras (Padilla y Rueda 2008, 597), los cuales parecen meras coincidencias estructurales que no tienen solución de continuidad con las posteriores edificaciones románicas.

¹⁸ La propuesta de este autor, al justificarse a partir de ejemplos intermedios hoy perdidos, no difiere en exceso de la que aquí vamos a defender, pues parte de la idea de una transmisión progresiva de los pórticos entre centros de población cercanos, siendo el mismo planteamiento que aquí intentamos argumentar.

¹⁹ Debemos recordar que la segunda mitad del siglo XII, momento en el que aparecen los primeros pórticos en la Demanda, la tipología ya se había extendido por buena parte de las provincias de Soria y Segovia (Esteras, Gonzalo y Lorenzo 2009).

ya existían esas construcciones, como las de San Esteban de Gormaz, Gormaz o Alcozar, en las cuales se recibieron donaciones que quedaron integradas bajo el control directo del cenobio burgalés (García 1990, 47-52)²⁰. También hubo de favorecer la interacción social el auge devocional de Silos, el cual multiplicó la afluencia de peregrinos que, en muchos casos, procedían de estos territorios meridionales cercanos, lo que constituía un flujo social regular entre ambas regiones que pudo actuar como canal de transmisión de aquellas novedades espaciales²¹. En este contexto, las transferencias artísticas entre los territorios fueron consolidándose desde aquel momento y de ello nos dan cuenta los capiteles de la catedral de Burgo de Osma o el programa iconográfico de Santo Domingo de Soria, obras que recogen aportaciones silenses y nos demuestran, en consecuencia, la existencia de relaciones fluidas entre artistas y promotores de ambos territorios (Lozano 2010, 204-5). Estos datos nos permiten reconocer en Silos unos nexos históricos con aquellas regiones meridionales que pudieron convertir al cenobio en la puerta de entrada de la tipología a la región, de hecho, será en su iglesia monástica donde parece levantarse la primera galería porticada de la Demanda²², o al menos la primera que podemos datar de una forma aproximada, pues algunos indicios apuntan a un momento cercano a la década de 1170²³. En este contexto, el monasterio se posiciona como un potencial nexo de unión que no solo pudo permitir la llegada de los pórticos a la región, sino que en su papel de centro neurálgico de la Demanda²⁴

²⁰ Al margen de las poblaciones sorianas citadas que ya tenían pórtico, existe una nómina más amplia de propiedades y dominios silenses en las actuales provincias de Soria y Segovia (García 1990, 47-51).

²¹ A principios del siglo XII se documenta la localidad de Sepúlveda (con pórtico románico desde 1093) como lugar de los milagros silenses (Abad 2003, 92). Las hagiografías de Grimaldo y Berceo recogen alusiones a múltiples poblaciones sorianas y segoviana, muchas de ellas presumiblemente conocidas por la llegada de visitantes al centro: Alcozar, Araboya o Espeja (Ovejas 1956).

²² Aquel pórtico de Silos (fig. 2) desapareció en la reforma del siglo XVIII, pero de él hemos conservado varias noticias y descripciones de los siglos XVI y XVIII (principalmente las realizadas por los abades Nebreda y Díaz), un dibujo de la planta en un plano previo a su demolición y varias piezas descontextualizadas que hoy se conservan en el lapidario del monasterio. Con estos datos se valora la existencia de una galería de arcos asimétrica que hubo de tener dos arcadas en su lado izquierdo y un número variable en el derecho, posiblemente entre cinco y siete (Frontón 1996; Antolín 2021a, 35-7).

²³ Joaquín Yarza, en un estudio temprano, lo vinculaba con el operario Domingo documentado en 1175 (Yarza 1970, 344). Gerardo Boto, basándose en las relaciones plásticas de los restos conservados, tomaba como límites el final de las obras claustrales cerca de 1165 y la construcción de Moradillo Sedano en 1188 (Boto 2003, 141), siendo la propuesta que nos parece más adecuada en virtud de los indicios conservados. Félix Palomero, por su parte, lo sitúa a mediados del siglo XII (Palomero et al. 1999, 100). Otras propuestas, dentro de estudios generales sobre el monasterio, lo consideran de forma genérica dentro del último cuarto de siglo (Senra 2002, 2551).

²⁴ El núcleo silense, a nivel socio-económico, alcanzó un carácter dominante en su comarca durante la Edad Media, llegando a convertirse en el principal centro comercial y en cabeza de la Merindad de Santo Domingo de Silos (Azcárate et al. 2006, 382-3).

hubo de favorecer la posterior difusión de los mismos entre aquellas comunidades con las que se hallaba relacionado.

Ese papel del monasterio como difusor de los pórticos sería reconocible en dos construcciones que pudieron levantarse en fechas cercanas a la que proponemos para Silos. La primera de ellas sería la de Jaramillo de la Fuente, la cual presenta una innegable dependencia con el ejemplo silense que ya fue destacada por autores como Isabel Frontón, Arturo Salgado, José Luis Hernando o Félix Palomero²⁵, los cuales defendieron la existencia de similares recursos en ambos edificios e, incluso, plantearon la posible intervención de unos mismos artesanos. Esta propuesta nace de la estrecha relación que existe entre las cestas del pórtico de Jaramillo y ciertos fragmentos de Silos: son similares (y muy exclusivos) dos capiteles con bustos que se conservan en una cesta de Jaramillo y un bloque del lapidario de Silos (Frontón 1996, 79), resultan idénticos los trazos de la barba y los mechones de un busto regio jaramillense y los de un rostro conservado en el museo silense (Frontón 1996, 79) y, por último, es coincidente un tema de figuras a camello que en todo el románico solo aparece en la citada galería y en el claustro alto del monasterio benedictino. A nivel estructural las relaciones también resultan evidentes ya que la galería silense, condicionada por el templo previo, hubo de organizarse con dos arcos en su lado izquierdo y un número más amplio (quizá entre cinco y siete) en el derecho (Antolín 2021a, 36), lo que generaba una imagen que será similar a la utilizada en Jaramillo, donde vuelven a situar dos arcos en su lado izquierdo y cuatro en el derecho. Estos paralelismos apuntan a que el origen de esta galería hubo de situarse en el precedente del cenobio burgalés, el cual fue el punto de partida, directa o indirectamente, de los maestros que levantaron esta obra cuya cronología, en consecuencia, no debía alejarse demasiado de la silense²⁶.

El otro ejemplo temprano lo encontraríamos en la población de Canales de la Sierra, donde aparece una galería realizada por talleres que no estarían lejos de las décadas de 1160 y 1170²⁷. Esta construcción ha conservado la portada de acceso y los tres arcos orientales,

²⁵ Isabel Frontón y Arturo Salgado señalaron la similitud de los detalles formales y la semejanza de algunos capiteles de Jaramillo con otros conservados en Silos, los cuales habitualmente son atribuidos a su antigua galería (Frontón 1996, 77 y 80; Salgado 2012-2013, 16-7). Félix Palomero indicaba que los artesanos de este pórtico pudieron trabajar antes en las últimas obras del claustro bajo de Silos (Palomero 2004, 185, nota 49), precisamente las que se relacionan con su desaparecida galería. José Luis Hernando hablaba de los relieves de Jaramillo como encargos a *bricoleurs* desde algún centro experimentado (Hernando 2004, 181).

²⁶ Hay una corriente artística en la Demanda a finales del siglo XII y principios del XIII formada por talleres locales que repiten los modelos tardíos del monasterio de Silos (Ibardia 1990), sin embargo, en el caso de Jaramillo nos hallamos ante artesanos con una misma formación y no ante meras interpretaciones de modelos previos, por lo que debe considerarse anterior a esos talleres más tardíos.

²⁷ Los artesanos del pórtico de Canales hasta hace poco tiempo eran propuestos en los últimos años del siglo XII (Foncea 2008, 232). Los estudios más recientes los identifican dentro del grupo de talleres que trabajaron en

siendo presumiblemente simétricos los que faltan en el lado opuesto. Aunque las relaciones plásticas parecen claramente vinculadas a talleres serranos que habían trabajado en Santo Domingo de la Calzada, Pineda y San Millán de Lara (Sáenz 2010, 13-4; Antolín 2021b), los aspectos estructurales sí que parecen más vinculados a los modelos derivados de las obras de Silos, con las cuales María Ángeles de las Heras establecía ciertos paralelos arquitectónicos con las arcadas de su claustro (Heras 1984, 53). El resto del templo, especialmente su cabecera, muestra también la relación con el ambiente artístico de la Demanda, presentando paralelismos con las obras de Monterrubio de la Demanda, Villavelayo, Coruña del Conde o Tolbaños de Abajo. En lo que respecta al sistema de relaciones socio-políticas de Canales sabemos que estuvo vinculado al dominio castellano desde tiempos de Fernán González y los límites fueron confirmados entre los reyes de Castilla y Navarra en 1016 (Sánchez 2007, 318), existiendo referencias documentales que permiten reconocer los nexos con el sector castellano: en el fuero de Canales se integran territorios de Monterrubio o Neila (Fita 1907), en 1068 sabemos que el monasterio de San Quirce de Canales ya había sido incorporado a los dominios de San Pedro de Arlanza (Escalona 1996, 610) y en la duodécima centuria la villa aparece enumerada en los Votos de San Millán junto a otras poblaciones de la Comarca de Pinares (Escalona 1996, 545). Sin embargo, el sistema de relaciones más claro con los territorios donde nacen los pórticos lo podemos conocer gracias al estudio de sus ejes viarios, pues desde época romana fue uno de los centros principales en la vía que llevaba desde Clunia a Tritum Magallum (Calonge 2019, 184), la cual mantuvo su vigencia durante la Edad Media²⁸ y actuó como itinerario que unía a los monasterios de Silos y La Cogolla (Calonge 2019, 202), lo que pudo motivar que la villa fuese incluida en la propia hagiografía de Domingo Manso (escrita por Grimaldo en 1090) al citar a una “endemoniada” procedente de Canales, lo que nos demuestra que entre la población y el monasterio silense hubo de existir algún contacto que permitió al monje benedictino el conocimiento de la población riojana. Todas estas relaciones aludidas pudieron favorecer el conocimiento de aquella novedad arquitectónica que, aparentemente, resultaba geográficamente tan alejada de Canales.

Estas construcciones citadas de Silos, Jaramillo y Canales, serían el ejemplo de la progresiva difusión de las galerías porticadas a través de comunidades que, de alguna forma, establecieron relaciones y contactos entre ellas. Cada una de estas obras se va a convertir

en un jalón necesario que recoge una tradición arquitectónica exógena y la asienta en su territorio, permitiendo que unas décadas después el resto de poblaciones cercanas comienzan a repetir en sus iglesias la novedad espacial. En el siguiente apartado veremos como aquel impulso constructivo fue capaz de expandirse en la región a partir de estos pioneros referentes materiales.

LA EXPANSIÓN DE LOS PÓRTICOS. FINALES DEL SIGLO XII Y PRINCIPIOS DEL XIII

Las tres construcciones que hemos citado van a permitir que los pórticos románicos alcancen todos los rincones de la Sierra de la Demanda al iniciarse el último cuarto del siglo XII; Silos será un referente en la zona sur, Jaramillo en la oeste (Tierra de Lara) y Canales en la noreste (Alto Najerilla). A partir de ellos la novedad constructiva va extenderse por los núcleos geográficamente cercanos.

En la zona meridional de la Demanda la galería de Santo Domingo de Silos pudo ser el modelo arquitectónico para otros dos pórticos geográficamente cercanos: Santa Cecilia de Tabladillo y Santiago de Silos. El primero de ellos se levantaba en el desaparecido núcleo de población de Tabladillo (Carretón 1990) y es la galería más pequeña y sencilla de la Demanda, la cual se organiza con una puerta central y cuatro arcadas sobre pilares lisos sin decoración. Esta tipología es similar a otras obras castellanas como las de La Virgen del Barrio en Navares de las Cuevas (Segovia), San Bartolomé de Sepúlveda (Segovia), San Pedro de las Cuevas (Soria), Fuentelsanz (Soria) o Santa Eulalia de Celada de Robledo (Palencia)²⁹, ejemplos que muestran una solución simplificada de difícil adscripción cronológica pero que, a partir de algunos indicios, suelen vincularse más al románico tardío que a las fases tempranas³⁰, por lo que posiblemente en esta ermita de Santa Cecilia nos encontraríamos ante una construcción posterior a la obra silense.

Las relaciones sociales entre Tabladillo y Silos, que podrían haber facilitado la difusión de la tipología, resultan fácilmente reconocibles tanto por cuestiones geográficas como administrativas. En primer lugar, ambos núcleos fueron los únicos de cierta entidad que hubo en el valle del río Mataviejas durante la Edad Media y apenas distaban seis kilómetros entre sí, una cercanía física de la que dan cuenta los restos de la antigua calzada que unía ambos centros y que aún se conservan a los pies de la ermita de Santa Cecilia. Junto

parte de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, en la portada de Pineda de la Sierra, en la meridional de San Millán de Lara y en parte de San Miguel de Arlanzón, siendo documentados en La Calzada en 1158 y en San Millán de Lara en 1165, por lo que su cronología no debe distanciarse demasiado de aquellas referencias (Antolín 2021b). También de 1170 es el primer documento que hace referencia a la ermita de San Cristóbal de Canales, aunque sin ofrecer datos concretos de la construcción que existía en aquel momento (Heras 1984, 47).

²⁸ En un documento de Huerta de Arriba de 1083 el camino aparece documentado como “vía de Canales” (Escalona 1996, 476), lo que permite intuir la importancia que la villa tenía en el trazado en aquel momento.

²⁹ En el caso de San Salvador de Sepúlveda nos referimos a los restos de las arcadas que son visibles en la parte interna del pórtico actual, los cuales son con seguridad de época románica. El caso de Navares suelen reconocerse modificaciones modernas que pudieron alterar parcialmente la imagen original. Para cada ejemplo citado ver la base de datos de la Fundación Santa María la Real insertando en el campo de búsqueda el nombre la localidad: <https://www.romanicodigital.com/>

³⁰ En la base de datos de Santa María la Real, referenciada en la nota anterior, Jaime Nuño propone para Robledo la fecha de 1214, mientras que Pedro Luis Huerta data Fuentelsanz en la segunda mitad del siglo XII.

a esa cercanía física de los núcleos encontramos datos documentales que demuestran las relaciones socio-políticas de los asentamientos, pues podemos constatar las donaciones de códices a Silos en 1067 por parte de Sancho de Tabladillo (Sánchez 1983, 221), las alusiones a la población que hace Grimaldo en su hagiografía de Domingo Manso cerca de 1090 y, sobre todo, la integración de Tabladillo en el dominio monástico silense en 1125 (Ferotin 1897, 49), lo que implicaba la dependencia política del núcleo respecto al monasterio. Estas relaciones aludidas, tanto la cercanía geográfica como la dependencia administrativa, hubieron de favorecer los contactos fluidos entre ambas comunidades y permitirían, con seguridad, el conocimiento de la nueva aportación arquitectónica por parte de los promotores de Tabladillo, los cuales recurrirán a esa tipología porticada a partir de unos recursos más limitados³¹. El caso de este pequeño edificio sería el ejemplo de cómo las comunidades cercanas a una obra principal intentaron adecuar aquellas soluciones espaciales a los recursos de los que disponían, los cuales serían suficientes para cubrir las necesidades de una comunidad más modesta.

Volviendo ahora a la población de Silos sabemos allí de la existencia de una segunda galería, hoy desaparecida, que estuvo situada en la iglesia de Santiago y de la que tan solo hemos conservado vagas alusiones documentales que impiden precisar muchos de sus elementos. Las primeras noticias de aquella construcción las encontramos en 1732, cuando el abad Baltasar Díaz comparaba el sepulcro de Domingo Manso con otro situado en el “atrio de la iglesia de Santiago” (Del Álamo 2003, 554). El pórtico volvió a ser citado a principios del siglo XX en artículos de Leopoldo Torres (1925, 8) y Walter Whitehill (1932, 467), el último de los cuales incluía algunas fotografías de la cabecera románica del templo y el aparente arranque de la nave con arquerías ciegas similares a las de la iglesia de Villavelayo. El caso de esta edificación, si asumimos una datación medieval y una estructura clásica como galería, se sumaría a la lista de núcleos de población que levantaron más de un pórtico en su localidad, de la misma forma que sucedía en lugares como San Esteban de Gormaz o Sepúlveda, casos en los que la construcción de un primer pórtico en la villa (años 1081 y 1093 respectivamente) suponía un referente material que poco después se repetiría en los diferentes barrios o parroquias del municipio. Del mismo modo, la ermita de Santiago de Silos podría entenderse como una repercusión de la galería monástica que presentamos en el anterior apartado y como la consecuencia del influjo material de aquel referente previo.

En la región occidental de la Demanda conocida como *Tierra de Lara* encontramos un proceso de difusión similar al de la zona silense a partir de la galería de Jaramillo de la Fuente, pues a finales del siglo XII y principios del XIII algunos núcleos cercanos comenzaron a repetir

³¹ Julio Escalona, como ya planteamos en la introducción, destacaba que, pese a la integración de Tabladillo en el dominio monástico de Silos, la población hubo de mantener la cohesión territorial interna (Escalona 1996, 431), lo que explicaría la actividad de los promotores locales.

aquel modelo arquitectónico en su territorio, sucediendo así en Vizcaínos de la Sierra, Pineda de la Sierra y Tinieblas de la Sierra. También en este sector aparecerá en fechas tardías un particular pórtico en Lara de los Infantes que representa el proceso de expansión progresiva de la tipología pero que, por su carácter excepcional, no permite reconocer un referente concreto.

El pórtico de Vizcaínos ha sufrido notables transformaciones a lo largo del tiempo y ofrece pocas pistas sobre su estructura original pero, gracias a las cestas conservadas, permite reconocerlo como una obra tardía, posiblemente de principios del XIII, que toma sus referentes plásticos del claustro alto de Silos³² (Palomero 2004, 193). La localidad de Vizcaínos es colindante a la de Jaramillo y apenas están separadas por cinco kilómetros, por lo que sus relaciones sociales y el conocimiento directo de la novedad arquitectónica resultan cuestiones evidentes. Además, sus estructuras administrativas no debían diferir demasiado, pues Jaramillo era una villa administrativamente autónoma que en 1136 recibió un fuero propio en el que no se integraban más poblaciones (Sánchez 2007, 442), una situación política que se antoja semejante en el caso de Vizcaínos, ya que la población nunca quedó integrada en ninguno de los fueros cercanos y se deduce de ello una autonomía territorial similar a la de su vecino, por lo que nos hallaríamos ante poblaciones dotadas de unas mismas circunstancias administrativas que pudieron favorecer, por tanto, que las necesidades de una fuesen extrapolables a la otra³³. En esta población se conserva un pórtico remozado que, como ya indicamos, posiblemente fue construido en los inicios del XIII, una fecha que permite asegurar que nos hallamos ante una intervención constructiva ligeramente posterior a la obra jaramillense³⁴ y que, por lo tanto, la comunidad promotora era ya conocedora de la solución espacial que necesitaban en su localidad a partir de un modelo cercano. El hecho de que este pórtico comience a levantarse apenas unas décadas después del de Jaramillo de la Fuente nos permite considerar el papel de aquel como verdadero referente que permitió la difusión de la tipología en esta zona, actuando de jalón indispensable de esa expansión arquitectónica.

En Pineda de la Sierra se levantó otra galería porticada relacionada con el impulso constructivo que había aparecido en la región oriental del territorio y que vuelve a ser ligeramente posterior a la obra de Jaramillo. La actual galería de Pineda presenta una imagen homogénea con cinco arcadas en su lado derecho y seis en el izquierdo que, sin embargo, no se corres-

³² A finales del siglo XII y principios del XIII se desarrolló en la Demanda una escuela local que tomaba sus modelos de las últimas obras de Silos (Ilardía 1990).

³³ El caso de Vizcaínos es una excepción en este estudio, pues es la única localidad de la que no conservamos datos medievales al haber perdido todo el archivo anterior al siglo XV. Por ese motivo, los nexos sociales solo pueden intuirse por la cercanía física de los núcleos y la aparente existencia de estructuras administrativas comunes, pero no a partir de datos documentales.

³⁴ Mientras que las relaciones plásticas del pórtico de Jaramillo proceden de las últimas obras del claustro bajo, las dependencias de Vizcaínos vienen de los modelos más tardíos del claustro alto.

ponden con su proyecto original, ya que en el lado occidental es visible una alteración de las arquerías como producto de la ampliación del templo hacia los pies. Félix Palomero creía posible que dicha alteración fuese el resultado de la modificación de una galería acodada que, ante la ampliación, fue reubicada en el lado meridional, sin embargo, las diferencias plásticas en las arquerías añadidas y el uso de una piedra diferente al resto del pórtico nos hace pensar que posiblemente la galería no reaprovechó materiales anteriores, sino que, probablemente, lo que se hizo fue alargar el lado occidental en paralelo al crecimiento de la nave, añadiendo cuatro arcos nuevos en ese extremo (Antolín 2023, 161-5)³⁵. El proyecto original del pórtico, por tanto, hubo de tener una imagen diferente del actual y estaría organizado con cinco arca-das en el lado derecho y tan solo dos en el izquierdo, generando un modelo estructural que se relaciona directamente con los ejemplos de Jaramillo y Silos (ver imagen 2), los cuales recurrieron a una distribución similar de las arquerías y supondrían, en este extremo, un precedente estructural similar al pinedano³⁶. Este pórtico se data de forma consensuada a finales del siglo XII o principios del XIII (Hernando 2004, 181; Salgado 2012-2013, 15) y va a resultar muy ilustrativo para el proceso de expansión arquitectónica que venimos defendiendo, pues la población fue el límite geográfico de las relaciones sociales establecidas en la Tierra de Lara³⁷, las cuales quedaron debidamente documentadas entre los siglos X y XIII³⁸. A partir del valle pinedano la orografía se vuelve más compleja y todos los núcleos de población situados al norte establecieron unas redes de contactos sociales diferentes que bascularon hacia el área del Ebro (Peterson 2018, 658-60), desligándose así de los territorios que aquí venimos estudiando. El dato de interés para nuestro estudio reside en que Pineda no solo fue la última población a la que llegó la cohesión histórica de la región de Lara por el norte, sino que tam-

bién fue la última que levantó un pórtico románico en ese extremo, lo que parece indicarnos que la novedad arquitectónica llegó solo hasta donde lo hicieron las relaciones sociales y, por el contrario, desaparece en los lugares en que aquellas se diluyen³⁹. Las redes de contactos locales, por tanto, parecen definirse aquí como el elemento esencial de la difusión tipológica.

Volviendo la mirada a las cercanías de Jaramillo de la Fuente, encontramos el reconstruido pórtico de madera de Tinieblas de la Sierra, el cual constituye una interesante variación tipológica de estas construcciones. La pequeña población de Tinieblas, de la que apenas hemos conservado datos documentales que nos sirvan de apoyo para este estudio, se sitúa en la ladera meridional del Mencilla y ocupa el valle más próximo al de Jaramillo, distanciándose de esa población apenas quince kilómetros. Aquellos valles estuvieron unidos en la Edad Media por la vía que iba de Barbadillo del Pez a Burgos (Escalona 1996, 476) y debieron tener trayectorias históricas paralelas que llevaron a Julio Escalona a estudiarlos como una unidad territorial en sus investigaciones (Escalona 1996, 594-603). La existencia del pórtico de Tinieblas en el proyecto original de su templo románico, ya a principios del siglo XIII, resulta reconocible por las ménsulas que colocaron como apoyo en su fachada meridional, las cuales tenían la misma función de soporte que se ha mantenido hasta la actualidad. Este tipo de edificaciones en madera debieron ser, como ya advirtieron otros historiadores (Bango 1975, 187; Salgado 2013, 299), significativamente frecuentes durante el románico, sin embargo, el carácter perecedero de los materiales ha provocado que sean muy pocos los ejemplos conservados, motivo por el que esta edificación resulta un caso tan interesante dentro del conjunto de los pórticos castellanos. La construcción de Tinieblas destaca como ejemplo de una variante arquitectónica simple que, a partir de referentes previos hechos en piedra, fue capaz de adaptar la solución espacial a comunidades de recursos más limitados, lo que a buen seguro permitió una difusión de los pórticos que sería superior a la que hoy conocemos⁴⁰.

La última de las galerías románicas de esta zona de la Demanda fue la que se levantó en Lara de los Infantes, la cual era en origen una estructura acodada que se extendía en sus muros sur y oeste, hallándose completamente transformada la panda de los pies y muy alterada la meridional, donde apenas son reconocibles tres arcadas dobles (cegadas) con capiteles de talla muy sencilla y la mitad de la portada de acceso, hoy también cegada (Palomero y Palomero 2020). Los restos conservados evidencian que esta galería es la más tardía de las conocidas

³⁵ Los cuatro arcos más occidentales de la galería son los que presentan diferencias plásticas y los que usan una piedra de tono más rojizo que el resto de la galería. Esta ampliación mantiene la unidad estilística, por lo que no debió realizarse en un momento demasiado alejado de la primera intervención del pórtico.

³⁶ En Silos esa distribución de las arquerías fue una solución estructural condicionada por el templo previo al que se adosaba y por las particularidades del terreno (Antolín 2021a, 36), en Jaramillo, por el contrario, no existen condicionantes para dicha organización de las arquerías, por lo que pudo ser el resultado del precedente formal silense. En Pineda, de la misma forma, no encontramos otros condicionantes que justifiquen la organización más allá de la voluntad de repetir modelos conocidos con dicha distribución.

³⁷ Esta población aparece aislada en el valle alto del Arlanzón y fue el último de asentamiento septentrional al que llegó la cohesión histórica del territorio de Lara (Escalona 1996, 111).

³⁸ Prácticamente todo el registro documental de Pineda durante la Edad Media nos habla de un sistema de relaciones con este sector meridional de la Demanda y rara vez alude a lugares situados más al norte de su valle: en 912 los pastizales de Pineda y su monasterio de San Llorente son entregados a San Pedro de Arlanza (Serrano 1925, 7), en 927 se establecen aquí los espacios ganaderos de San Quirce de los Ausines (Sánchez 2007, 514), algunos vecinos de Pineda aparecen como firmantes en pleitos del monasterio de Santo Domingo de Silos (Serrano 1925, 226), en el siglo XIII sabemos de pleitos territoriales con la Junta de Juarros (López 1944, 354) y, también, parece confirmada la presencia de los mismos artesanos en las portadas de Pineda y San Millán de Lara (Malagón 1990, 600).

³⁹ Solo el ambiguo caso de Cerezo de Río Tirón, situado algo más al norte de Pineda, podría suponer una excepción a este planteamiento. Allí Torres Balbás citó una galería porticada, aunque lo hizo por una noticia indirecta que contenía algunas imprecisiones como, por ejemplo, la localización de la galería de Pineda en Riocavado (Torres 1925, 8). En esta iglesia de Cerezo, además, existieron arquerías ciegas en la fachada que pudieron generar esa imagen de “galería” sin que realmente llegase a serlo (Alonso 2018, 150-4).

⁴⁰ Félix Palomero, en una visita conjunta a San Millán de Lara, también creía posible la existencia allí de uno de estos pórticos de madera por la hilera de apoyos que se conserva en su fachada meridional.

en la Demanda y hubo de levantarse en un momento avanzado del siglo XIII, lo que nos priva de la posibilidad de encontrar precedentes formales concretos dentro del resto de construcciones románicas del territorio. Esta localidad, según quedó establecido en su fuero de 1135 (Serrano 1925, 176-81), fue la villa principal del territorio durante la Edad Media y se convirtió en el centro administrativo de su alfoz, centralizando allí las instituciones del *Concejo* y el *Palatium* de las que llegaron a depender hasta sesenta y seis aldeas (Sánchez 2007, 168-72). Esta posición dominante en su propio alfoz y las múltiples relaciones socio-políticas que su jerarquía implicaba hace difícil hallar un precedente preciso para el origen de esta galería, pues en el momento tardío en el que se construye es posible que ya fuesen muchos los ejemplos construidos en la región tanto en madera como en piedra, por lo que es prudente considerar que entre las primeras construcciones de Jaramillo y Silos y esta galería de Lara hubieron de mediar otros eslabones tipológicos que formarían los canales necesarios para la difusión arquitectónica. El tamaño considerable de este pórtico vuelve a mostrarnos la capacidad que tuvieron estos edificios para adaptarse a las necesidades de la comunidad promotora, pues en esta villa dominante la galería porticada adquiere unas dimensiones superiores a las que le precedieron y supone una adaptación de aquella tipología local a sus propias circunstancias históricas, dentro de las cuales la complejidad de su organización política pudo ser un elemento determinante para su desarrollo, pues en el caso de Lara el pórtico seguía denominándose en 1590 como *Palatium*⁴¹, el mismo nombre que aquella institución documentada en su fuero medieval. El modelo constructivo de los pórticos, por tanto, no es una solución estática sino un recurso arquitectónico que fue capaz de adaptarse a las comunidades más humildes, como el caso de Tinieblas, y a las más destacadas de una región, como este caso de Lara de los Infantes.

Una vez analizados los ejemplos de Tierra de Lara nos dirigimos ahora al sector oriental de la Demanda, donde podemos encontrar dos zonas de expansión diferenciadas: por un lado, estaría el sector riojano (Moreno, 1992; Sainz 2014), en el que la galería de Canales se convirtió en un referente que se repetirá en Mansilla de la Sierra y, por otro lado, encontraríamos el complejo ejemplo de Palacios de la Sierra, donde las dependencias concretas resultan menos reconocibles. Estas dos poblaciones, Mansilla y Palacios, levantaron pórticos tardíos que solo se han conservado a nivel arqueológico y donde no podemos establecer ningún tipo de conclusión formal.

⁴¹ El pórtico se documenta en repetidas ocasiones como el *palacio* de la iglesia. En 1590: “tabla para el palacio quince reales y catorce maravedís”, en 1608: “... más costo la tabla para el palacio de la iglesia y las demás cosas...”, en 1618: “gasto en retejar el palacio once reales”, en 1645: “... hacer una escalera en la torre y aderezar el palacio”. Todas estas referencias, precedentes del archivo de Lara de los Infantes, fueron publicadas por Arturo Salgado (Salgado 2012-2013, 13).

En Mansilla de la Sierra (La Rioja) (Sáenz, 2020), las recientes excavaciones arqueológicas realizadas en 2018 en la ermita de Santa Catalina sacaron a la luz los restos de un pórtico del siglo XIII⁴² del que resulta difícil extraer conclusiones formales que vayan más allá de su mera existencia, pero que evidencian que la tipología en tierras riojanas, o al menos en este valle, hubo de ser más amplia de lo que hoy conocemos, pues sus evidencias materiales vienen a sumarse a los indicios que apuntan a la posible existencia de otro pórtico en el cercano templo de Villavellayo (Palomero 2004, 127-9), lo que nos dejaría, de poder confirmarse, tres galerías en este valle de La Rioja. En este caso la relación arquitectónica con el precedente que se había levantado en Canales puede deducirse de las propias fuentes históricas, ya que entre ambas poblaciones quedó establecida una dependencia jurídica que obligaba a la aldea de Mansilla a realizar todas sus gestiones administrativas en el núcleo de Canales⁴³, lo que permitiría a su comunidad el conocimiento directo de aquella solución espacial que repetirán en su propia iglesia unas décadas después, pues era en Canales donde se localizaba el *palatium* al que los vecinos de Mansilla debían trasladar todas sus reclamaciones judiciales (Fita 1907). El ejemplo de este pórtico es interesante por ser la confirmación de dos coyunturas históricas que ya habíamos visto en este trabajo: en primer lugar, es la ratificación de ese proceso que ya presentamos en el caso de Tabladillo, por el cual una pequeña aldea jurídicamente dependiente de otra terminará repitiendo la solución arquitectónica que ya existía en la villa dominante. En segundo lugar, volvemos a encontrar una población que marca el límite de las relaciones sociales en este extremo nororiental de la Demanda⁴⁴ y, como sucedía en Pineda, vuelve a ser el límite al que llegan las galerías porticadas en ese extremo, pues no aparecerá ninguna más allá de esta población. El pórtico de Mansilla, por tanto, ejemplifica el proceso de difusión arquitectónica progresiva a partir de comunidades relacionadas que venimos defendiendo en este trabajo.

El último caso que traemos a estudio es el de la galería de Palacios de la Sierra en la ermita de Santa Olalla, un templo del que actualmente tan solo se conservan las hiladas inferiores y la base de cimentación. Estos escasos restos vienen a confirmar la existencia de una iglesia que puede datarse de manera genérica en la segunda mitad del siglo XII y a la que se adosó en fechas posteriores un pórtico meridional que contaba con una división interna en su lado oeste (Rodríguez 2002). En la zona oriental de esta población Julio Escalona reconocía una

⁴² Los resultados de la campaña arqueológica aún no han sido publicados y únicamente se conocen, hasta donde sabemos, por los paneles informativos del lugar y algunos avances en prensa: <https://www.larioja.com/comarcas/santa-catalina-desentrana-20210911205428-nt.html> (visto el 24/6/2022).

⁴³ Mansilla fue una de las siete aldeas que quedaron integradas en el fuero de Canales, siendo esta segunda población en la que quedaron centralizadas las instituciones jurídicas del territorio y donde explícitamente debía presentarse cualquier reclamación de la jurisdicción (Sánchez 2007, 317-20).

⁴⁴ La población estuvo vinculada históricamente a las regiones Castilla y más desligada de los territorios riojanos situados al norte a los que hoy pertenece administrativamente (Sánchez 2007, 317).

“frontera cultural” en la Sierra de la Umbría (actual límite con la provincia de Soria) que había provocado que todos sus nexos históricos basculasen hacia la zona occidental de la Demanda desde la época romana hasta las fases medievales (Escalona 1996, 191). De aquellas relaciones conocemos el trazado de la *vía de los Pelendones* que unía Palacios con la Comarca de Pinares, por un lado, y con Salas de los Infantes, por el otro, lo que constituye un flujo social objetivo que conlleva el reconocimiento de los contactos directos con ambos sectores. Desde el punto de vista documental las relaciones de Palacios resultan muy diversas, pues en el siglo XII aparece ya como donación a San Pedro de Arlanza (Sánchez 2007, 402-3), en la misma centuria se recoge en el fuero apócrifo de Salas de los Infantes⁴⁵, en 1141 aparece como firmante junto a poblaciones pinariegas (Sánchez 2007, 403), en 1278 se registra junto a otras localidades de la Comarca de Pinares (Rodríguez 2002, 2463) y, ya en el siglo XIII, quedará integrado en la Merindad de Santo Domingo de Silos (Rodríguez 2002, 2463). Esta diversidad en las relaciones sociales, unida a la ausencia de restos materiales de la iglesia, nos impiden reconocer una vía de difusión concreta para la construcción de Palacios, pues el conocimiento de la solución espacial pudo proceder de cualquiera de los territorios ya presentados; tanto del impulso meridional generado desde Santo Domingo de Silos, como de las difusiones regionales generadas en el resto del territorio, pues con todos aquellos espacios llegó a establecer relaciones documentadas.

En este sentido, los exiguos vestigios de Palacios de la Sierra nos interesan como ejemplo de la expansión tipológica de los pórticos en zonas históricamente cohesionadas, pues este sector al que llega la novedad arquitectónica vuelve a ser el límite cultural del territorio, lo que repetiría la coyuntura que ya habíamos visto en Mansilla y Pineda. El caso de Santa Olalla de Palacios nos permite, en consecuencia, defender que la expansión de los pórticos románicos fue un proceso estrechamente vinculado a los contactos locales y a las respuestas de sus promotores ante necesidades compartidas.

CONCLUSIÓN

En el presente artículo hemos intentado esbozar la forma en la que los pórticos románicos llegaron a la Sierra de la Demanda y cómo se difundieron rápidamente en el territorio. Según nuestro planteamiento la expansión arquitectónica no fue un fenómeno espontáneo sino un proceso de transferencia progresiva entre poblaciones, en el cual una comunidad determinada (Silos en este caso) asume una solución espacial ajena para cubrir unas necesidades concretas. A partir de ese momento la construcción se convierte en un referente material que progresivamente comenzará a ser repetido por aquellas comunidades cercanas que tenían unas necesidades similares que, en el caso de la Demanda, parecen coincidir mayoritariamente (que no de forma exclusiva) con la presencia de ordenamientos locales independientes, ya fuesen

aquellos más o menos complejos. La difusión, por tanto, se configura como una cadena en la que cada edificio es un eslabón que enlaza con los que le preceden y que son indispensables para los que le siguen.

En este proceso las relaciones sociales constituyen el factor fundamental para la difusión arquitectónica, pues la construcción de un pórtico parece exigir del conocimiento previo de aquella solución espacial por parte de los promotores, entre los cuales podemos intuir algunos recogidos en fueros municipales como los *varones* de Pineda, los *homes* de Canales, o el *palatium* de Canales y Lara. Esta situación justifica que la expansión de la tipología se haga a través de poblaciones muy cercanas entre sí y socialmente cohesionadas, desapareciendo las construcciones en aquellos lugares donde esas redes de contactos cambian o se diluyen. El caso de la Demanda resulta un práctico ejemplo de esta realidad, pues la construcción de las galerías se concentra en poblaciones cuyos contactos están documentalmente confirmados y desaparecen en los puntos donde se organizan redes sociales diferentes. Esta situación descrita nos permite valorar que la difusión de los pórticos no fue una moda estética sino el resultado de encargos funcionales que buscaron satisfacer unas necesidades concretas y su existencia, en consecuencia, depende más del encargo definido de los promotores que de la tradición artística de los artesanos, lo que justifica que estos edificios repitan un modelo espacial muy unitario pero sean muy diferentes a nivel formal, pues cada comunidad recurrió a talleres de formación diferente para ejecutar una misma solución espacial.

Aunque todos estos datos han sido valorados en la región de la Demanda sus conclusiones podrían ser extensibles a otros territorios con pórticos románicos, pues en ellos el proceso de expansión arquitectónica parece asentarse en unos mismos supuestos: existencia de una construcción pionera que actúa como modelo de referencia, transmisión progresiva entre poblaciones cercanas entre sí, extensión geográfica limitada en relación con los nexos sociales y repetición de una misma solución espacial a partir de diferentes recursos. Estos elementos comunes hacen que el estudio que aquí hemos presentado no sea una propuesta regional aislada, sino que el proceso de expansión arquitectónica descrito sería susceptible de analizarse en futuras investigaciones para otras regiones castellanas.

⁴⁵ Aunque el fuero de Salas se fecha en 964 su redacción pertenece al siglo XII.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Ibáñez, José Antonio. 2003. “La devoción popular a Santo Domingo de Silos”. En *Silos, un milenio, Tomo I, Espiritualidad*, dir. Saturnino López, 89-109. Burgos: Abadía de Silos.
- Alonso Fernández, Carmen. 2018. “Biografía de la portada románica de Nuestra Señora de la Llana (Cerezo de Río Tirón, Burgos)”. *Boletín de la Institución Fernán González*, número 256: 149-175. <http://hdl.handle.net/10259/6523> (Consultado: 20/5/2022)
- Álvarez Borge, Ignacio. 1996. *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad Media. Los territorios entre el Arlanzón y el Duero en los siglos X al XIV*. Junta de Castilla y León, Salamanca.
- Antolín Minaya, Rodrigo. 2018. *Reconstrucción de la galería porticada románica de Santo Domingo de Silos (Burgos)*. TFM, Uned.
- Antolín Minaya, Rodrigo. 2021a. “Propuesta de reconstrucción gráfica de las iglesias medievales de Silos”. *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del arte*, número 10: 19-41. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v10i.13353> (Consultado: 27/4/2022)
- Antolín Minaya, Rodrigo. 2021b. “El camino de talleres románicos calceatenses en la sierra de la Demanda”. *Berceo*, número 180: 143-162.
- Antolín Minaya, Rodrigo. 2023. *Historia y Arte de Pineda de la Sierra en la Edad Media (Burgos)*. Círculo Rojo, Madrid.
- Arce Sáinz, Fernando. 2010. “La iglesia altomedieval de la Asunción en San Vicente del Valle (Burgos): historiografía, estratigrafía e interpretación”. *Arqueología de la arquitectura*, número 7: 67-103. <https://doi.org/10.3989/arqarqt.2010.10007> (Consultado: 12/4/2022)
- Azcárate Aguilar-Amat, Pilar; Escalona Monge, Julio; Jular Pérez-Alfaro, Cristina y Larrañaga Zulueta, Miguel. 2006. “Volver a nacer: historia e identidad en los monasterios de Arlanza, San Millán y Silos (siglos XII-XIII)”. *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*: 359-394. <http://hdl.handle.net/10261/43908> (Consultado: 14/5/2022)
- Bango Torviso, Isidro. 1975. “Atrio y pórtico en el románico español”. *Boletín del seminario de estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 40-41: 175-188. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/56293> (Consultado: 13/5/2022)
- Bango Torviso, Isidro. 2004. “La renovación de la topografía funcional de la arquitectura románica en Burgos”. En *El arte románico en el territorio burgalés*, dir. Emilio Jesús Rodríguez, 99-110. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.
- Ballesteros Caballero, Floriano. 1974. *Catálogo de documentos de la villa de Pineda de la Sierra (Burgos)*. Diputación provincial de Burgos, Burgos.
- Boto Varela, Gerardo. 2003. “Las galerías del milagro: nuevas pesquisas sobre el proceso constructivo del claustro de Silos”. En *Silos, un milenio, Tomo IV, Arte*, dir. Saturnino López, 83-148. Burgos: Abadía de Silos.
- Calonge Miranda, Adrián. 2019. “La vía romana del Najerilla: una introducción a su estudio”. *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, número 36: 183-205. <https://doi.org/10.1387/veleia.19534> (Consultado: 12/6/2022)
- Carretón Hierro, Eufrasio. 1990. *La ermita mozárabe de Santa Cecilia*. Valladolid.
- Contreras y López de Ayala, Juan. 1967. *El románico segoviano*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia.
- De la Garma, David. 2007. “Localización de las galerías porticadas conservadas en España”. *Románico: Revista de Amigos del Románico*, número 4: 66-74.
- Del Álamo Martínez, Constancio. 2003. “El sepulcro-altar del cuerpo santo en la iglesia de Silos. Intento de reconstrucción”. En *Silos, un milenio, Tomo IV, Arte*, dir. Saturnino López, 543-566.
- Escalona Monge, Julio. 1996. *Transformaciones sociales y organización del espacio en el alfoz de Lara en la Alta Edad Media*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2447/> (Consultado: 29/5/2022)
- Esteras Martínez, José Ángel. Gonzalo, César y Lorenzo Arribas, José Miguel. 2010. “Claustros y galerías porticadas en el románico de Soria”. En *Paisaje Interior, Catálogo de la exposición de las Edades del Hombre*, dir. Juan Carlos Atienza, 125-162. Soria: Fundación las edades del Hombre.
- Ferotin, Marius. 1897. *Recueli de chartes de L'abbayé de Silos*. París: Ernest Leroux.
- Fita Colomé, Fidel. 1907. “Canales de la Sierra. Su fuero antiguo”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n° 50, 317-321.
- Foncea López, Rosana. 2008. “Canales de la Sierra”. En *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, dir. Miguel A. García, 223-234. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Frontón Simón, Isabel. 1996. “El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos: datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, número 64: 65-98.

- García González, Juan José. 1990. "El dominio del monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1214)". En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*, ed. Clemente De la Serna, 31-67. Burgos, Abadía de Silos.
- Heras Núñez, María Ángeles. 1984. "La ermita de San Cristóbal de Canales de la Sierra". *Berceo* número 106-107: 47-62.
- Hernando Garrido, José Luis. 2004. "La escultura románica burgalesa: los grandes talleres". En *El arte románico en el territorio burgalés*, dir. Emilio J. Rodríguez, 155-182. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.
- Ilardía Gállego, Magdalena. 1990. "Silos y el románico burgalés". En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*, ed. Clemente De la Serna, 397-416. Burgos, Abadía de Silos.
- Lafora Zabala, Carlos. 1988. *Por los caminos del románico porticado*. Encuentro Ediciones, Madrid.
- López Mata, Teófilo. 1944. "Los monasterios medievales en la comarca de Juarros". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 2 trimestre, año 23, número 87: 353-363. <http://hdl.handle.net/10259.4/510> (Consultado: 28/4/2022)
- Lozano López, Esther. 2010. "Maestros castellanos del entorno del segundo taller silense: repertorios figurativos y soluciones estilísticas". *Neu Forschungen zur bauskulptur und Spanien*: 204-205.
- Malagón Águila, Juan Carlos. 1990. "Pineda de la Sierra: escultura en la portada de la iglesia". En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*, ed. Clemente De la Serna, 595-600. Burgos, Abadía de Silos.
- Martínez Tejera, Artemio Manuel. 2008. "El pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edificación medieval hispana". *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*: 191-227.
- Moreno Ramírez de Arellano, Miguel Ángel. 1992. *Señorío de Cameros y condado de Aguilar. Cuatro siglos de régimen señorial en La Rioja (1366-1733)*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- Moreta Velayos, Salustiano. 1970. *Génesis y desarrollo del dominio del monasterio de San Pedro de Cardeña (902-1338)*. Salamanca.
- Ovejas, Manuel. 1956. "Toponimia de las obras de Berceo". En *Berceo*, n°40, 297-318.
- Padilla Lapuente, José Ignacio y Rueda, Karen. 2008. "El despoblado altomedieval de Cuyacabras (Burgos)". *Acta histórica et archeologica medievalia*, 29: 575-604. <https://raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/view/189005> (Consultado: 12/6/2022)
- Palomero Aragón, Félix; Ilardía Gállego, Magdalena; Reyes Téllez, Francisco y Maté Sadornil, Lorenzo. 2003. *Silos: un recorrido por su proceso constructivo*. Burgos: Caja de Burgos.
- Palomero Aragón, Félix. 2004. "El lenguaje románico en la Sierra de la Demanda". *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*: 109-210.
- Palomero Aragón, Félix y Palomero Ilardía, Irene. 2020. "Lectura de paramentos (exteriores) de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Lara de los Infantes". *Imago Temporis: Medium Aevum*, número 14: 327-642.
- Peterson, David. 2018. "La lengua del hierro. Nexos medievales entre Álava y La Demanda". *Anuario del Seminario de filología vasca Julio de Urquijo*, volumen 52, 1-2: 657-672. <https://doi.org/10.1387/asju.20222> (Consultado: 20/5/2022)
- Rodríguez Montañés, José Manuel. 2002. "Palacios de la Sierra". En *Enciclopedia del Románico en Burgos, Volumen IV*, dir. Miguel A. García, 2463-2467. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Ruiz Montejo, María Inés. 1980. "Focos primitivos del románico castellano. Cronología y nuevos planteamientos de taller. Una aproximación a la problemática de los pórticos". *Goya*, num. 158: 86-93.
- Sáenz Rodríguez, Minerva. 2010. "El arte románico en el Alto Najerilla". *Belezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, número 13: 12-19.
- Sáenz Rodríguez, Minerva. 2020. *Todo el románico de La Rioja. Colección Románico Guías*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo.
- Sáinz Ochoa, Manuel. 2014. *La mancomunidad hace la fuerza. La lucha señorial de las siete villas del Alto Najerilla en el siglo XV y su institución de autogobierno*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- Salgado Pantoja, José Arturo. 2010. "Las dimensiones simbólica y funcional de la galería porticada románica". *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, número 26: 25-51.
- Salgado Pantoja, José Arturo. 2012-2013. "Acerca de los pórticos románicos de la Sierra de la Demanda". *Norba: Revista de Arte*, número 32: 9-23.
- Salgado Pantoja, José Arturo. 2013. "La galería porticada románica en tierras de Castilla". *Anales de Historia del Arte*, volumen 23: 289-304. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41916 (Consultado: 4/4/2022)
- Sánchez Mariana, Manuel. 1983. "Los códices del monasterio de Silos". En *Boletín de la Institución Fernán González*, 2º sem. Año 63, número 203, 219-236.

- Sánchez Domingo, Rafael. 2007. *Los ordenamientos jurídicos locales en la Sierra de la Demanda: derecho histórico, comunalismo y señoríos*. Burgos: Universidad de Burgos.
- Senra Gabriel y Galán, José Luis. 2002. “Santo Domingo de Silos”. En *Enciclopedia del Románico en Burgos, Volumen II*, dir. Miguel A. García, 2539-2570. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Senra Gabriel y Galán, José Luis. 2008. “Entorno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas”. *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, 121-155.
- Senra Gabriel y Galán, José Luis. 2009. “El monasterio de Santo Domingo de silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada”. *Siete maravillas del románico español*, 193-226.
- Serrano Pineda, Luciano. 1925. *Cartulario de San Pedro de Arlanza*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- Serrano Pineda, Luciano. 1930. *Cartulario de San Millán de la Cogolla*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1925. “Un maestro inédito del siglo XII”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*: 7-9. <https://oa.upm.es/34206/> (Consultado: 10/5/2022)
- Yarza Luaces, Joaquín. 1970. “Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos”. *Goya, revista de arte*, nº 96: 342-345.
- Whitehill, Walter Muir. 1932. “Tres iglesias del siglo XI en la provincia de Burgos”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 101: 461-470. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q5h3> (Consultado: 13/05/2022)

LARA ARRIBAS RAMOS

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

<https://orcid.org/0000-0002-9504-1360>

lara.ar@usal.es

Recibido: 11/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

* El artículo ha sido financiado por la convocatoria de Ayudas para la Contratación Predoctoral de Personal Investigador de la Junta de Castilla y León, cofinanciadas por el Fondo Social Europeo (PR-2020).

<https://doi.org/10.36443/sarmental.61>

IMAGEN Y MEMORIA DEL FRANCISCANISMO EN TORO. NOTAS Y CRÓNICAS PARA EL ESTUDIO DE UN CONVENTO OLVIDADO*

IMAGE AND MEMORY OF THE ORDER OF FRIARS MINOR IN TORO. NOTES AND CHRONICLES FOR THE STUDY OF A FORGOTTEN CONVENT

RESUMEN

A pesar de la estima con que las crónicas monásticas lo califican de “unus ex totius Provinciae paecipuis”, la memoria del desaparecido convento de San Francisco de Toro, llamado *el Grande*, rehúye el olvido solo gracias a disgregadas notas al margen de la historia mendicante peninsular. El estudio de sus influencias durante la primera modernidad y de los ecos posteriores a su pérdida permite, no obstante, reconstruir parte de la imagen de esta fundación bajomedieval y resituirla como hito monumental de la espiritualidad franciscana en el paisaje urbano de esta villa.

PALABRAS CLAVE

crónicas conventuales, franciscanismo, historiografía, topografía funeraria, Toro (Zamora), urbanismo medieval, vistas de ciudades

ABSTRACT

Despite the high esteem monastic chronicles show for it as “unus ex totius Provinciae paecipuis”, the memory of the extinct convent of San Francisco de Toro, vulgo *el Grande*, escapes oblivion through scattered notes on the margins of the Iberian Mendicant Order’s History. The study of its influences during the early modern period and the analysis of the echoes after its loss, however, allows to reconstruct the image of this late medieval foundation and to reinstate it as a monumental icon of Franciscan spirituality in the urban landscape of this medieval villa.

KEYWORDS

City views, Franciscanism, funerary topography, Historiography, medieval urban planning, monastic chronicles, Toro (Zamora)

"De relance olhava para as casas e no escuro da noite via-lhes aspectos singulares de ruínas gigantescas."

Joaquim Pedro Oliveira Martins, *Cartas peninsulares*

Oliveira llega a Toro una noche de 1894 en un alto en el camino que realiza por la meseta castellana antes de su partida a Medina del Campo¹. En su viaje, tras haber recorrido las ciudades de Salamanca y Zamora –universitaria y eclesiástica la primera, dictamina, desgajada y militar la segunda–, el intelectual observa la villa toresana sobre las orillas del río Duero. Precedida por su fama bajomedieval, ha venido a buscar el recuerdo de sus paisanos lusos, sin embargo, en el lugar de las reinas, los nobles y los guerreros que die-ran, antaño, nombre e Historia a este asentamiento, Oliveira se encontrará “viejas calles ennegrecidas”, un puñado de casas y, “en la oscuridad de la noche”, “singular apariencia de ruínas gigantescas”. Concluye, en un primer encuentro, que “había en todo ello un aire de desolación y ruina” (1895, 202).

Al día siguiente, explica el portugués que “la ruina exige, para dar una impresión estética, aislamiento y abandono, y Toro no está ni solo ni abandonado” (Oliveira 1895, 207). Esta ausencia del contexto determinado por la literatura de la época es la causa por la cual, para las *Cartas peninsulares*, la villa castellana no posee la grandeza necesaria para su admiración ni forman parte las ruínas toresanas de esa inmutabilidad ideal que desde el siglo XIX ha incitado la contemplación del viajero. Esta suerte de no-tiempo evoca, en las obras de los literatos europeos, las gestas de un “antaño” del que se hace grato formar parte y que es común en todo el Viejo Continente. Desde los monasterios abandonados de Normandía a “las ruinosas abadías inglesas que han permanecido desiertas desde la Reforma”, como apunta Patrick Leigh Fermor, las ruínas son “siempre las reliquias más conmovedoras y trágicas, pues son testigos convenientes de la vida que una vez las animó” (2010, 39). Sin embargo, en la obra de Oliveira, al igual que en buena parte de la literatura posterior, a Toro no le corresponde un romántico anhelo historicista, sino la lúgubre pesadumbre de una decadencia sabida que se traduce en un interés ciertamente menor por parte de los académicos de la Historia.

A pesar de ello, el declive silencioso de los asentamientos medievales en la meseta sí ha dado sus frutos en revisiones trágicas y relatos que no hacen sino codificar y someter el estudio de su arquitectura a la imagen ahistórica de sus ruínas. Desde tales perspectivas, vistas con los ojos de Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset o Azorín, este rincón del reino de León parece protagonizar todos los relatos del decadentismo de finales del 1800.

¹ Ese trabajo se encuadra dentro del proyecto de tesis doctoral realizado en el Departamento de Historia del Arte - BBAA de la Universidad de Salamanca, Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología, y es dirigida por la profesora Lucía Lahoz.

La impronta de los relatos se deja asimismo sentir, durante las primeras décadas del siglo XX, en la historiografía artística. Heredera de la visión de estos literatos, los primeros estudiosos de las villas medievales se unen en una denuncia a la languidez y la pobreza de las ruínas practicadas: “tierras de labor y barbechos se extienden por el interior de los muros; viviendas, templos y murallas caen en ruínas; todo tiene un aire de vejez y abandono” (Torres 1932, 264). Su estudio, desde una perspectiva historiográfica, permite reconstruir los contextos de recepción del pasado medieval durante las primeras décadas del siglo XX, así como planear un acercamiento complementario a las fuentes gráficas y documentales para ampliar el conocimiento sobre las realidades desaparecidas del pasado mendicante de Toro, objetivo de este trabajo.

A ese respecto, si se retoma la crónica ibérica del erudito portugués, puede afirmarse con seguridad que las ruínas que emergen ante los ojos de Oliveira Martins a finales del siglo XIX corresponden con las del monumental cenobio de la Orden de Predicadores. Una xilografía publicada en 1874, en la revista *La Ilustración Española y Americana*, permite visitar algunos de los sillares que provocaran el relato del intelectual portugués dos décadas más tarde (fig. 1). En el grabado se observa cómo una de las portadas del convento se yergue casi intacta entre los colapsados muros. “Páginas de piedra”, escribe a tenor de la imagen el redactor de la publicación, “desmantelados, destruidos, desmoronándose sus restos [...], apenas serán, pasado algún tiempo, un triste montón de ruínas” (Martínez 1874, 451). Sin representar nada de ese habitar que tanto disgustó a Oliveira, el grabado otorga a los restos la visión imaginada de ruina solitaria, tan al gusto de las colecciones costumbristas de ilustraciones de la época.

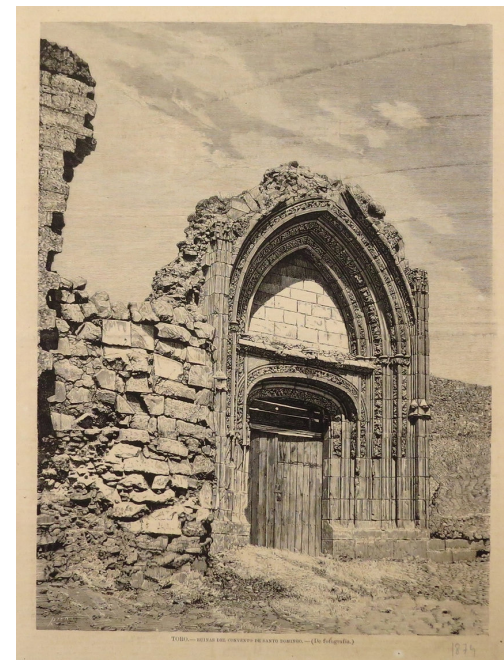


Fig. 1. Ruinas del convento de Santo Domingo, 1874, *La Ilustración Española y Americana* 29: 456. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid.

Como temiera Martínez de Velasco, de la monumentalidad del convento de San Ildefonso apenas se conservan hoy, además de la portada retratada en la xilografía –que se trasladó a la cercana iglesia de San Julián de los Caballeros en 1879–, “dos paredones de cal y canto, con empachaduras de sillares, pertenecientes a una capilla funeraria [...], puerta de acceso escarzano, una trompa de arco acanalado, arranque de otra y repisas desgastadas con fragmentos de los nervios” (Navarro 1980, 281). Su fortuna urbana, junto con la protección real del conjunto, acarrearán el modesto pero importante conocimiento de los hechos que marcaron el desarrollo de este cenobio, como representación material de los frailes predicadores en el devenir religioso y civil de Toro (Vasallo 1994; Prieto 2020).

Es esta una circunstancia que no comparten los restantes claustros que conforman el paisaje toresano. En efecto, de haber realizado su viaje unos años antes no es posible asegurar si Oliveira hubiera podido observar la ruina final de otro convento, el segundo mayor de los mendicantes en la villa, coetáneo en su fundación al de los Predicadores y objeto principal de este estudio: San Francisco El Grande. Al terreno de las hipótesis corresponde preguntarse si hubiera mantenido su visión de lo grotesco sobre las últimas piedras del que fuera “unus ex totius Provinciae paecipuis” según lo describió Francisco Gonzaga en su extensa crónica de 1587, *De origine Seraphicae Religionis (757)*. Sí puede suponerse, para estas décadas, que la visión de sus escasas ruinas sería muy semejante.

Quizá la metódica crónica del intelectual luso hubiera despejado las muchas dudas que el cenobio aún despierta y que se recogerán en las siguientes páginas como punto de partida necesario para un análisis en profundidad de este cenobio. Pues, como en las *Cartas peninsulares*, la historia de esta fundación medieval es un relato de ausencias; El Grande continúa siendo el mayor silencio de la topografía sacra que conforma una de las más importantes Villas de Realengo entre los siglos XIII y XIV, mientras que su memoria sobrevive como disgregadas notas al margen de la historia mendicante peninsular. Empero, las redes y topografía devocional de la Orden de San Francisco tienen su pervivencia como evocaciones en el patronato regio del vecino convento de Santa Clara, en las tradiciones funerarias del también desaparecido beaterio de Santa Ana –regido por la regla del Seráfico– o en la controvertida implicación del franciscano Juan Gil de Zamora en la Portada de la Majestad de la colegiata (Ruíz 1998; Hernando 2002, 168; Lahoz 2012; 2022, 245). La falta de un relato en piedra que permita fehacientemente comprender las implicaciones de El Grande en el paisaje monástico de la villa de Toro ha privado de un análisis en profundidad al conjunto, así como ha alejado las repercusiones modernas del franciscanismo toresano medieval de la historiografía.

Ante tales ausencias, en este estudio se plantea interrogar a viajeros, cronistas y prelados con el fin de reconstruir los ecos del convento en su propia iconicidad. Pues, dada la profunda implicación de los claustros franciscanos en las ciudades de memoria bajome-

dieval (Le Goff 1968; Bruzelius 2012), el conocimiento de la imagen construida y de los ecos urbanos del convento de San Francisco resulta imprescindible para aprehender las dinámicas materiales de predicación y patronazgo que se suceden en el Toro medieval. Es por ello por lo que, en estas páginas, se propone una revisión de los relatos contenidos en las principales crónicas de los franciscanos toresanos. Con el planteamiento de unas notas que aúnen las noticias imaginadas del convento y la imagen documental del mismo –que se aprehenderá a partir de los principales estudios al respecto en la historiografía específica (Vasallo 2014; 2018)– se busca reconstruir algunos aspectos del que fuera un altar privilegiado en la topografía devocional de la villa; tales como la preponderancia de la advocación de su capilla mayor en el urbanismo de la ciudad y la intención arcaizante en las reformas modernas de su fábrica.

VISTAS Y VIAJEROS. EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN EL SIGLO XVI

La única *imago* del convento de San Francisco de la que se tiene constancia –dejando a un lado planimetrías de su fábrica, cuyos intereses y estrategias gráficas de representación resultan interesantes desde el punto de vista no tanto icónico como para el estudio de su forma arquitectónica (Castro 2002, 354-5)– pertenece a una ambiciosa empresa cartográfica de la segunda mitad del siglo XVI. Efectivamente, tres siglos antes de las comentadas revisiones románticas de las ruinas toresanas, pudo el flamenco Anton van den Wyngaerde retratar el cenobio franciscano como parte de las cincuenta y siete vistas de ciudades encargadas por Felipe II (fig. 2).

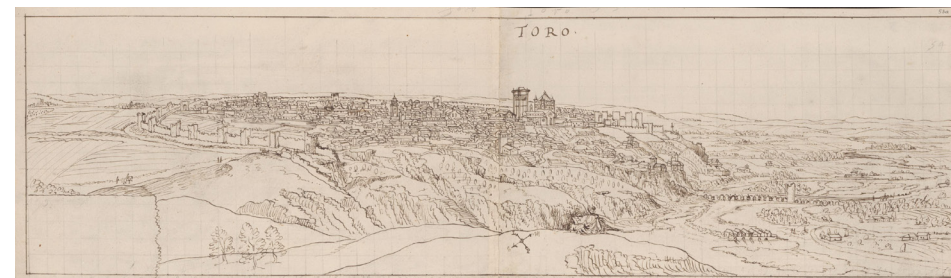


Fig. 2. Anton van den Wyngaerde, *Toro*, 1570, Cod. Min. 41, f. 66. Biblioteca Nacional Austriaca, Viena.

En su finalidad de representar el poder real y la potestad imperial del monarca en las estancias palatinas, vistas como la de Toro han sido estudiadas como un medio que “colmaban los deseos regio de poseer visualmente las principales ciudades de sus reinos [...]”. La finalidad de las imágenes de van den Wyngaerde, con sus perfiles y vistas a vuelo de pájaro de las ciudades, sería la de reproducir la experiencia visual, posible o virtual, de un espectador en un momento y un tiempo definidos” (Pereda y Marías 2004, 131). Y en

ese acontecimiento visionario la configuración medieval se hace presente en la vista de Toro, a través de los conjuntos monumentales que la singularizan e identifican avanzada la Edad Moderna. La colegiata, las obras de arquitectura civiles y defensivas y el alcázar altomedieval son inmortalizados por el pintor flamenco con estrategias de representación que apelan a la antaño condición militar de la villa, como atalaya a orillas del Duero, defensiva y defensora del norte leonés durante los siglos X al XII como tenencia del rey.

Esta consideración de centinela, de alto en el camino que emite la vista de van den Wyngaerde resulta pertinentemente pareja a la descripción que realiza de la villa el humanista Lucio Siculo Marineo, apenas unas décadas antes. Como una parte inherente a la identidad del asentamiento, escribe, “en la misma ribera del río Duero, más arriba [de Zamora], está la noble ciudad de Toro. [...] puesta en lugar alto, pero muy llano. Ciudad bien grande en la cual se aposentó muchas veces la corte de los Reyes de Castilla” (1533, 15). La implícita relación entre estas nuevas tácticas de presentación del paisaje y la literatura de viajes coetánea tiene un largo recorrido en la historiografía especializada (Zumthor 1994; Muñoz 2022); así, con la llegada de la modernidad y los cambios de paradigma que la acompañan, los diarios medievales de peregrinos dejan progresivamente de estar protagonizados por reliquias y santos lugares en favor de una preponderante razón topográfica.

En Toro, esta codificación visual toma forma en los referentes materiales del bajomedieval que la sobresalen. La ruptura epistemológica requerida para este cambio en los paradigmas de representación del Estado moderno (Pereda y Marías 2004) aún manifiesta la iconicidad monumental conforme a la cual Toro entronca con las vistas de Segovia, Arévalo o Maderuelo en su forma de aunar orgánicamente “topos y locos”, también en la disposición de sus referentes visuales. “Las iglesias, inmediatas algunas a la muralla, contribuyen a la defensa con la masa de sus muros y la altura de sus torres” (Torres 1932, 262) y el exhaustivo testimonio de Wyngaerde los identifica del mismo modo con estrategias gráficas que las singularizan en el paisaje urbano.

Por todo lo anterior, se confirman en Toro los estudios iniciados por Jaques Le Goff que afirman cómo “el mapa de las casas franciscanas y dominicanas a finales del siglo XIII es el mapa urbano de la cristiandad” (1999, 72) y sus ecos en el trazado urbano de las villas modernas confirman, de un modo vago, su indisociable identidad para con las urbes. En la topografía de la ciudad medieval “los conventos eran naturalmente el símbolo material de las comunidades en el paisaje religioso y civil [...], los conventos de hombres y mujeres se convirtieron en relevos e hitos monumentales de la espiritualidad mendicante en el paisaje urbano” (Volti 2004, 66).

En efecto, las casas de la Orden de San Francisco y la de Santo Domingo se representan en esta vista imaginadas en la vorágine urbana como singularizados iconos de la preponderancia de estas fundaciones hasta el siglo XV. Y así lo representa la vista de Wyngaerde,

abalado por su condición de “verdadera imagen” al estar realizada *ad vivum* por un testigo presencial del acontecimiento (Manfrè 2016b). La descripción literaria y su presencia visual no se limitaban a ilustrar la forma, la estructura y los detalles de la topografía mendicante, ya que estos documentos están codificados con el lenguaje del poder, la fuerza y el dominio (Donattini 2003; Manfrè 2016a, 169).

Con ello, la vista del siglo XVI representa el convento de San Francisco *el Grande* en el sector este de la población, en uno de los radios vertebradores del tercer ensanche. Al respecto, se tiene constancia de que la consolidación de este nuevo núcleo urbano se remonta a las últimas décadas del siglo XII y primeras del XIII, coincidente con el asentamiento de las Mendicantes en la ciudad, cerca de uno de los accesos al recinto amurallado llamado puerta de Santa Catalina y en torno a una amplia plaza. El urbanismo medieval se encuentra presente de nuevo, con unas dinámicas de configuración del lugar del acontecimiento cívico indisociablemente ligadas a la orden de San Francisco. Uno conforme al cual “los conventos conforman el punto de partida de la predicación, pero el sermón tiene lugar también en otros espacios públicos [...]. Los franciscanos activaron el espacio público para desarrollar su apostolado” (Lahoz 2022, 286).

También este exhaustivo testimonio visual, que identifica al convento franciscano como monumento en el paisaje urbano, intuye la razón formal de la iglesia del cenobio, base y punto de partida para una acción catequética, llevada a cabo igualmente en el exterior. Se hace patente en el dibujo de Wyngaerde un templo de gran desarrollo con nave única, espadaña y campanario, portada de acceso a los pies bajo una abertura circular y una desarrollada capilla mayor acorde a las necesidades planteadas en la topografía funeraria de algunos linajes de las oligarquías locales, como se verá (fig. 3). En efecto, a pesar de las numerosas reformas que en el espacio templario y claustral que se suceden durante la Edad Moderna, a principios del siglo XIX, el ojo de un historiador local aprecia cómo “tiene aún el templo un aspecto humildísimo; consta de una sola nave larga, pero angostísima: está abovedada la capilla mayor y también otras que tiene a la parte del sur, que son muy posteriores a la obra principal” (Gómez de Latorre 1801, 60). Dicha imagen entronca con los modelos evocados y evocadores que, ante la ausencia de restricciones coercitivas, se esforzaron por utilizar las comunidades mendicantes para resaltar la sencillez y el despojo de sus edificios. Con ello se subraya su pertenencia a la misma familia edilicia y se reproduce, aunque levemente, el principio estético y funcional de las primeras iglesias congregacionales (Volti 2004, 67-8).

Así, la presencia urbana de la Orden Franciscana en Toro a través de su cenobio mayor se confirma, en estos gestos cartográficos modernos, como un relato de pervivencias reflejadas en el espacio. De un modoacrónico, el paisaje “refleja la organización social pero una vez que el espacio ha sido delimitado y dado forma no vuelve a ser un mero trasfondo

neutral, sino que ejerce su propia influencia” (Ardener 1993, 12). A pesar de los continuos replanteamientos en su topografía, los ecos medievales que subyacen a esta fundación son presentados por la vista de Wyngaerde como continuidades imprescindibles para formular la imagen de la ciudad de Toro, dado que, como es común a las fundaciones bajo el carisma del Seráfico, la condicionan y la definen (Cuadrado 1996; Lahoz 2012).



Fig. 3. Anton van den Wyngaerde, *Toro* (detalle), 1570, Cod. Min. 41, f. 22, Biblioteca Nacional Austriaca, Viena.

PERVIVENCIAS URBANAS: LA RAZÓN TOPOGRÁFICA

La realidad fragmentada desde la que parte el estudio de la arquitectura franciscana medieval en la Península es una condición indisociable a la propia vinculación urbana de sus conventos. Los cambios de modas estéticas y necesidades expresivas que se suceden en el siglo prepararon “el camino a una función, que, a su vez, vendría a renovar unos estilos” en las fábricas monásticas (Bango Torviso 1982, 572). Conforme a estas mudanzas, las Mendicantes resultaron considerablemente permeables a constantes evoluciones en sus conjuntos, y es por esa razón, acuciada por la ausencia de huellas pétreas a las que interrogar en el caso toresano, que resulta de un interés singular las imágenes salidas de

las plumas de canónicos, cronistas e historiadores de la orden que resolvieron incluir el convento de San Francisco El Grande en sus corografías y cronologías sacras desde el siglo XVI al XVIII.

En efecto, la fundación ha sido estudiada por genealogistas e historiadores conforme a los importantes vínculos entre laicos y promoción monástica en el Toro bajomedieval que reflejan las grandes crónicas seráficas (Vasallo 2018; Prieto 2023). Sin embargo, y aunque no son ajenas a las circunstancias de benefactoría y patronazgo, la información presente en los compendios apela asimismo, y de forma clara, a la singularidad del convento franciscano como parte de un paisaje identitario que condiciona las devociones urbanas de la villa y que funciona como representación visual de la piedad y el ideal franciscano en esta ciudad del Duero. De este modo, las loas efrásticas de estos anales cuentan con puntuales ecos medievales en sus páginas que resulta de interés tener en consideración.

Así, El Grande dispone de unas breves notas en la crónica de 1587 de Francisco Gonzaga. Como “unus ex totius Provinciae paecipuis”, el prelado lamenta “no poder dar la fecha definitiva de la fundación, o de los primeros fundadores”, aunque “se puede rastrear en cierta medida la antigüedad” (757).

[...] se tiene certeza por ciertos escritos que su capilla mayor fue reconstruida por los nobles toresanos Juan Rodríguez Puertocarrero y su esposa Beatriz Barreto, en el año del señor 1463. Por ese motivo fueron allí enterrados, tanto ellos como sus sucesores, y también los que descenden del linaje de los Acuña, con los que contrayeron parentesco. Sin embargo, cuando su planta amenazaba con derrumbarse por todas partes, fue reparada por el reverendo Francisco Sosa, obispo de Almería, en el año del nacimiento de Cristo de 1520 o, mejor dicho, fue reconstruida con obra de arquería [*arcuato opere aedificatum*]. Además, el mismo obispo, según lo dispuesto en su testamento, dejó, tanto para la consumación de la obra antedicha, como también para la promoción del resto del edificio, varios cálices de oro y plata, y varios tapices valiosos, el ornamento pontificio con el que acostumbraba a oficiar la misa, ochenta coronas de oro en dinero y la biblioteca principal para la honra de esta sagrada casa. Lo que queda del edificio de este monasterio, en su mayor parte, fue reparado, restaurado, o más bien reconstruido, por Don Alfonso Fonseca de Burgo de Osma, a la generosa costa del obispo en el año del Señor 1480 (Gonzaga 1587, 757-8).

En este fugaz diario, Gonzaga pone de manifiesto los linajes que la memoria de la orden seráfica ha unido a la historia de su convento. Pasa entonces a describir la humildad y pobreza de algunos venerados frailes, la prosperidad de su Estudio de Teología y las indulgencias concedidas a quien haya orado ante el altar de santa Catalina, erigido en su iglesia. Virgen de la que se custodian, así mismo, reliquias en el santuario del templo (Gonzaga 1587, 758).

La advocación a la de Alejandría resulta de especial interés debido a las implicaciones topográficas de su devoción en la villa y conviene, por ello, plantear algunas notas al respecto. Pues es esta una veneración urbana recurrente desde el siglo XIII en las ciudades bajomedievales, que en Toro resulta fecunda en monumentos ofrecidos a la santa. En efecto, una de las puertas de acceso a la ciudad por su flanco lleva el nombre de santa Catalina y la iglesia cercana de Santa María de Roncesvalles comparte titularidad desde el siglo XIV con la mártir romana de forma popular ante la revitalización de su culto en tal siglo (Navarro 1980, 162-4). Esa cronología es coetánea al asentamiento de los frailes menores en la villa, en la misma vía principal de acceso en la que se encuentran la puerta y la iglesia así nombradas, circunstancia que pudiera favorecer la hipótesis sobre el origen medieval de tal advocación para el nuevo altar franciscano (fig. 4).

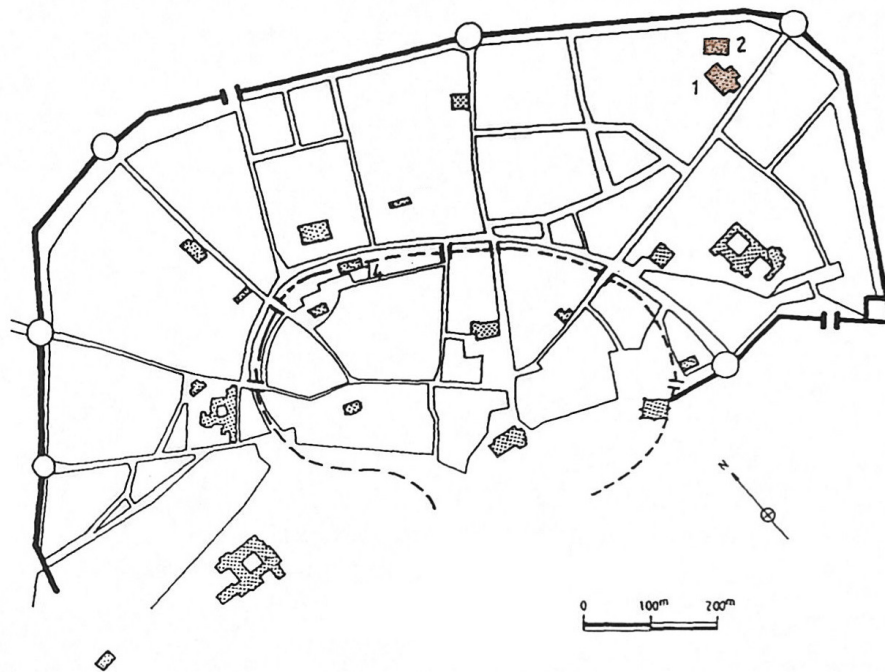


Fig. 4. Charles García, *Les Monuments du Moyen Age* (modificado por la autora, 1. Convento de San Francisco, 2. Iglesia de Santa María de Roncesvalles y Santa Catalina), *Le Campo de Toro au Moyen Age*. Lille: Anrt.

La importante vinculación de este espacio con la santa es una decisión trascendente, dado el calibre e implicaciones del espacio y la gran carga teológica del mismo (Yarza 1988; Lahoz 1995, 175-6). Aunque también pudiera suponerse, como origen de esta elección, una devoción privada del linaje Portocarrero –a pesar de que el nexo personal no se refleja en ninguno de los testamentos familiares consultados–, la recurrencia del culto de santa Catalina en entornos franciscanos de espiritualidad urbana es una circunstancia ampliamente documentada, de modo que resulta plausible plantear tal advocación para el privilegiado altar desde su origen. Así, en relación con la economía de la salvación de los siglos bajomedievales, se encuentra ampliamente documentada la construcción, en las iglesias conventuales de clarisas y franciscanos de la vecina Salamanca, de sendos altares dedicados a santa Catalina y dotados de “muy grande cantidad de rentas” dada su amplia veneración en la ciudad del Tormes (Vázquez Janeiro 1977, 357, nota 23). Este fenómeno ha sido explicado dentro de un proceso de institucionalización de los monasterios de clausura franciscanos y de las dinámicas necesarias para confirmar nuevos recursos económicos que consolidara edificios autónomos y suficientes (García 1988, 79-80). En una topografía monástica tan concurrida como la de Toro, y ante su ausencia de sede episcopal, es plausible que se buscara aprehender la mayor cantidad de feligreses, estimular las limosnas y las donaciones con arreglo a los procedimientos generalizados: “los alicientes fueron los clásicos de tipo espiritual: indulgencias a los visitantes y sobre todo a los donantes; promoción de devociones de gran arraigo popular como las marianas y las franciscanas de los santos Francisco, Antonio y Clara” a los que se añade, con frecuencia, Inés y Catalina (García 1988, 80).

Si se toman por ciertas estas consideraciones, también puede rastrearse en Toro una arraigada devoción a la santa desde los siglos del gótico, como parte de cortejos profilácticos ligados a topografías funerarias individuales y comunales que bien pudieran estar condicionados por ser Catalina la advocación elegida por los frailes de san Francisco. Esta veneración urbana se encuentra en las pinturas murales del coro del Real Convento de Santa Clara, un espacio cargado de sentidos simbólicos funerarios para la comunidad en clausura, en la cual los desposorios místicos de la santa tomarían un cariz ejemplar (Fernández 2001; Sedano 2013; Gutiérrez 2017) (fig. 5); también se identifica su presencia en algunos de los escasos sepulcros góticos conservados en las iglesias de la villa, tales como el de la reina Beatriz de Portugal, en el cenobio de dominicas de Santi Spiritus, y otro en la iglesia de San Lorenzo (Sedano 2013).

Por todo ello, la elección y las irrigaciones consecuentes a la advocación del altar mayor franciscano suponen un indicador que llama a repensar los planteamientos urbanos de la fundación y sus implicaciones más allá de los muros del convento, así como de sus razones topográficas en el paisaje urbano sacro medieval y moderno.



Fig. 5. Ciclo de santa Catalina, siglo XIV, Real Convento de Santa Clara de Toro.
Fotografía de la autora.

ARCUATO OPERE AEDIFICATUM. ECOS GÓTICOS EN LAS CRÓNICAS FRANCISCANAS

Dejando de lado la advocación a la santa, si se retoma la información contenida en la crónica del padre Gonzaga, resulta imperioso profundizar en las implicaciones y fundamentos derivados de un relato que sugiere una refundación del convento de San Francisco por parte de la familia Portocarrero, como protectora y patrona de la capilla mayor del cenobio. En efecto, toda memoria de la fundación anterior a la concesión del patronazgo parece haberse perdido en los incendios que asolaron el conjunto. De ellos se tiene constancia a través de la tristeza con la que los cronistas aluden al suceso y de una bula expedida el 28 de noviembre de 1413 otorgada por Benedicto XIII “a petición del guardián y comunidad del convento franciscano de Toro” en la que se insta al obispo de Zamora para que “de algunos legados diocesanos para píos usos, no determinados, les entregue hasta la cantidad de 1.000 florines de Aragón con el fin de ayudarles a su reparación, pues ha sido casi totalmente destruido por un incendio. Mandato, que se complementa con la concesión de indulgencias para cuantos contribuyan a la reconstrucción del convento” (Cuella 2003).

Los hechos obligan, de este modo, a que la historia de El Grande de Toro se encuentre ligada a la llegada y afinamiento de linajes portugueses en la villa durante los últimos años del siglo XIV. Las crónicas narran el exilio castellano de Juan Rodríguez Portocarrero, mayordomo mayor de la reina, tras la batalla de Aljubarrota y el retiro de doña Beatriz al convento de dominicas de Toro. De igual modo, la historiografía ha profundizado en la posterior concesión de algunas tercias del obispado de Zamora y el consecuente y problemático establecimiento de un mayorazgo en favor de su hijo (Moreno 1989, 996-7; Alonso y Calderón 1989).

El asentamiento del apellido Portocarrero en la población y las recompensas adquiridas por su apoyo a la causa castellana resultan motivos suficientes para pensar que los cabezas de familia se vieran en la necesidad de fundar una capilla familiar como símbolo de arraigo, de identificación entre la familia y el territorio (Prieto 2023, 195), así como del nuevo estatus adquirido en tierra extranjera, copiando, para ello los modelos existentes en los múltiples ejemplos góticos que suponían la cultura visual funeraria del momento en la villa toresana (Sedano 2013). Se servirían, para ello, del prestigio generalizado que habían tenido las órdenes mendicantes como intercesoras del finado desde su asentamiento en todas las ciudades bajomedievales y asumirían el patronazgo de un historiado convento que, a pesar de su prestigio, se encontraba en esas décadas en ruinas inacabadas tras el incendio. La atestación del poder del linaje a través de una fundación religiosa con fines funerarios es esta una práctica constante desde el 1400, cuando “la ostentación de la capilla funeraria era para cualquiera que estuviera en condiciones de llevarla a cabo un signo distintivo de poder, por el que se seguía identificando después de la muerte” (Yarza 1988, 68-9); un referente monumental que permitía a la familia diferenciarse de las restantes oligarquías por su capacidad económica y su situación social, suficientes para acometer una empresa de reconstrucción de este tipo. Como ha planteado Chales García

Los oratorios pasaron a ser en la baja Edad Media un espacio de prestigio social para los grandes linajes, al tiempo que afirmación del poder local, caso de los Ulloa y de los Fonseca en Toro. Aunque estaban dentro del templo, las capillas se encontraban separadas del espacio común por rejas y verjas [...]. Puesto que la iglesia-asamblea estaba conformada por los vivos y por los muertos, todos debían vivir juntos, en un mismo espacio (2018, 206).

En efecto, conforme a unas estrategias institucionalizadas de representación del linaje, el caso de los Portocarrero de Toro no es aislado, sino que en, zonas menos señorializadas de Castilla, el patronato de un monasterio no fue tan habitual como el de la capilla mayor o de las laterales: “en algunas ciudades, principalmente de realengo, las obras de los monasterios fueron sustentadas por los concejos a título corporativo y, en mayor medida, por las oligarquías y regidores a título familiar o individual” (Prieto 2023, 50). A partir de la decisión de los Portocarrero de reconstruir el arruinado cenobio, san Francisco El Grande se convierte en el gran panteón nobiliario de los herederos de este linaje hasta avanzado el

siglo XVII, y bajo el carisma de los frailes menores colocarán “el destino del alma guiada por un deseo de lograr un postrer voto de obediencia y pobreza que sea antídoto de las riquezas y glorias disfrutadas en vida” (Rodríguez 1985, 73). Corresponde a esos ecos, aún presentes en la escritura de las crónicas seráficas, la atestación de que toda memoria histórica del convento queda sustentada sobre los Portocarrero y las distintas ramas que hereden los derechos de patronato sobre el espacio de la capilla mayor. Este hecho supone un genuino índice de la condición personal y las tradiciones medievales de convento pan-teón que posee el monasterio franciscano de Toro

Esto se confirma en 1625, en el tomo 1 de los *Annales Minorum* de Luca Weddingo donde también se identifica al convento toresano con la profunda vinculación, en primer lugar, de los Portocarrero y los Acuña, y en último lugar, de los frailes de vidas ejemplares enterrados en el monasterio. Apela, una vez más, a que la mayor parte del conjunto claustral pertenece a las obras pagadas por el reverendo Alfonso de Fonseca, obispo de Osmá, y posteriormente a la reconstrucción por parte del Obispo de Almería, iniciada en 1520, que se realizó siguiendo la obra de arquería *–arcuato opere–* existente (Weddingo 1625, 247).

Lo dicho se amplía escasamente en el tomo primero del *Árbol Cronológico de la Santa Provincia de Santiago*, compuesto por el fray Jacobo de Castro en 1722, donde se relata en el capítulo IV lo siguiente:

Dentro de las murallas de esta Ciudad en sitio espacioso está nuestro convento, cuya primera fundación no se sabe con certeza en que tiempo haya sido, aunque tiene mucha probabilidad para ser contemporáneo de el de Zamora, pues el año de 1270 se halla su memoria [...]. Su primera fábrica se supone hecha por la devoción de los fieles. Padeció este Convento un terrible incendio año de 1423 como consta en una Bula de Martino Quinto, que es la 109 en el Registro de nuestro Analista tomo 5 [...]. De esta fuente se amplió toda su fábrica, quedando la iglesia capaz, aunque no totalmente perfecta y muy vistoso el claustro principal. El segundo no está acabado y por los escudos de armas que hay en unas columnas de mármol, parece haberle principado el señor Don Alfonso de Fonseca, obispo de Osmá, y natural de esta ciudad, este obispo fue quien, siendo muy devoto de nuestra orden, dio a este convento tan copiosas limosnas que casi lo reedificó todo, como dice el señor Gonzaga. Finalmente es este convento uno de los buenos de esta provincia, habiendo sido antes Casa de Teología y ahora de Artes. Redújose a la Observancia según más probable fundamento, año de 1426 (Castro 1722, 196).

A partir de los datos que aportan las crónicas franciscanas, se deriva la modesta pero significativa atención que ha recibido la topografía funeraria de la capilla mayor del convento por parte de la historiografía. Las dinámicas como albacea testamentario y la cuestión del patronazgo del linaje Portocarrero en los siglos XVI y XVII reflejan unos ecos de señorío y tradición, de “sedimento histórico” materializado en la capilla mayor del cenobio de los que los Acuña y los Souza se servirán activamente para asegurar su preeminente ante las

oligarquías locales (Fernández 1883, 545). Así, los primeros poseían “el patronazgo de una capilla en la iglesia de San Pedro del Olmo y otra en el monasterio toresano de San Francisco”, con tal consideración que, para el 1700, “incluso el altar de esta capilla era conocido popularmente como el de don Juan de Acuña” (Lorenzo 1995, 24). Los Acuña mantuvieron, así mismo, la devoción del linaje al establecer una profunda relación como patronos también del beaterio de Santa Ana, “monjas de velo negro” de la Orden Tercera de San Francisco en la ciudad de Toro, en el que ingresó una hija de los fundadores Juan de Acuña y su segunda mujer Ana de Rojas (Lorenzo 1995, 24-8). Más noticias da Luis de Salazar y Castro sobre el epitafio de Juan de Acuña que refieren los documentos, del cual caballero dice recibió “sepultura en la Capilla mayor de San Francisco de Toro, al lado de la Epístola, que es donde se han sepultado todos los de su línea, dejando el lado del Evangelio a la del Marqués de Castrillo [los Portocarrero], con quien dividen el antiguo mayorazgo de las Tercias de Toro” (Salazar y Castro 1696, 568). Su hijo, Diego de Acuña, también manda por testamento que sus testamentarios dispongan de lo que procediere de sus bienes para fundar una memoria perpetua en San Francisco de Toro (Vasallo 2014; 2018).

A pesar de ello, los sepulcros de la familia Portocarrero, así como la iglesia y sus claustros conservan hoy un pálido rastro en la topografía y la historia toresanas, en las que “apenas se encuentran rastros de su existencia, y solo se conserva la memoria del lugar que ocupó uno de los conventos más insignes que tenía en sus dilatados ámbitos la Provincia de Santiago” (López 1914, 394). Sin embargo, la presencia del linaje se dilata a través de los siglos por la condición de los Portocarrero, los Acuña y los Souza como patronos de la capilla mayor de este convento y mantenedores de una devoción del linaje marcadamente franciscana que se esfuerzan por actualizar periódicamente. Elocuente imagen es la que se extrae del testamento de Juan de Acuña, Señor de Pajares y Requena, en el que se manda sepultar en la capilla mayor de dicho convento, “a la parte que lo estaban sus padres y abuelos, cuyos arcos manda renovar y escribir los nombres de los que allí estuviesen” (Salazar y Castro 1696, 504).

Del mismo modo, la gran del 1520, conforme a lo que la retórica elegida por los cronistas parece indicar, permanece y mantiene que la reedificación en las naves y los pies del templo se proyecte con una intención unificadora que continuara la tradición formal de las naves góticas. De este modo, la elección y adopción de un lenguaje visual previo *–arcuato opere aedificatum–* vendría a reforzar la idea de continuidad sobre el patronazgo de la capilla y sobre las redes de poder urbano, resultando en una “grandiosa y alta capilla mayor, una magnífica nave gótica, algún tanto estrecha, de cinco capillas por lado, subsistiendo todavía muy profundas en las del costado de la epístola” (Quadrado 1856, 441) cuya unidad se aprecia en las ruinas conservadas a mediados del siglo XIX.

A MODO DE CONCLUSIÓN: RUINAS PERDIDAS EN CAMPO / QUE LECHO DE MAR FUE ANTES DE HOMBRES

Como se planteaba al inicio, la cotidianeidad de urbe campesina y empobrecida que desprende Toro en el siglo XIX no se corresponde con los parámetros de calma y la gloria atemporal que, durante décadas, alentaron el estudio de la ruina—*Locus ubi Troya fuit!*— y de la fortuna medieval de las villas castellanas. La visión pesimista de los literatos llega pronto a la historiografía artística y son fecundos los trabajos que, animados por los perfiles medievales de su atalaya, posan en Toro su vista para escribir un relato de ausencias en el que participa, de forma marginal, el desaparecido convento de San Francisco El Grande. Es esta “una de las comunidades franciscanas de más lustre y esplendor” a pesar de que, en los incendios que sufriera a principios del siglo XV, “perecieron sus papeles y memorias” interceptando su historia e impidiendo “saber lo que fue antes, cuándo su fundación y cuáles sus principios y progresos” (Floranes 1781, 101).

La destrucción total de su fábrica ha obligado, para el estudio de sus orígenes medievales, a plantear en este trabajo, a fin de poder resituar la fortuna de la fundación mendicante en el paisaje urbano de la villa, un análisis contrastado de las fuentes y relatos que describen su imagen arquitectónica gótica; como lo hacen Jacobo de Castro, Cesáreo Fernández Duro, Rafael Floranes y Encinas, Antonio Gómez de Latorre, Francisco Gonzaga, Joaquim Pedro Oliveira Martins, Luis Salazar y Castro, Lucio Sículo Marineo o Luca Wedding. De la mano de esos autores, siempre a través del recuerdo del patronato de los Portocarrero, los Sosas y los Acuña de Requena —“con cuyos sepulcros, inscripciones y armas no menos ilustra la Capilla Mayor que con sus dádivas y buenas asistencias al Convento” (Floranes 1781, 102)— es posible reconstruir algunos aspectos de la dilatada relación topográfica de origen medieval que posee el convento para con la villa de Toro, antes de que la poética de la ruina llegara al cenobio y de que una plaza con el mismo nombre constituyera el único rastro material de su presencia (fig. 6).

Del estudio de estas fuentes, junto con las investigaciones especializadas que han venido trabajando las noticias documentales del cenobio, se ha podido constatar que lo reflejado en las crónicas franciscanas se asemeja en gran manera al exhaustivo testimonio realizado por Wyngaerde en su vista de la ciudad, en la que se identifica, como hito monumental, al convento de San Francisco de Toro en su razón topográfica de conformador de espacios y creador de paisajes devocionales dentro del ámbito urbano. El estudio de la imagen medieval de la fundación franciscana hace posible sugerir la permeabilidad de contextos urbanos entre la capilla mayor del convento franciscano y la topografía de la villa a través de la advocación a santa Catalina. El análisis también ha permitido plantear una voluntad arcaizante en las sucesivas obras que se realizan en El Grande durante la Edad Moderna,

con una intencionalidad ligada a la imagen de poder y la consolidación de las jerarquías de esta línea dinástica de origen portugués.

Se hace patente, por último, la artificiosa distancia entre Edad Media y primera Modernidad en muchas de las estructuras de presencia y presentación, también en lo que respecta a las prácticas medievales de enterramiento, la continuación de la memoria, la legitimación de nuevas ramas familiares y títulos a través del poso de antigüedad que significa a San Francisco El Grande como espacio singularizado al servicio del linaje. Las dinámicas funerarias y devocionales de uno de los más principales claustros de la orden en la meseta crearon y significaron espacios y acontecimientos durante siglos, de tal modo que sus ecos sobreviven, aun cuando las ruinas historiográficas del franciscano continúan incluyendo su presencia en el silencio de la Historia.

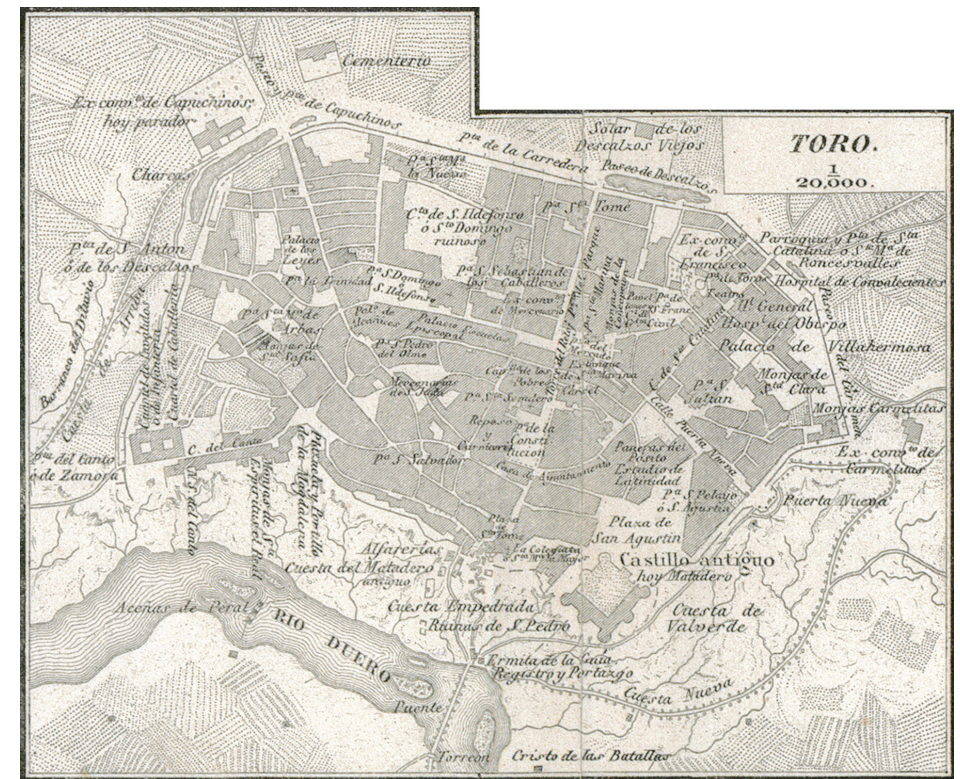


Fig. 6. Francisco Coello, *Toro*, 1863, *Atlas de España y sus posesiones de ultramar*, Cartoteca Rafael Mas y Servicio de Cartografía de la Universidad Autónoma, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA**Fuentes**

- Castro (de), Jacobo. 1722. *Primera parte de el Arbol Chronologico de la Santa Provincia de Santiago*. Salamanca: Francisco García Onorato y San Miguel.
- Cuella Esteban, Ovidio. 2011. *Bulario de Benedicto XIII (1394-1423)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Fernández Duro, Cesáreo. 1883. *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, tomo 1. Madrid: Establecimiento Tipográfico de los sucesores de Rivadeneyra.
- Floranes y Encinas, Rafael. 1994 [1781]. *Memorias para la historia de la ciudad y tierra de Toro*, edición a cargo de Luis Vasallo Toranzo. Zamora: Semuret.
- Gómez de Latorre, Antonio. 1802. *Corografía de la Provincia de Toro*, tomo 1. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Gonzaga, Francisco. 1587. *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis Observanciae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, tomo 2. Roma: Dominici Basae.
- Oliveira Martins, Joaquim Pedro. 1895. *Cartas peninsulares. Edição posthuma*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira.
- Quadrado, José María. 1865. *Recuerdos y bellezas de España : obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes*, volumen 7. Barcelona: Imprenta de Joaquín Valdaguer.
- Salazar y Castro, Luis. 1696. *Historia genealógica de la casa de Lara. Justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*, tomo 3. Madrid: Mateo de Llanos y Guzmán.
- Sículo Marineo, Lucio. 1533. *De rebus Hispaniae memorabilibus*. Alcalá de Henares: Casa de Miguel de Eguía.
- Weddingo, Luca. 1625. *Annales Minorum*, tomo 1. Lyon: Claudii Landry.

Publicaciones

- Alonso Campos, Juan Ignacio y José Manuel Calderón Ortega. 1987. “Los Acuña: la expansión de un linaje de origen portugués por tierras de Castilla”. En *Actas das II Jornadas luso-espanolas de história medieval*, volumen 3, 851-860. Oporto: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Ardener, Shirley. 1993. *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*. Londres: Routledge.
- Bango Torviso, Isidro Gonzalo. 1982. “El monacato rigorista: cistercienses y premostratense”. En *Historia de la Iglesia en España*, volumen 2. Madrid: BAC.
- Bruzelius, Caroline. 2021. “Città dei Frati. City of Friars: directions for new research”. En *La città medievale è la città dei frati?. Is the medieval town the city of the friars?*, coord. Silvia Beltramo y Gianmario Guidarelli, 21-26. Florencia: Torrosa.
- Castro Santamaría, Ana. 2002. *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*. Salamanca, Gráficas Varona.
- Cortés Arrese, Miguel. 2022. *Paisajes del románico en tierras de Castilla*. Murcia: Nausicaã.
- Cuadrado Sánchez, Marta. 1996. “El nuevo marco socioespacial: emplazamiento de los conventos mendicantes en el plano urbano”. En *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza y José Ángel García de Cortázar, 101-110. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Donattini, Massimo. 2003. “Dal centro ai margini. Percezioni dello spazio”. En *La vita nei libri: edizione illustrate a stampa dal Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*, ed. Marino Zorzi, 157-169. Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna.
- Fernández Somoza, Gloria. 2001. *Las pinturas murales del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora): un marco para la nueva devoción franciscana*. Zamora: IEZ Florian de Ocampo.
- García Oro, José. 1988. *Francisco de Asís en la España medieval*. Santiago de Compostela: CSIC.
- García, Charles. 2018. “Conclusiones”. En *Las tres religiones en la Baja Edad Media peninsular. Espacios, percepciones y manifestaciones*, coord. Luis Araus Ballesteros y Juan Antonio Prieto Sayagués, 203-206. Madrid: La Ergástula.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2017. “La promoción artística en los conventos de clarisas durante la Edad Media: los coros de los conventos de Santa Clara de Salamanca y de Toro”. En *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*,

- coord. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja, 281-330. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Hernando Garrido, José Luis. 2016. “Los Franciscanos en los viejos reinos de Castilla y León. De la pobreza espontánea a la promoción nobiliaria”. *Biblioteca: estudio e investigación*, 31: 157-195.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. 1995. “Sobre enterramientos y sepulturas desaparecidas”. *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales* 14: 175-187
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. 2012. “La imagen del marginado en el arte medieval”. *Clío & Crimen*, 9: 62-84
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. 2022. *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid: Síntesis.
- Le Goff, Jacques. 1999. *La civilización del Occidente medieval*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Goff, Jacques. 1968. “Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale: l’implantation des ordres mendiants. Programme-questionnaire pour une enquête”. *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations* 1: 335-348.
- Leigh Fermor, Patrick. 2010. *Un tiempo para callar*. Barcelona: Elba.
- López, Atanasio. 1914. “Enterramiento de la Familia Portocarrero en San Francisco de Toro”. *Anuario Ibero Americano*, 1: 392-394.
- Lorenzo Pinar, Francisco. 1995. *Beatas y mancebas*. Zamora, Semuret.
- Manfrè, Valeria. 2016a. “The Perception of the Spaces in the Mediterranean Chorographic Literature of the Seventeenth Century”. En *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History*, ed. Emmanuelle Peraldo, 168-198. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Manfrè, Valeria. 2016b. “Realidad, artificio y ficción: la representación de la ciudad mediterránea”. *Quintana*, 15: 167-181.
- Martínez de Velasco, Eusebio. 1875. “Nuestros grabados”. *La Ilustración Española y Americana*, 29: 451-453.
- Moreno Núñez, José Ignacio. 1987. “Los Portocarrero de Toro: linaje de ascendencia portuguesa. Su afincamiento y consolidación en Castilla”. En *Actas das II Jornadas luso-espanolas de história medieval*, volumen 3, 993-1030. Oporto: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Muñoz Gómez, Elena. 2022. “Jerónimo Münzer y Fernando Gallego. Notas para interpretar el retablo perdido de la catedral de Zamora”. *Matèria*, 20: 61-84.
- Navarro Talegón, José. 1980. *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz*. Valladolid: Gráficas Andrés Martín.
- Núñez Rodríguez, Manuel. 1985. *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (La imaginería funeraria del caballero s. XIV y XV)*. Orense: Diputación Provincial.
- Pereda Espeso, Felipe y Fernando Marías Franco. 2004. “De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos”. *Ería*, 64-65: 129-157.
- Prieto Sayagués, Juan Antonio. 2020. “La profesión de las élites castellanas en los monasterios y conventos durante la Baja Edad Media”. *Espacio, tiempo y forma. Serie 3: Historia Medieval* 33: 521-556.
- Prieto Sayagués, Juan Antonio. 2023. *Entre la benefactoría y el servicio. Los vínculos del poder laico con los monasterios y sus comunidades en la Castilla Bajomedieval*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ruiz Maldonado, Margarita. 1998. “Reflexiones en torno a la portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)”. *Goya*, 263: 75-87.
- Sedano Martín, Teresa. 2013. *La idea y el sentimiento de la muerte en la Edad Media en Toro (Zamora)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- Seta (de), Cesare. 1991. “Las murallas, símbolo de la ciudad”. En *La ciudad y las murallas*, ed. Cesare de Seta y Jacques Le Goff, 21-66. Madrid: Cátedra.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1932. “Las villas castellanas”. *Arquitectura* 14: 261-268.
- Vasallo Toranzo, Luis. 1994. *Arquitectura en Toro, 1500-1650*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, Diputación.
- Vasallo Toranzo, Luis. 2014. “El castillo de Coca y los Fonseca. Nuevas aportaciones y consideraciones sobre su arquitectura”. *Anales de Historia del Arte* 24: 61-85.
- Vasallo Toranzo, Luis. 2018. *Los Fonseca: linaje y patronato artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Vázquez Janeiro, Isaac. 1977. “Documentación pontificia medieval en Santa Clara de Salamanca. Un suplemento al Bullarium Franciscanum”. En *Studia Historico-Ecclesiastica*, ed. Isaac Vázquez Janeiro, Isaac, 347-415. Roma: Bibliotheca Pontificii Athenaei Antoniani.
- Volti, Panayota. 2004. “L’explicite et l’implicite dans les sources normatives de l’architecture mendicante”. *Bibliothèque de l’École des chartes* 162, 1: 51-73.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1988. “La capilla funeraria hispana en torno a 1400”. En *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, coord. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva, 67-92. Santiago de Compostela: Ediciones Universidad.
- Zumthor, Paul. 1994. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra.

IRUNE FIZ FUERTES

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-2146-1311>

irunefiz@uva.es

Recibido: 27/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

* Este trabajo se ha realizado en el marco de G.I.R. IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo, de la Universidad de Valladolid. Quisiera manifestar mi agradecimiento a las vecinas de Rozas de Soba, Cabañas de Esgueva, Villatueda, Torregalindo y Valbuena de Duero que tuvieron la amabilidad de atenderme y facilitar mi labor en los respectivos templos de dichas localidades.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.65>

DE LA RIBERA A LA MONTAÑA: EL PERIPLO DE UN PINTOR CASTELLANO EN LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO*

FROM LA RIBERA TO LA MONTAÑA: THE JOURNEY OF A CASTILIAN PAINTER AT THE BEGINNING OF THE RENAISSANCE.

RESUMEN

El primer propósito de este artículo es el de reunir como obra de un mismo taller pictórico varios retablos realizados entre 1520 y 1540 que se encuentran diseminados a lo largo de un amplio territorio entre Cantabria y Castilla. Un segundo objetivo pasa por indagar sobre las razones de que este acervo haya sido estudiado de manera fragmentaria o directamente ignorado. Por último, valiéndonos de la colaboración en un mismo retablo entre este maestro y un pintor del entorno del Maestro de Ventosilla, se hará una primera aproximación a la necesaria revisión del catálogo de este anónimo maestro.

PALABRAS CLAVE

Retablo, Pintura del Renacimiento, Rutas, Castilla, Cantabria, Burgos, Maestro de Ventosilla.

ABSTRACT

The first purpose of this article is to bring together a series of altarpieces made between 1520 and 1540 that are scattered over a wide area between Cantabria and Castile as the work of the same pictorial workshop. A second objective is to investigate the reasons why this collection has been studied in a fragmentary way or ignored. Finally, taking advantage of the collaboration on the same altarpiece between this master and a painter of the environment of the Maestro de Ventosilla, we will make a first approach to the necessary revision of the catalog of this anonymous master.

KEYWORDS

Retable, Renaissance painting, Routes, Castile, Cantabria, Burgos, Ventosilla Master.



Figura 1. Maestro de Rozas de Soba. *Retablo de San Miguel*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

Una de las obras más relevantes de la pintura renacentista cántabra es el retablo de San Miguel (fig.1), situado en la iglesia de Rozas de Soba, una pequeña localidad próxima a Lanestosa, y por tanto en las estribaciones de la vía principal que unía Laredo con Burgos. El retablo ha sido objeto de diversos estudios, siendo el más completo de ellos el realizado por Fernando Zamanillo (Zamanillo 1983). Al ser una obra aislada en el ambiente cántabro, todos los estudiosos que se han interesado por ella han tratado de establecer lazos estilísticos o documentales, en los que merece la pena detenerse. Zamanillo expone filiaciones dispares entre sí, como la escuela toledana, el Maestro de Osma, el Maestro de Toro, el Maestro de Abezames o Antonio Vázquez, y considera que se debe fechar entre

1520 y 1535. Una década después, Aramburu, en un intento de establecer vinculaciones más consistentes con la pintura del momento, opta por la vía documental, y relaciona el retablo con la pintura zamorana, a través de Juan de la Talaya, un artista cántabro, natural de Arredondo, cuyo trabajo se documenta en Toro y luego en Zamora (Aramburu-Zabala 1994, 26-7). Sin embargo, se soslaya con esta hipótesis el factor más determinante: que el estilo de Talaya nada tiene que ver con el de estas tablas, y además es posterior. Toda la documentación relativa a él emana del área zamorana, donde su nombre se registra por primera vez en 1553. Este sería probablemente el inicio de su carrera, ya que contrae matrimonio estando en el taller de Luis del Castillo, por lo que seguramente nacería en torno a la fecha en la que se está realizando el retablo de Rozas de Soba.

Esta vinculación zamorana va a ser la que se mantenga en posteriores aproximaciones al retablo a lo largo de las siguientes décadas, solo matizada para considerar una mayor relación con Lorenzo de Ávila o Luis del Castillo (Cofiño 2019, 253). Pero, desde el punto de vista estilístico, esta hipótesis sigue siendo igual de frágil que la vinculación con Juan de la Talaya, ya que ningún rasgo formal relaciona este retablo con la producción toresana, más allá de un sutil rafaelismo¹, común a toda la pintura del momento debido a las estampas empleadas.

ESTUDIO DEL RETABLO

El retablo consta de doce tablas narrativas distribuidas en seis calles y dos cuerpos, a la que hay que sumar una calle central y un bancal escultóricos, así como dos lunetos que coronan la estructura donde se representan sendos paisajes. Desde el punto de vista temático, seis de las tablas se dedican a episodios marianos y cristológicos: *Abrazo ante la Puerta Dorada*, *Anunciación*, *Adoración de los pastores*, *Adoración de los Magos*, *Presentación del Niño en el templo* y *Lamentación sobre Cristo muerto*. Salvo esta última, todas ellas se sitúan en el segundo cuerpo acompañadas por una tabla con *San Jerónimo penitente*. En el primer cuerpo se inicia, de izquierda a derecha, con la *Misa de San Gregorio*, seguida de cuatro pinturas que representan la historia de San Miguel, titular del templo. Cierra este cuerpo la mencionada *Lamentación* (fig.2).

Al ser una obra anónima, a su autor se le ha bautizado como Maestro de San Miguel de Rozas o Maestro de Rozas (Zamanillo 1983), denominación que se puede mantener al ser esta su obra más importante. Aunque, como ya deja adivinar el título de este estudio, gran parte de su producción se ubica en áreas bastante alejadas de esta localidad.

¹ Cofiño 2019, 251, considera que este retablo representa la introducción del rafaelismo en Cantabria, sin explicar esta afirmación.



Figura 2. Maestro de Rozas de Soba. *Lamentación sobre Cristo muerto*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.



Figura 3. Maestro de Rozas de Soba. *Milagro del monte Gárgano*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

Hay que empezar reconociendo que, pese a la importancia que tiene este retablo dentro del exiguo panorama de la pintura cántabra, la obra tiene una calidad mediana. Sin embargo, hay que soslayar los valores estéticos cuando de lo que se trata es de comprender un determinado fenómeno artístico: son este tipo de retablos, estos mediocres pintores, quienes vertebran un territorio, quienes transmiten las novedades formales desde los principales centros creadores. Constituye además una empresa de considerable ambición para el modesto lugar donde se ubica, y este es otro hecho sobre el que reflexionar.

En la restauración del retablo, realizada en la década de 1980, apareció la fecha de 1527² que se aviene en líneas generales con el estilo del retablo. Se recogen en él influencias del norte de Europa a la vez que se incorporan elementos que proceden del renacimiento italiano. Esto último se puede comprobar, por ejemplo, en el cuidado puesto en la anatomía musculada de Cristo en la escena de la *Lamentación*, que solo puede provenir de la copia de una estampa italiana. Hubo de reproducirse con gran literalidad, pues contrasta el manejo de la anatomía aquí con el que muestra en otras tablas, como, por ejemplo, en el *Milagro del toro en el monte Gárgano* (fig.3), donde se observa la dificultad para articular la anatomía de los arqueros. No hemos podido localizar el grabado que fue utilizado, aunque existe en el Museo Correr de Venecia un bronce atribuido a Cesarino da Perugia, inspirado en Rafael y fechado hacia 1522-1524 (Riddick 2021, 14) donde se observa la misma disposición del cuerpo de Cristo³. Ambas obras, tan distantes geográficamente, seguramente tengan una fuente de inspiración común.

Sí se detecta con gran facilidad, en cambio, el uso de estampas de Durero para algunas escenas de la Vida de la Virgen, basándose en la homónima serie del artista alemán, grabada en los inicios del siglo XVI. En el *Abraso ante la Puerta Dorada*, los personajes de Santa Ana y San Joaquín están directamente inspirados en los de la misma escena del ciclo dureriano. Otra transposición, más literal aún, entre estampa y pintura se percibe en la *Adoración de los Magos* (fig. 4), que de nuevo se basa en el grabado del mismo tema de Durero.



Figura 4. Maestro de Rozas de Soba. *Adoración de los Magos*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.

Pero el pintor también copió personajes de otro grabado, en este caso italiano. Nos referimos al *Martirio de San Lorenzo* (fig. 5), grabado por Marcantonio Raimondi a partir de un dibujo de Baccio Bandinelli. En esta obra –que no satisfizo en absoluto a Bandinelli– decenas de personajes se distribuyen en una estructura arquitectónica de dos pisos en cuya parte inferior se sitúa el tribunal que juzgó al santo, quien se encuentra en primer plano ya

² Aramburu-Zabala y Polo 1988, 166, proporcionan la fecha, pero sin determinar el origen de tal afirmación, solo aclarada años después en Cofiño 2019, 253, quien indica tal descubrimiento se hizo durante la restauración de la pieza y que se encontraba en la tabla de la *Misa de San Gregorio* junto con un nombre ilegible. Entendemos que se ubica en el reverso de la misma, aunque tampoco se aclara.

³ Reproducido en <https://renbronze.com/2021/04/26/metalwork-in-the-ambit-of-raphael/> fig. 13 (Consultado el 15 de septiembre de 2023)



Figura 5. Marcantonio Raimondi. *Martirio de San Lorenzo*, circa 1520.

sobre la parrilla ardiente. El resultado puede resultar abigarrado a nuestros ojos por este exceso de personajes que nada aportan a la acción principal, pero fue muy utilizado en la pintura renacentista hispana a causa precisamente de estas figuras secundarias, que, con una sola estampa, proveían a los artífices de una enorme variedad de posturas y actitudes. De hecho, el anónimo artista del retablo de Rozas lo utiliza al menos en dos ocasiones, en dos de las tablas dedicadas a San Miguel, la del y la *Aparición de San Miguel en el Mausoleo de Adriano* y *Milagro del toro en el monte Gárgano* (fig. 6) para los personajes que cierran la composición a la izquierda en sendas pinturas. Son préstamos de dos diferentes parejas conversando que se encuentran en la zona superior izquierda del grabado, la que se ubica al lado de la esquina y la que se encuentra enmarcada por el segundo vano en esa parte del edificio. Dado que Raimondi lo grabó hacia 1520, debía ser muy nuevo para nuestro artista y de hecho se trata de una utilización muy temprana de este grabado, del que volveremos a hablar más adelante.



Figura 6. a. Maestro de Rozas de Soba. *Aparición de San Miguel en el Mausoleo de Adriano*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria. (detalle)
 b. Marcantonio Raimondi. *Martirio de San Lorenzo*, circa 1520. (detalle)
 c. Maestro de Rozas de Soba. *Milagro del monte Gárgano*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria. (detalle)

FILIACIONES BURGALÉSAS

Como hemos expuesto brevemente más arriba, los lazos estilísticos o documentales que se han tratado de establecer hasta ahora son demasiado genéricos o poco consistentes. Hay otros factores a tener en cuenta, como el administrativo o el geográfico que quizá se han soslayado hasta ahora. Y así, desde este punto de vista, no se debe olvidar que estas tierras dependían en el siglo XVI de la diócesis de Burgos. No fue una administración caracterizada por un férreo control de los artistas que trabajaron en su vasto territorio, pero era habitual que los artífices ejercieran su profesión dentro de los límites de la demarcación diocesana donde habitaban; este es un criterio que se debe aplicar de una manera flexible, incluyendo las poblaciones limítrofes de otras diócesis. Por otra parte, otro elemento poco tenido en cuenta a la hora de comprender las redes de trabajo establecidas por los artífices son las vías de comunicación. Desde nuestro punto de vista es este último factor el que mejor ayuda a entender cómo se pueden encontrar pinturas realizadas por el Maestro de Rozas de Soba en un extenso territorio que en su mayor parte se encuentra en territorio burgalés, en localidades que en el siglo XVI pertenecieron a las diócesis de Burgos y de

Osma. Como se ha apuntado en el comienzo de este trabajo, Rozas de Soba no está muy alejada de la que en el siglo XVI era la principal vía de comunicación entre la montaña y la llanura, que unía el puerto de Laredo con Burgos y continuaba al sur hacia Aranda de Duero. Esta villa es el centro neurálgico de la Ribera del Duero, y en torno a ella, como veremos, se encuentran diversos retablos que fueron realizados por el mismo artífice que se encargó de las pinturas del de Rozas de Soba.

Retablo de *San Miguel* en Cabañes de Esgueva (Burgos)

Cabañes de Esgueva es una localidad que se encuentra al sur de la actual provincia de Burgos, pocos kilómetros al norte de Aranda y por tanto muy distante de Rozas de Soba, pero próxima al camino principal entre Laredo y Burgos. En el altar mayor de la ermita de *San Sebastián* se ubica un retablo que consta de dieciocho tablas que flanquean la escultura de San Miguel. Pese a esta advocación, es un retablo de ánimas cuyo enclave original era una capilla funeraria de la iglesia parroquial de la localidad. Ocho de las tablas forman el cuerpo principal del retablo, y solo dos de estas se dedican a episodios de la vida de San Miguel: la *Procesión del obispo Siponte* (fig.7) y el *Milagro del toro en el monte Gárgano*. El resto de pinturas del cuerpo del retablo representan a *San Roque*, *San Sebastián*, *San Juan en Patmos*, la *Misa de San Gregorio*, *San Simón y San Felipe* y a un ángel con una calavera en la mano y un globo del mundo a sus pies con el lema *respice finem* –mira el fin– muy adecuado para el contexto funerario. Las diez tablas restantes se ubican cinco en el banco y cinco en el ático y efigian de medio cuerpo a diferentes santos y santas.

Hernando Garrido se ha detenido en el análisis de esta iconografía, concluyendo que el denominador común del conjunto es la prevención ante la muerte y por tanto ha de leerse en clave gótica, como un *memento mori* (Hernando Garrido 2003, 343-4). Por tanto, no deja de ser la pervivencia de temas medievales para un retablo que él y otros autores consideran realizado a mediados del siglo XVI⁴. Por razones estilísticas, esta nos parece una fecha demasiado avanzada, que debiera fijarse unos veinte años antes.

La coincidencia temática de tres de los episodios representados en Rozas y Cabañes permiten comprobar que estamos hablando de un mismo pintor, pero que maneja de distinta manera el espacio en uno y otro retablo. Hay mayor desahogo espacial en el de Rozas, y las figuras que se desenvuelven en él tienen el canon alargado, lo que contrasta vivamente con el achaparramiento de las figuras de Cabañes. Sin embargo, los rasgos faciales, tan singulares, son idénticos. El mayor dominio del espacio, unido al alargamiento del canon

y al uso de la estampa rafaelsca en Rozas, de la que no se detecta huella en Cabañes, conducen a determinar que este último retablo es anterior.



Figura 7. Maestro de Rozas de Soba. *Procesión del Obispo Siponte*, circa 1520, Ermita de San Sebastián, Cabañes de Esgueva, Burgos.

⁴ Ibáñez y Payo 2008, 176, ven la influencia de Berruguete.

Retablo de *San Mamés* en Villatuelda (Burgos)

Villatuelda es una pequeña población situada solo unos pocos kilómetros al oeste de Cabañes de Esgueva, en cuya iglesia parroquial hallamos otro retablo en el que participó el Maestro de Rozas de Soba. Dedicado a San Mamés, titular del templo parroquial, ha sido restaurado hace pocos años. Actualmente se ubica en una nave lateral con un nuevo ensamblaje historicista, pues carecía del original. Consta de nueve tablas distribuidas en tres cuerpos y tres calles, más un banco con otras cinco pinturas de menor tamaño. De estas catorce pinturas, la mayoría se dedican a representar distintos episodios evangélicos, y solo cuatro relatan episodios de la vida del titular, quien anacrónicamente viste el hábito franciscano. La narración desgranada a lo largo de las tablas no guarda una lógica temporal, pues, seguramente, a causa de los avatares del retablo a lo largo del tiempo, no se atienen a la disposición original. Interesa especialmente detenerse en ellas ya que son las que realizó el maestro de Rozas de Soba: en el centro del retablo aparece San Mamés en la hoguera (fig.8), evocando el pasaje de su vida en el que fue arrojado a un horno



Figura 8. Maestro de Rozas de Soba. *San Mamés en la hoguera*, circa 1530, Parroquia de San Mamés, Villatuelda, Burgos.

encendido, donde permaneció cinco días milagrosamente incólume. Más que la figura del santo arrodillado, llama la atención el personaje barbado con una túnica tornasolada que porta la leña que alimentará el fuego. El pintor se ha esforzado por dotar la figura de movimiento, pero la postura, sobre todo la de los brazos, resulta forzada. Pensamos que pudo tener como inspiración la mencionada composición de Baccio Bandinelli, grabada por Raimondi hacia 1520, tomando a la inversa el personaje que acarrea un fardo destinado a la parrilla de San Lorenzo. Es verdad que las diferencias entre modelo y resultado son notables, pero las habilidades del Maestro de Rozas de Soba con la anatomía son muy limitadas, y más cuando se trata de una postura con cierta complejidad, como es el caso.

En el cuerpo inferior del retablo se disponen las otras tres tablas con su vida; en el sentido de la lectura, encontramos en primer lugar, un episodio que muestra al santo conducido mansamente por una turba. Seguramente su significado se completaría en la siguiente escena con una de las múltiples torturas que soportó, pero en cambio, a continuación se representa el episodio más singular de la vida de este santo, quien había construido un oratorio en el desierto, donde predicaba el evangelio a las bestias salvajes (fig. 9).



Figura 9. Maestro de Rozas de Soba. *San Mamés domesticando a las bestias salvajes*, circa 1530, Parroquia de San Mamés, Villatuelda, Burgos.

Un ayudante aparece aquí ordeñando a uno de esos animales, se puede intuir que se trata de una leona. Y es que este felino es un animal recurrente en las vidas de santos a la hora de simbolizar la sumisión de las bestias más salvajes (Baños 1995, 307-8); más habilidad demuestra el pintor al representar a ovejas y ciervas, estas últimas son también fundamentales, ya que, según la leyenda, de su leche se alimentó el santo. Las dimensiones de esta tabla son algo mayores que las del resto, y seguramente en origen también ocupara algún lugar en la calle central, pero no acompañada de las tablas que hoy la flanquean. De hecho, la escena que se sitúa a la derecha de esta representa la flagelación del santo, siendo este episodio anterior al de sus peripecias en el horno; falta además la representación de un episodio conclusivo, una última tortura que por fin acabe con su padecer y le permita ser acogido en el cielo. En la leyenda latina de este santo, este suplicio final es la evisceración con un tridente, aunque en la versión castellana de esta historia el santo es llamado por Dios sin mediar esta última tortura (Baños 1995, 304). Todo lo dicho indica que existe la posibilidad de que falten pinturas del retablo primigenio, incluso puede que estemos ante la fusión en un mismo mueble de dos retablos coetáneos, uno dedicada a la vida del titular del templo y otro a la infancia y pasión de Cristo. Ciertamente, lo habitual era la coexistencia en un mismo mueble de historias de contenido cristológico y mariano con las dedicadas al santo titular, pero no se deben dejar de señalar aquí las incoherencias del relato y las ligeras diferencias en las medidas de las tablas de un ciclo y otro.

Así pues, el resto de las pinturas narran distintos episodios de la vida de Jesucristo, también las cinco que componen la predela. Las del cuerpo del retablo, salvo el Calvario, —de escasa calidad y realizado hace pocos años— fueron hechas por un artífice del entorno del maestro de Ventosilla sobre el que luego volveremos. Las de la predela son también coetáneas, más cercanas a este último pintor, pero sin que se pueda afinar más en la identificación, a lo que no ayuda la excesiva restauración.

Restos de un retablo de *San Bartolomé* en Torregalindo (Burgos)

Sin abandonar el entorno arandino, nos situamos ahora en Torregalindo, una localidad cercana a Villatuelda, donde precisamente hay obra atribuida al Maestro de Ventosilla. Allí también se encuentran cuatro tablas renacentistas que no han recibido la atención de ningún estudio. Esto quizá se debe a que casi ocultas en un retablo dieciochesco, se encuentran bastante deterioradas. Están dedicadas a la vida de San Bartolomé, detallada en la *Leyenda Dorada*, que sirve de guía para reconocer los episodios aquí escenificados, pues no han pervivido los más representativos. En orden cronológico, en la primera de ellas se muestra a San Bartolomé practicando un exorcismo (fig. 10). Al estar recortada la tabla, no vemos quién está siendo objeto de ese exorcismo, pero es muy posible que se trate del *Exorcismo de la hija de Polimio*, uno de los episodios más relevantes de la leyenda de San Bartolomé; en la siguiente tabla se representa a *San Bartolomé derribando*

un *idolo*; en la tercera de las tablas se muestra a *San Bartolomé ante el hermano del rey Polimio*, el rey Astiages, que es quien ordena el *Apaleo del santo* que se representa en la cuarta y última tabla. Este tema no es de los más representados en la vida del santo; es el que precede al martirio por desollamiento que le causó la muerte pero que tampoco existe en Torregalindo. Todas las pinturas responden a los reconocibles estilemas del maestro de Rozas de Soba, siendo la más notable aquella en la que el santo está practicando el exorcismo. Los tipos humanos, alargados y con el cabello al viento ocupan la mitad de la composición, pero dejan libre la parte derecha, que se abre a un paisaje en la lejanía, tan habitual en la época. El artífice, pese a sus limitaciones, ha sabido jugar con el cromatismo azul grisáceo del fondo, como sucede en la mayoría de las pinturas aquí consignadas, donde el protagonismo de los fondos paisajísticos es notable.

Retablo de *San Martín* en Valbuena de Pisuerga (Palencia)

Nos desplazamos ahora hacia el este, a una localidad palentina, Valbuena de Pisuerga, perteneciente en el siglo XVI a la diócesis de Burgos, en cuya iglesia parroquial de *San Martín* existe un retablo dedicado a este santo. Hoy es un altar lateral, pero quizá en su momento fue el retablo principal de la primitiva iglesia de *San Martín* que existió en esta población antes de la construcción del actual templo (Madoz 1999, 48). El retablo consta de seis tablas, cuatro en el cuerpo del retablo: *San Martín partiendo su capa* y *Anunciación* en el primer cuerpo, y en el segundo, la *Aparición de Cristo a San Martín en sueños*, y la *Natividad* además de *San Pedro* y *San Pablo* en el banco⁵.



Figura 10. Maestro de Rozas de Soba. *San Bartolomé realizando un exorcismo*, circa 1530, Parroquia de San Juan Bautista, Torregalindo, Burgos.

⁵ Se puede contemplar el retablo en su ubicación actual en <https://www.google.com/maps/@42.1457463,-4.2381175,3a,75y,88.46h,90.73t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipNskqAZSIL6iUeu1uUw7vrFsYMFsveLy-Q1MQgM-!2e10!3e11!7i10484!8i5242?entry=ttu> (consultado el 23 de octubre de 2023).

La *Natividad* se puede confrontar con la *Adoración de los pastores* de Rozas de Soba, al igual que las dos tablas con la *Anunciación* de sendos retablos (fig. 11) para concluir que se trata del mismo pintor. Las composiciones no difieren mucho, sobre todo en el caso de la *Anunciación* aunque se nota en Rozas algo más de pericia para dar volumen a las figuras. En la *Adoración de los pastores de Rozas*, comparada con la *Natividad* del retablo palentino, se percibe un mayor dominio de la espacialidad, lo que sumado a la tensión dinámica que se imprime a la figura de San José, indica que la cántabra es una obra algo posterior. El retablo de Valbuena se estaría haciendo en los inicios de la década de 1520, como también indican las vestimentas de San Martín, caracterizado de manera inequívoca con los usos de ese periodo, incluso en su peinado, cortado como el del joven Carlos V. Es por todos estos factores que consideramos que se trata de una de sus primeras obras. Por otra parte, al ser todas las escenas, salvo la predela, representaciones de interiores, el pintor no puede desplegar su talento con el paisaje en la lejanía y quedan en evidencia sus limitaciones con el tratamiento del espacio. En la predela, fracasa al optar por la estricta frontalidad al representar a *San Pedro* de medio cuerpo, pues desvela su impericia en mayor medida ya que el resultado es muy rígido y la mirada antinatural, casi estrábica (fig. 12). Sin embargo, es un rasgo formal tan peculiar que puede ayudar a identificar otras obras. De hecho, en pinturas posteriores seguirá usando estos rostros tan frontales, pero emplazándolos en posiciones secundarias.



Figura 11. a. Maestro de Rozas de Soba. *Natividad*, circa 1520, Parroquia de San Martín, Valbuena, Palencia.
 b. Maestro de Rozas de Soba. *Natividad*, circa 1527, Parroquia de San Miguel, Rozas de Soba, Cantabria.



Figura 12. a Maestro de Rozas de Soba. *San Pedro*, circa 1520, Parroquia de San Martín, Valbuena, Palencia.

OTRAS OBRAS RELACIONABLES CON EL MAESTRO DE ROZAS DE SOBA

Al norte de Valbuena de Duero se encuentran Astudillo y Marcilla de Campos, localidades ya pertenecientes a la diócesis de Palencia, en las que hubo pintura que se puede relacionar con el taller del pintor aquí estudiado. Una tabla con un *Salvator Mundi* efigiado de medio cuerpo se conserva en el Museo Diocesano de Palencia. Sus medidas –66x69 cm.– la hacen susceptible de haber formado parte del banco de un retablo, aunque su iconografía permite también pensar en que fue desde su origen una tabla independiente, destinada a ser objeto de una devoción más íntima. La estricta frontalidad utilizada para su representación permite establecer una directa conexión con la mencionada tabla de San Pedro en Valbuena, reconociéndose unos rasgos muy similares, aunque menos incorrectos en la tabla de Marcilla, por lo que puede que solo se trate de coincidencias secundarias. A falta de más elementos de juicio, dejamos en duda esta atribución.

Lo mismo sucede con unas tablas en paradero desconocido que hemos localizado en el Archivo Amatller de Barcelona, donde constan como procedentes de Astudillo, mencionándose además que pasaron por el comercio parisino en 1969⁶. De entre ellas interesa

⁶ Solo constan esos datos, además de sus medidas, 80x57 cm., pero no tienen un número de referencia asignado.

especialmente destacar un *Abrazo ante la puerta dorada*. Sus muchos puntos coincidentes con la tabla homónima de Rozas de Soba hacen segura esta atribución. Más que la composición, que es recurrente en cualquier retablo de la época, importan los rasgos de sus personajes, iguales a los usados en el retablo cántabro, pero más achaparrados, por lo que al igual que sucedía en Cabañes de Esgueva, se trata de una obra temprana.

El taller del maestro de Ventosilla en la Ribera de Duero: aportaciones para un primer desbroce de su catálogo

Al tratar el retablo de *San Mamés* en Villatuelda ya se ha precisado que la historia del santo titular compartía su espacio con cuatro pinturas del ciclo mariano y de la infancia de Cristo: *Anunciación*, *Natividad*, *Adoración de los Magos* y *Presentación en el templo* (fig. 13) relacionables con el Maestro de Ventosilla. Es una de las tantas figuras anónimas creada por Post (1966, 130-7), cuyo catálogo fue notablemente incrementado por Díaz Padrón y Monereo Velasco (1983 y 1984) pero que en realidad engloba varios artistas de diversa calidad y estilo. El retablo de Villatuelda permite hacer una primera aportación a una necesaria revisión de su catálogo, ya que en él participó uno de los pintores que se puede singularizar dentro de este repertorio, siendo uno de los menos dotados. Su estilo no se compadece con la obra príncipe del Maestro de Ventosilla, unas tablas en posesión privada que se conservan en la cercana finca de La Ventosilla (Burgos), pero sí con otras atribuidas a este mismo taller en la cercana localidad de Torregalindo (Post 1966, 133-4), hoy dispersas, bien por encontrarse en comercio⁷ o en museos⁸, salvo una tabla que representa el *Bautismo de Cristo* y un fragmento de la predela, con un apóstol no identificable

⁷ Parte de la predela, con dos tablas en las que se representa en parejas a San Andrés y San Pablo en una y en la otra a Santiago el mayor y San Simón, estuvieron en subastas de la galería la suite el 1 de diciembre de 2022, (lote nº 12 con un valor estimado entre 25.000 y 30.000 euros cada una de ellas <https://www.diariodelaribera.net/hemeroteca/cultura/a-subasta-dos-oleos-que-estuvieron-en-el-retablo-de-torregalindo/> (Consultado el 15 de septiembre de 2023) <https://www.diariodeburgos.es/noticia/zddd5e906-9d94-a61e-1146781ff1ea3edf/202211/a-subasta-dos-obras-riberenas-del-maestro-de-la-ventosilla> (Consultado el 15 de septiembre de 2023). Otras dos tablas de la predela que efigiaban a San Bartolomé y Santo Tomás y a San Pablo y San Juan Evangelista, fueron reproducidas en Díaz Padrón y Monereo Velasco, 1983, ils. 15 y 16. Los autores confirmaban ya entonces de que no se encontraban en Torregalindo. Años después, en los inicios de este siglo, el propio Díaz Padrón ayudaba a su catalogación cuando fueron subastadas en la casa de subastas La Habana (Madrid), con un precio de salida cada una de ellas de tres millones de pesetas (18.000 euros).

⁸ La *Natividad* la compró el Museo del Prado. Según informa su web, fue adquirida de la Sala Fernando Durán (Madrid), en 1999 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nacimiento-del-nio-jesus/40459823-109a-4b79-9d49-95d080d159a4> (Consultado el 15 de septiembre de 2023) La *Presentación del Niño en el templo*, de peor factura pero también proveniente de Torregalindo, se encuentra hoy en el Museo de Burgos. Fue vendida en la casa de subastas madrileña Sala Retiro el 17 de marzo de 1997, salió con el nº de lote 138.

que siguen *in situ* y que consideramos que han de extraerse del catálogo del Maestro de Ventosilla, para formar un *corpus* diferenciado al tener unas características propias y que se puede bautizar provisionalmente como Maestro de Torregalindo.

Este pintor que intervino en Torregalindo y en Villatuelda no se relaciona de una manera evidente con la obra de Juan Soreda, uno de los rasgos definitorios del Maestro de Ventosilla; de hecho, es más arcaizante. Se caracteriza por elaborar unas figuras de canon alargado con unos grandes nimbos, con muchas incorrecciones anatómicas; también los rostros son alargados, de frentes prominentes y bastante inexpresivos; dispone las figuras en el espacio con torpeza, y sin especial interés por desplegar un paisaje al fondo, que, de aparecer, es bastante sumario.

Este anónimo maestro es también el autor de cuatro tablas dedicadas a la Pasión de Cristo -*Oración en el huerto* (fig. 14), *Prendimiento*, *Flagelación* y *Via Crucis*- hoy dispuestas en los muros de la iglesia parroquial de *Santa María del Castillo* en Calatañazor (Soria), un territorio más alejado de la Ribera de Duero pero que sigue siendo diócesis de Osma, al igual que lo eran en el siglo XVI Villatuelda y Torregalindo. Las considerables medidas de estas cuatro pinturas sorianas -132 x 93 cm.- pueden estar indicando su pertenencia a un antiguo retablo mayor del templo, que quizá fue realizado después de 1528 con los cien mil maravedís que Antonio de Padilla, adelantado mayor de Castilla y señor de la villa de Calatañazor, deja en su testamento de ese año a la fábrica de la iglesia, indicando que no



Figura 13. Maestro de Torregalindo *Presentación del Niño en el templo*, circa 1530, Parroquia de San Mamés, Villatuelda, Burgos.

hay retablo en ella (Fiz 2013, 298). Por esas fechas, últimos años de la tercera década del siglo XVI, se estaban realizando, en todo caso, estas pinturas.

Para comprender hasta qué punto es intrincada la madeja de atribuciones realizadas al Maestro de Ventosilla, hemos de volver al templo parroquial de Torregalindo, donde hay otras tres pinturas renacentistas encastradas en un retablo posterior, dos relativas a la vida de San Blas y una tercera con la *Invención de la cruz*, que, pese a estar hechas en los mismos años que las aquí mencionadas hasta ahora, tienen un estilo diverso. También fueron atribuidas por Díaz Padrón y Monereo al Maestro de Ventosilla (Díaz Padrón y Monereo Velasco 1983, 368). Estas tres estas tres sí encajan plenamente con el estilo de la obra *princeps*, siendo de hecho las más coincidentes. Por tanto, deberían ser el punto de partida para configurar un catálogo más riguroso de este pintor, que tantas obras dejó en el tercio central del siglo XVI, y que debe servir además para indagar en torno a la profunda huella dejada por la obra de Juan Soreda en la zona de Osma, cuestión menos estudiada que su labor en Sigüenza.



Figura 14. Maestro de Torregalindo. *Oración en el huerto*, circa 1530, Parroquia de Santa María del Castillo. Calatañazor, Soria.

CONCLUSIONES

La mayoría de las obras aquí estudiadas permanecen, afortunadamente, en el lugar para el que fueron creadas. No hay, por tanto, una dificultad inicial a la hora de abordar su estudio, como tantas otras veces sucede con el patrimonio artístico. Sin embargo, apenas han merecido la atención de los historiadores del arte, o han sido tratadas en estudios de carácter local. Es este un rasgo del que adolecen parte de los estudios actuales sobre arte y patrimonio, que persisten en el conocimiento de lo muy específico, ... o bien se vuelcan en las relaciones con el exterior, eludiendo, como en este caso, contactos más obvios entre los diversos territorios hispánicos.

Se debe mencionar también el poco predicamento que tiene un análisis formal como el practicado en este trabajo. Se evita o se reduce al mínimo, y en parte es comprensible, por los “excesos atribucionistas” que demuestran casos como el del Maestro de Ventosilla aquí expuesto. A cambio, se otorga más valor a pruebas documentales, por muy tangenciales que sean, al considerarlas más objetivas, como ha sucedido en el estudio del retablo de Rozas de Soba en relación al área zamorana. Y todo ello tiene una incidencia en la construcción de un discurso histórico artístico.

Como apuntábamos al inicio de este trabajo, las pinturas aquí reunidas no son ciertamente obras de primera línea, y quizá permanezcan siempre anónimas. Sin embargo, no podemos prescindir del estudio de este acervo. Su conocimiento como conjunto ayuda a entender el modo de trabajo de gran parte de los artistas del renacimiento hispano.

Contar con retablo en los templos parroquiales, al menos uno que adornara el altar mayor, no era una moda, era un deber, como se recuerda con persistencia en los mandatos de las visitas parroquiales. También las iglesias más modestas debían proveerse de uno. Estos encargos que no eran de primera línea eran llevados a cabo por un tipo de artífice como el Maestro de Rozas de Soba, ya que constituían un mercado más accesible para estos artistas. Se trataba por lo general de pintores de cualidades medianas pero receptivos ante las novedades, como demuestra en este caso el uso de la estampa de Raimondi en sus obras más tardías, el retablo de Rozas de Soba y el de Villatuelda.

Como hemos visto, el grueso de su producción está en la zona de la Ribera del Duero, y seguramente fuera vecino de algún lugar de ese territorio, quizá Aranda de Duero. Ya hemos visto cómo, aunque la distancia entre esta comarca y Rozas de Soba es considerable, el hecho de estar situadas en la cercanía de una de las principales vías de comunicación en la Península hace más fluido este periplo. Sin embargo, las quejas sobre el mal estado de esta vía son constantes y se salvaba la cordillera no con carros, sino gracias a mulos y rocines (Casado 1986, 56), de manera que no contemplamos la posibilidad de que el retablo de Rozas de Soba se ejecutara en la Ribera y fuera trasladado ya hecho, sino que fue el pintor

y su taller los que se instalaron en este lugar –de difícil acceso incluso hoy en día– como lo hizo, por ejemplo, el escultor de Saint Omer, pero vecino de Burgos, que Laurent Vital encontró en Llanes en 1517 trabajando en un altar en la iglesia de *Santa María*.

La aproximación, aunque sea parcial, a la obra atribuida al Maestro de Ventosilla permite confrontar a dos maestros anónimos coetáneos trabajando en un mismo territorio y cuya obra se extiende por otras áreas alejadas de la Ribera del Duero. Sin embargo, en el caso del Maestro de Rozas de Soba, encontramos un estilo coherente que responde a un mismo taller y cuyas variaciones entre una obra y otra se deben a su evolución estilística. En cambio en el caso del Maestro de Ventosilla, no sucede así, porque, como se ha expuesto más arriba, su estilo y su complejidad necesita de una revisión que trasciende estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel y Polo Sánchez, Julio. 1988. “Aportaciones al estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII”. *Altamira* 47,161-190.
- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel. 1994. “El retablo de San Miguel de Rozas de Soba”. En *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, 26-27. Santander: Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Laredo.
- Baños Vallejo, Fernando. 1995. “La Istoría de San Mamés: Un ejemplo de ficción (Ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)”. En *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 301-310. Granada: Universidad de Granada.
- Casado Soto, José Luis. 1986. *Historia General De Cantabria V: Siglos XVI y XVII*. Santander: Tantín.
- Cofiño Fernández, Isabel. 2019. *Patrimonio cultural de Cantabria: cien piezas artísticas singulares*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria.
- Díaz Padrón, Matías y Monereo Velasco, María Dolores. 1983. “El Maestro de Ventosilla: nuevas obras”. *Archivo Español de Arte* 56, 224: 355-376.
- Díaz Padrón, Matías y Monereo Velasco, María Dolores. 1984. “Un retablo del Maestro de la Ventosilla inédito en los depósitos del Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado* 13, 57-63.
- Fiz Fuertes, Irune. 2013. “Padilla: linaje y memoria de una familia castellana en la primera mitad del siglo XVI”. *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 297-304. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Hernando Garrido, José Luis. 2003. “Notas sobre pintura del siglo XVI en la Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas”. *Biblioteca: estudio e investigación* 18, 317-355.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. y René J. Payo Hernanz. 2008. *Del Gótico al Renacimiento: artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Burgos: Caja Círculo.
- Madoz, Pascual. 1999 [1845-1850]. *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de Castilla y León Palencia*. Valladolid: Ámbito.

Post, Chandler Rathfon. 1947. *A History of Spanish Painting. Volume IX: The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Post, Chandler Rathfon. 1966. *A History of Spanish Painting. Volume XIV: The Later Renaissance in Castile*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Riddick, Michael. 2021. "Metalwork in the ambit of Raphael. Toward an opus of Antonio di Paolo Fabbri, called Antonio da San Marino and a Lamentation by Cesarino di Francesco del Roscetto, called Cesarino da Perugia". *Renaissance Bronze*, 26 de abril de 2021, <https://renbronze.com/2021/04/26/metalwork-in-the-ambit-of-raphael/> (Consultado el 15 de septiembre de 2023)

Zamanillo Peral, Fernando. 1983. *El retablo de San Miguel de Rozas de Soba. Historia y conservación*. Santander: Caja de Ahorros de Santander.

NUEVAS OBRAS ATRIBUIBLES AL ESCULTOR FRANCISCO GIRALTE EN LA PROVINCIA DE PALENCIA

NEW WORKS ATTRIBUTABLE TO THE SCULPTOR FRANCISCO GIRALTE IN THE PROVINCE OF PALENCIA

RESUMEN

En este artículo se atribuyen unas obras de escultura en madera policromada inéditas en la provincia de Palencia al escultor Francisco Giralte.

PALABRAS CLAVE

Francisco Giralte, escultura del Renacimiento, madera policromada, Palencia.

ABSTRACT

This article attributes unpublished works of polychrome wood sculpture in the province of Palencia to the sculptor Francisco Giralte.

KEYWORDS

Francisco Giralte; 16th century sculpture, polychrome wood, Palencia.

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-3232-0792>

parrado@fyl.uva.es

Recibido: 7/07/2023 Aceptado: 27/11/2023

<https://doi.org/10.36443/sarmental.59>

La figura del escultor Francisco Giralte ha sido suficientemente estudiada tanto en los aspectos biográficos conocidos, como en el análisis de su estilo y el catálogo de sus obras (Portela 1977; Sánchez 1978, 435-44; Parrado 1981; VV.AA. 1992; Cruz 1995, 161-4; Estella 1999, 201-30; Parrado 2003a, 257-9; Parrado 2003b, 55-7; Parrado 2009, 194-202; Parrado 2011, 176-7; Parrado 2013, 134-7; Vasallo y Pérez 2013, 275-90)¹. No obstante, se advierte que aún existen lagunas en su biografía y en su quehacer artístico, y hay la posibilidad de que, además de las obras ya conocidas, podamos atribuirle otras durante su etapa palentina, antes de que a mediados de siglo se asentara en Madrid, cuando recibe el encargo de toda la escultura de la capilla del obispo don Gutierre de Carvajal.

En las líneas que siguen se propone adjudicarle un grupo de obras distribuidas por diversos lugares de la actual provincia de Palencia. Son obras para un medio rural, dentro del obispado palentino, en el que su taller realizó distintas obras aisladas, además de retablos ya conocidos, algunos de gran envergadura, como el de la iglesia de San Pedro de Cisneros².

Discípulo directo de Alonso Berruguete fue Francisco Giralte, aunque interpretó el estilo de su maestro de una forma muy personal, pues desechó generalmente el canon alargado y suavizó las formas impetuosas propias de aquél en aras de crear unas composiciones más cadenciosas de movimiento y unos tipos humanos menos gesticulantes, especialmente en las obras que se le pueden adscribir en la década de los años cuarenta.

Aunque afincado en el medio palentino, llevó también a cabo obras para la ciudad de Valladolid, como se ha indicado anteriormente (Parrado 2003b, 55-7; Parrado 2009, 194-202). De hecho, siempre tuvo el deseo de pasar a trabajar en la ciudad del Pisuerga, de mucho más empuje económico y social que Palencia durante el siglo XVI, pero la presencia de Juan de Juni en el medio vallisoletano se lo impidió, tal y como se advierte en las vicisitudes del pleito por la ejecución del retablo de la Antigua.

En la iglesia parroquial de Torremormojón (Palencia), dentro de una hornacina acristalada, de hacia 1800, se encuentra una bella escultura inédita de San Martín con el pobre (fig. 1), que puede adscribirse al hacer de Francisco Giralte. No había sido citada hasta la fecha, y pasaría desapercibida por su pequeño tamaño y el ir colocada en el ático de ese retablo. La composición busca un suave movimiento, muy en la línea del escultor, con San Martín montando un caballo al paso, volviéndose para cortar la capa que va donar al mendigo, quien aparece con la pierna derecha levantada, insinuando un movimiento

hacia adelante al compás del caballo. San Martín viste coraza militar y blande una gran espada, decorada con ondulamientos. El pobre aparece casi desnudo, pues sólo se cubre con un paño que tapa la pelvis y las caderas. Esto permite disponer un desnudo de formas anatómicas suaves. El plegado del paño del mendigo y el de la capa presenta líneas curvas suaves y paralelas, como suele emplear el escultor. Se logra una plena relación narrativa entre las dos figuras que componen la escena. Las cabezas del santo y del mendigo tienen las mandíbulas prominentes características del escultor. La escultura presenta varios repintes del siglo XVIII.



Fig. 1. Francisco Giralte (atr.), *San Martín y el pobre*, iglesia de Santa María del Castillo, Torremormojón (Palencia).

¹ Sobre la iconografía del sepulcro de don Gutierre de Carvajal en la Capilla del Obispo cfr.: Rodríguez 1989, 107-22.

² Quiero agradecer a mi amigo, don Manuel Baladrón, las fotografías que acompañan a este artículo.

Francisco Giralte había interpretado este tema en el atribuido retablo mayor de la iglesia de Villarmentero de Campos, con el cual hay sensibles diferencias. En primer lugar, la disposición del grupo está invertida con respecto a la escultura de Torremormojón. El caballo de Villarmentero está detenido, lo que origina una composición más estática, y el mendigo tiene barba y cubre casi todo el cuerpo con sus ropas. Se diría que se busca un mayor acento volumétrico, por ser escultura que ocupa una caja de la calle central del retablo, pues es el titular de la iglesia de Villarmentero. En cambio, el grupo de Torremormojón, de pequeño tamaño, es una imagen devocional en la que el escultor pudo hacer una interpretación más elegante y delicada.

En el retablo colateral del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de Autilla del Pino, nos encontramos con dos esculturas también adscribibles a Giralte. Se trata de un retablo del tercer cuarto del siglo XVI, atribuido a Simón de Berrieza, reformado en la segunda mitad del siglo XVIII, con el añadido de un sobrecuerpo destinado a albergar un excelente crucifijo (Martín González 1977a, 87). Este Cristo puede ser considerado obra de Francisco Giralte y de gran calidad (fig. 2). Se trata de una interpretación que sigue a Berruguete por el uso de una anatomía muy marcada, como se puede apreciar en los brazos y piernas de músculos alargados y tensos o la descripción de músculos y costillas del tórax. La cabeza tiene un gran detallismo. La cabellera cae hacia los hombros en mechones alargados, mientras que la barba presenta pequeños bucles apelmazados y muy particularizados. Las cejas oblicuas, la nariz recta y la boca ligeramente entreabierta siguen los pasos de su maestro. Presenta su habitual paño pegado a la pelvis, con finos pliegues paralelos. Tiene lazada al lado izquierdo, con voluta. La escultura tiene una extrema suciedad, con pérdidas de la policromía, especialmente en la unión de los brazos con el cuerpo, en las rodillas y en el paño.

En Giralte coexisten dos formas de interpretar al Crucificado. En muchos casos hay una interpretación suave de anatomía y cabeza, al tiempo que los paños de pureza pueden estar realizados sin lazada, pero también existen interpretaciones más dramáticas del tema, en los que puede aparecer la lazada, como los atribuidos crucifijos de un calvario lateral de la iglesia de Villarmentero de Campos, el de San Pedro de Frómista o el más pequeño de la iglesia de Villamediana. La calidad del crucifijo de Autilla del Pino y su filiación berruguetesca más cercana nos indican que pudo estar realizado en un primer momento de la actividad de Giralte en Palencia, recién salido del taller de Berruguete, a finales de la década de los años treinta³.

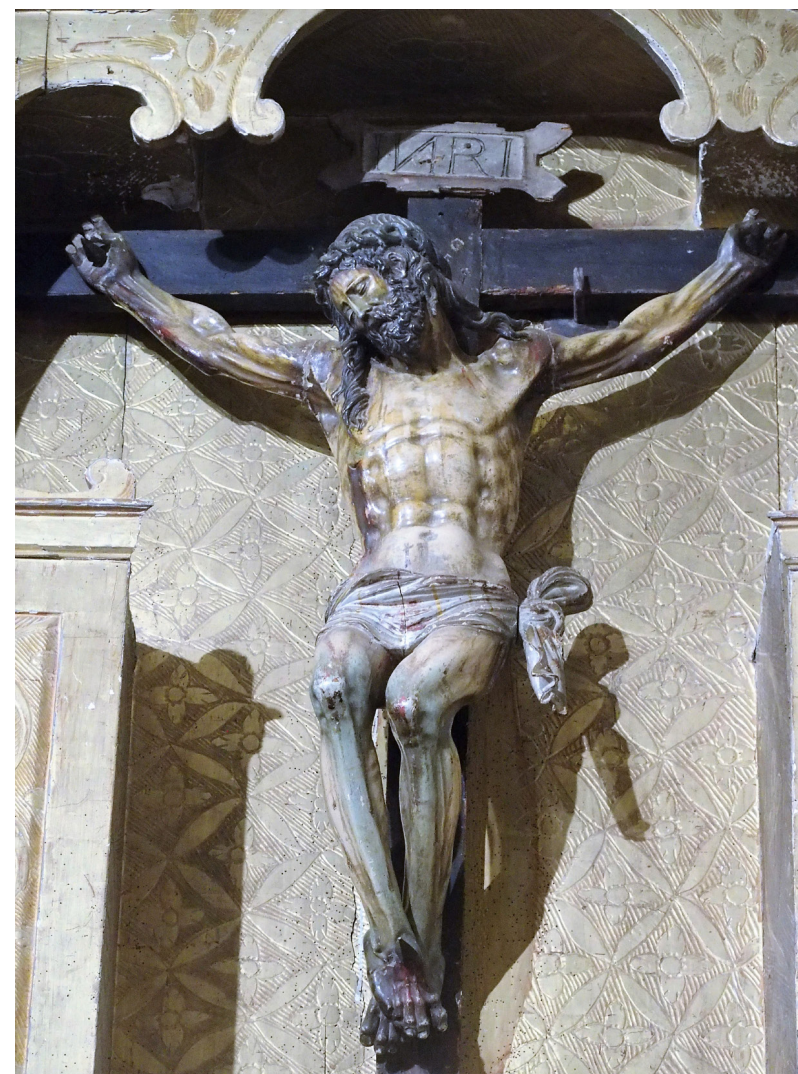


Fig. 2. Francisco Giralte (atr.), *Crucifijo*, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Autilla del Pino (Palencia).

³ Consta que estuvo en el taller de Berruguete hasta 1534, y luego vuelve a aparecer en Valladolid, relacionado con el maestro, en 1537, cuando ambos actúan de testigo en un pleito de la cofradía del Rosario, e incluso se supone que pudo actuar con Berruguete en un retablo que la Emperatriz Isabel de Portugal encargó para esta cofradía antes de 1538. He supuesto que un crucifijo existente en la capilla del Palacio Real pudiera ser un

resto del mismo, y obra de Giralte. (Alonso 1922, 23-5; Alcocer 1927, 33-47; Agapito y Revilla 1944, 124; Parrado 2009, 194-202).

Situado junto a este retablo, pero apoyado en una pilastra de la fábrica de la capilla, se encuentra un bello San Sebastián (fig. 3). Debe identificarse con uno que estuvo inventariado en la Ermita de Nuestra Señora de las Angustias, con el que coincide en medidas (105 cm.). La escultura muestra al santo, con el brazo derecho levantado, atado al tronco del árbol por la muñeca, mientras el brazo izquierdo va atado por el codo. Tiene un bello desnudo de formas suaves, tanto en el torso como en el vientre. Cubre con un paño, adosado a la pelvis, de pliegues lineales y paralelos, como es habitual en el escultor. Sin embargo, ha añadido una parte del paño colgando sobre la cadera derecha. La composición tiene un movimiento cadencioso, con un suave giro del torso con respecto a la posición de las piernas, rematado por un giro más marcado de la cabeza hacia el lado del brazo levantado.



Fig. 3. Francisco Giralte (atr.), *San Sebastián*, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Autilla del Pino (Palencia).

La cabeza es bellísima, con expresión dulce y ensoñadora. Tiene la característica mandíbula prominente del escultor. La cabellera presenta mechones lacios y curvilíneos, cayendo hacia atrás y hacia el hombro derecho. Es una obra elegante, cuya cabeza está cercana

a la del San Miguel de Valle de Cerrato (Palencia) y también se puede relacionar con el Josué del retablo de Cisneros (Palencia), éste a su vez inspirado en el Josué de Berruguete de la sillería de coro de la catedral de Toledo (Parrado, 2018). Por distintas razones ya he expuesto que este retablo de Cisneros se debió hacer en torno a 1542, pero la escultura de Autilla del Pino puede estar hecha posteriormente, pues resulta más elegante que la obra de Cisneros, y su relación con el San Miguel de Valle de Cerrato, aconsejan llevar su ejecución a finales de la década de 1540. Tiene repintes y pérdidas de policromía en el paño.

Una interpretación del crucificado más acorde con los tipos habitualmente empleados por Giralte, es un excelente crucifijo situado en el lado del evangelio de la iglesia parroquial de Villerías de Campos (fig. 4). Se le inventarió simplemente como obra del siglo XVI (Martín González 1977a, 313). Un análisis de la obra no advierte de su excelente calidad, fechable en la década de 1540, y su atribución segura a Francisco Giralte. Presenta unas proporciones equilibradas ligeramente alargadas. La anatomía está trabajada con elegancia, con un tórax y vientre de suave modelado, con las formas ligeramente marcadas. Los brazos y piernas presentan la musculatura alargada y más destacada.



Fig. 4. Francisco Giralte (atr.), *Crucifijo*, iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza, Villerías de Campos (Palencia).

La cabeza reposa sobre el hombro derecho, y presenta una dulce expresión, sin dramatismo, con un concepto de la muerte como un dulce sueño. Tiene un esquema cuadrático, habitual en el escultor, con ojos y cejas en posición oblicua y boca entreabierta. La cabellera y la barba presentan mechones apelmazados, y la primera cae sobre el hombro derecho. La corona de espinas tiene tallos gruesos y se talla directamente, como es habitual en el siglo XVI (fig. 5).



Fig. 5. Francisco Giralte (atr.), *Crucifijo* (detalle), iglesia de Nuestra señora de la Esperanza, Villerrías de Campos (Palencia).

El paño de pureza se ciñe a la pelvis, con plegados paralelos, y presenta una banda que recorre el paño por la zona central del mismo y se introduce entre las piernas, cayendo hacia abajo por debajo de las mismas. Esto supone un interés por dar movimiento al paño, con una disposición similar al paño del San Sebastián antes analizado. Hay repintes, especialmente en barba y cabellera.

La obra se relaciona con otros crucifijos documentados o atribuidos a Giralte, en especial con los del retablo de Cisneros o los atribuidos de los retablos de Villarmentero de Campos y de Villabrágima. De igual manera, el paño también se asemeja a los que presentan dos crucifijos de Villoldo (Palencia), que también le atribuí (Portela, 1977; Parrado 1981, 137-41, 143-5, 148-50, 157-9).

En la iglesia parroquial de Paredes del Monte (Palencia), en su retablo mayor fechado en 1651, se inventaría otra escultura de San Sebastián del siglo XVI (Martín González 1977a, 225). Presenta una composición invertida con respecto al analizado en Autilla del Pino, puesto que en este caso, el brazo levantado y atado al tronco es el izquierdo. Con respecto a la anatomía, se presenta más marcada que en aquél, tanto en los pectorales, como en el vientre o las piernas. Avanza la pierna izquierda en contraposto, mientras el cuerpo bascula en dirección contraria, de manera que se imprime un suave movimiento a la composición. El paño se ciñe al cuerpo, con pliegues finos y paralelos, con un borde que cae en diagonal por delante, lo que es algo habitual tanto en los paños de figuras desnudas de Giralte, como en numerosos crucifijos suyos. La cabeza es elegante, con el cabello apelmazado, cayendo en mechones sobre la espalda. La boca ligeramente entreabierta le aporta un aire melancólico a la figura, y tiene la característica barbilla saliente, así como proporciones cuadráticas en el perfil de la cabeza. Todos estos rasgos son habituales en el maestro, por lo que considero que es una obra segura de Giralte y relacionable con otras obras de esta década de los años cuarenta en el medio del antiguo obispado de Palencia (fig. 6). La escultura presenta suciedad.

En la iglesia parroquial de Valle de Cerrato (Palencia), en el lado de la Epístola, se encuentra un retablo del primer cuarto del siglo XVIII. En su hornacina central se rindió culto a una excelente escultura ya citada arriba de San Miguel, que se atribuyó a Francisco Giralte (Navarro 1931, 83; Martín González, 1977a, 273-4; Martín González 1977b, 74), la cual hoy se exhibe aislada en un lateral de la iglesia, tras haber sido restaurada por la Fundación de las Edades del Hombre⁴. Pues bien, en el ático de ese retablo se encuentra un medallón inédito que representa un busto del Padre Eterno, que se advierte que ha sido

⁴ La escultura fue restaurada cuando fue expuesta en la exposición de la catedral de Palencia, dedicada a Memorias y Esplendores (Hernández 1999, 165-6).

aprovechado en el retablo barroco, pues su estilo nada tiene que ver con el estilo del mismo y es obra clara del siglo XVI⁵.



Fig. 6. Francisco Giralte (atr.), San Sebastián, Iglesia de Santiago Apóstol, Paredes del Monte (Palencia).

El relieve sigue la iconografía habitual de los Padres Eternos que coronan nuestros retablos del Renacimiento. Porta la bola del mundo en la mano izquierda, mientras con la derecha hace gesto de bendición. La cabeza es muy interesante. De proporciones anchas, dibuja un esquema compacto, muy del gusto de Giralte. Se marcan mucho los pómulos, mientras que ojos y cejas se disponen en forma oblicua, muy berruguetesca, lo mismo que la boca entreabierta. Presenta una calva muy ostentosa, pero en un lateral ofrece una melena de cabello rizado. Gruesos mechones de la barba bordean la boca, y ésta se abre en forma bífida. El relieve ha sido repolicromado en el momento que se incorporó al retablo barroco.

Creo que se puede atribuir a Giralte sin duda, tanto por las proporciones anchas de la cabeza, como por su elegante forma de interpretar las formas berruguetescas. Curiosamente este relieve se asemeja menos a los Padres Eternos de los retablos de Cisneros y de Villarmentero de Campos, de barbas más abultadas y cabezas más monumentales, que al del retablo de la Capilla del Obispo de Madrid, obra que se puede fechar entre 1550 y 1553. Por lo tanto, debe ser de las últimas obras que Giralte llevó a cabo en Palencia antes de asentarse en Madrid. El hecho de que en la iglesia haya otros relieves atribuibles a Juan Ortiz el Viejo, pero con notas giraltescas, plantea la posibilidad de que hubiera un retablo del siglo XVI al que pertenecieran estas obras, junto al San Miguel antes citado y el Padre Eterno aquí analizado⁶.

⁵ El responsable del estudio del Antiguo partido judicial de Baltanás José Carlos Brasas Egido, no lo cita, por lo que se supone que pensaba que era del mismo momento que el retablo, lo que se explica porque su policromía actual era similar al resto del retablo barroco (Martín González 1977a, 273-4).

⁶ Quiero agradecer a mi amigo, don Manuel Baladrón, las fotografías que acompañan a este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan. 1944. “La Capilla Real de Valladolid (1ª parte)”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 48:115-144.
- Alcocer Martínez, Mariano. 1927. “El Rosarillo. Estudio histórico-documental”. *Boletín de la Comisión de Monumentos*, 5: 33-47.
- Alonso Cortés, Narciso. 1922. “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 80: 262-276.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1995. “Capilla del Obispo en la parroquia de San Andrés”. En *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, coord. Alicia Cámara y Santiago Valencia, 161-164. Madrid: Comunidad, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Estella Marcos, Margarita. 1999. “Francisco Giralte entre Berruguete y Juni: sus contactos con Vázquez en Toledo y con Leoni en Madrid”, *Archivo Hispalense*, 82, 249: 201-230.
- Fernández Hoyos, Asunción. 1994. *El obispo Gutierre de Vargas, un madrileño del Renacimiento*. Madrid: Caja de Madrid.
- Fracchia, Carmen. 1998. “El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento”. *Archivo Español de Arte*, 282: 157-165.
- Hernández Redondo, José Ignacio. 1999. “Francisco Giralte. San Miguel”. En *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre* (Catálogo de exposición), 164-165. Las Edades del Hombre.
- Martí y Monsó, José. 1898-1901. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Leonardo Miñón Valladolid-Madrid.
- Martín González, Juan José. 1977a. *Inventario artístico de Palencia y su provincia. Tomo I. Ciudad de Palencia, Antiguos partidos judiciales de Palencia, Astudillo, Baltanás y Frechilla*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
- Martín González, Juan José. 1977b. *Juan de Juni y su época*. Exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni (Catálogo de exposición). Madrid: Patronato Nacional de Museos.

- Navarro García, Rafael. 1930. *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. V. 1, Partidos de Astudillo y Baltanas*. Palencia. Diputación Provincial.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 1981. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid. Universidad, Departamento de Historia del Arte.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 2003a. “Calvario”. *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre* (Catálogo de exposición), 257-259. Las Edades del Hombre.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 2003b. “La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (La Borriquilla)”. *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre* (Catálogo de exposición), 55-57. Las Edades del Hombre.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 2009. “La obra de Francisco Giralte en Valladolid”. *Archivo Español de Arte*, 82, 326: 194-202.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 2011. “Oración en el Huerto”. *Passio. Las Edades del Hombre* (catálogo de exposición), 176-177. Las Edades del Hombre.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 2013. “La influencia de Alonso Berruguete en la Meseta Norte. Obispos de Palencia y Ávila”. En *Alonso Berruguete: su obra e influencia*, ed. Julián Hoyos, 131-148. Palencia: Diputación de Palencia.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 2018. “Josué”. *Mons Dei. Las Edades del Hombre* (catálogo de exposición), 176-177. Las Edades del Hombre.
- Portela Sandoval, Francisco José. 1977. *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia: Diputación Provincial.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1989. “El sepulcro del obispo don Gutierre de Carvajal. Lectura iconográfica”. *Ephialte*, 1: 107-122.
- Sánchez Trujillano, María Teresa. 1978. “Nuevas atribuciones a Francisco Giralte”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 81, 2: 435-441.
- Vasallo Toranzo, Luis y Pérez Martín, Sergio. 2013. “Francisco Giralte y el sepulcro del obispo Gutierre de Carvajal”. *Archivo Español de Arte*, 86, 344: 275-290.
- VV. AA. 1992. *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

UNA NUEVA OBRA DE LA MANO DE JUAN DE ANCHIETA EN NAVARRA. LA TALLA DE SANTA CATALINA DE AZCONA

A NEW WORK BY JUAN DE ANCHIETA IN NAVARRA. THE CARVING OF SANTA CATALINA DE AZCONA

RESUMEN

Desvelados los veinte años oscuros de la vida de Juan de Anchieta como aprendiz y oficial en Castilla en el magnífico libro de Vasallo Toranzo, el catálogo de su obra madura solo se ha ampliado en este siglo con alguna atribución concreta, principalmente en Aragón y País Vasco. Su producción en Navarra, su tierra de adopción, que parecía completada, se enriquece ahora con esta propuesta de atribución razonada de una talla de santa Catalina de Alejandría, antigua titular de la iglesia rural de Ciriza, hoy en la parroquia de Azcona.

PALABRAS CLAVE

Romanismo; Juan de Anchieta; santa Catalina; Andrés López del Valle; manierismo; talla; policromía.

ABSTRACT

Having revealed the twenty obscure years of Juan de Anchieta's life as an apprentice and officer in Castile in the magnificent book by Vasallo Toranzo, the catalogue of his mature work has only been expanded in this century with a few specific attributions, mainly in Aragon and the Basque Country. His production in Navarre, his land of adoption, which seemed to have been completed, is now enriched with this proposal for a reasoned attribution of a carving of Saint Catherine of Alexandria, the former patron saint of the rural church of Ciriza, now in the parish of Azcona.

KEYWORDS

Romanism; Juan de Anchieta; Saint Catherine; Andrés López del Valle; Mannerism; carving; polychromy.

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

pedroluis.echeverria@ehu.eus

Recibido: 27/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

<https://doi.org/10.36443/sarmental.64>

Al ingresar en la iglesia parroquial de San Martín de Azcona (Yerri), vemos dispuesta sobre una peana en el muro del segundo tramo del lado del evangelio junto al coro, una hermosa talla romanista de santa Catalina que, pese a su extraordinaria calidad y por estar descontextualizada, ha permanecido en el anonimato. En este estudio reconstructivo la atribuimos a Juan de Anchieta, no solo por su ilustre comitente, el abad de la iglesia de Ciriza, Andrés López del Valle, quien ese mismo año de 1588, como albacea del obispo Pedro de la Fuente, le había encargado el retablo de Moneo, sino por las “firmas” de estilo y la alta calidad técnica de esta matrona romanista, que delatan la mano inconfundible del guipuzcoano, “un escultor típico del Renacimiento y su arte cien por cien italianizante, romano por más señas, sin mezcla ni contaminación alguna”. (García Gainza 2008, 17) (fig. 1).



Fig. 1. Juan de Anchieta. Santa Catalina de Alejandría, detalle, 1588.
Parroquia de Azcona. Foto del autor.

LA ERMITA DE SANTA CATALINA DE CIRIZA ANTES DE SU RESTAURACIÓN. LA IMAGEN EN SU TABERNÁCULO

Su destino original fue el presbiterio de la ermita de su advocación, que fuera parroquia del despoblado de Ciriza y luego abadía rural, en un término facero entre Azcona, a cuya iglesia estaba unida, y Arizaleta. Es un templo tardorrománico construido en dos fases entre las dos últimas décadas del siglo XII y la primera del XIII. En la primera se construyó el ábside y la mayor parte del muro meridional (fig. 2). Toda la escultura está concentrada en los canecillos y capiteles del ábside y es obra singular en este ámbito rural por la intervención de maestros del taller de San Miguel de Estella-Irache (Fernández-Ladreda. 2002, 351-54). En cuanto a su datación más precisa, Martínez de Aguirre (2010, 183) ha propuesto para las iglesias con esculturas de este taller una fecha posterior a 1172, año de la rúbrica de una bula de Alejandro III para tomar bajo su protección al monasterio de Irache, en la que se hace mención expresa que la iglesia monástica con su ábside y canecillos estaba ya edificada.

En el estudio más completo con el que contamos sobre la historia de esta ermita, Tarsicio de Azcona hace una documentada revisión, siguiendo los libros de cuentas, de su vinculación a la parroquia de Azcona entre los siglos XVII y XIX. Tras la presentación de dos informes de 1984 que denunciaban su penoso estado y amenaza de ruina, disecciona las gestiones y la tramitación que llevaron a su restauración por Príncipe de Viana en 1988 (Azcona 2011, 315-22). Previamente, se trasladó la talla de su titular a la parroquia



Fig. 2. Ermita de Santa Catalina de Ciriza. Azcona.
Interior. Estado actual. Foto del autor.

de Azcona, donde en un principio se depositó en el sotocoro para, una vez restaurada en 1996, colocarse sobre una peana realizada al efecto, en su actual ubicación.

Afortunadamente, había sido fotografiada en su ermita en 1981, en el tabernáculo manierista con una inscripción que la albergaba, dispuesto sobre la primitiva ara románica que, lamentablemente, no ha llegado a nuestros días (fig. 3). Dos años después, se incluyó esta imagen romanista y se transcribió la leyenda en el Catálogo monumental de Navarra, publicándose la citada fotografía (García Gainza et al. 1983, 687-88, lám. 729). Con este documento gráfico y gracias a una réplica exacta del armario, que se guarda bajo el coro de la ermita¹, sabemos que adoptaba la forma de “tabernáculo” o “nicho” de madera, rematado en frontón y abierto por puertas, a modo de tríptico, dorado y estofado. Su función era tener la imagen velada y desvelarla según la función litúrgica (Fernández Gracia 2017, 22-3)². En las



Fig. 3. Ermita de Santa Catalina de Ciriza. Azcona. Interior con pinturas, tabernáculo e imagen en 1981. Foto: Arzobispado de Pamplona y Tudela.

puertas había hornacinas simuladas, seguramente con santos pintados y el donante genuflexo en la situada a la derecha de la santa. En la parte inferior de la del lado izquierdo, se podía leer la siguiente inscripción conmemorativa en letras capitales: “ESTA OBRA SE / MANDÓ HAZER, SIENDO ABBAD DES / TA YGLE(SIA) ANDR/ÉS LOPEZ DEL VALLE / MAYOR(DO)MO QV(E) FVE DEL / R(EVERENDISI)MO SEÑOR DON PEDRO / DE LA FUENTE, O(BIS)PO / DE PAMPLONA / EN ESTE AÑO/DE 1588”. Este es el único dato documental que poseemos sobre la imagen, que ha resultado fundamental para esta atribución.

En otras dos fotografías de ese mismo año, realizadas por el delegado de Arte Sacro don Jesús Omeñana, con antelación a los informes diocesano y municipal de 1984 sobre el amenazador estado de la ermita, se observa el citado tabernáculo con Santa Catalina y todo el interior del templo pintado con aparejos fingidos (fig. 4). Sabemos que en el siglo



Fig. 4. Tabernáculo con Santa Catalina en su ermita en 1981. Foto: Arzobispado de Pamplona y Tudela.

¹ Fue realizado por un carpintero de Azcona para sustituir al tabernáculo original, que estaba muy deteriorado. Sus dimensiones idénticas, son 182 cm. de alto por 66 de ancho (con las puertas cerradas) y 35 de fondo. La hornacina donde se alojaba la talla es menor y tiene 121 cm. de altura por 52 de anchura. La fidelidad de esta réplica es tal que incluso trasladó al relieve el estofado del banco con una cartela correiforme entre guirnaldas de frutos. La pintura de las puertas ha sido sustituida por una decoración con racimos de uvas y hojas de parra, tan abundantes en la zona y presentes en los retablos churriguerescos locales.

² Sobre la función escenográfica de estos tabernáculos, cajas o arcas, como los del Puy de Estella o Roncesvalles, con apertura y cierre de puertas o corrimiento de cortinas trata más extensamente Fernández Gracia, siendo

especialmente interesante para el caso que nos ocupa por la cercanía de su fecha, la descripción que se hace de este ceremonial en una visita de 1590 a la colegiata.

XVI hubo que rehacer el muro norte con sillarejo, momento en que se construyó un contrafuerte para su contrarresto, tras lo se debió pinclar todo el interior para unificar el espacio. Aunque se aprecian grandes desconchaduras, podemos reconstruir y describir la interesante pinceladura renacentista de aparejos fingidos que revestía el templo medieval, que acogió a esta talla de Anchieta, gracias a un reportaje fotográfico que el mismo autor hizo en 1982, dejando para un futuro estudio una valoración más extensa.

Así la bóveda de horno del ábside, la del tramo recto del presbiterio y el arco triunfal fueron recubiertos con despiece de ladrillo perfilado y realzado. Los arcos de la ventana románica aparecían pintados con despiece de sillar. La bóveda de cañón apuntada estaba recorrida en el primer tramo por un elegante y bien trazado almohadillado de inglete, en tanto que en el tramo más próximo al coro se fingía un artesonado de casetones con florones (fig. 5). Con estos falsos aparejos se modulaba el espacio medieval y se transformaba



Fig. 5. Ermita de Santa Catalina de Ciriza. Azcona. Bóveda con casetones y almohadillado en 1982. Foto: Arzobispado de Pamplona y Tudela.

en renacentista, en una renovación que fue práctica habitual en las pequeñas iglesias rurales, como aún se advierte bajo los encalados en Olejua o Mendilibarri o excepcionalmente a la vista en la ermita de Arquijas en Zúñiga. Aunque los paramentos parecían desnudos, hemos podido apreciar en el lado del evangelio, junto al arco triunfal, el arranque de un almohadillado. Los únicos fragmentos pictóricos que quedan en este interior desnudo se localizan en el ábside a ambos lados del altar y son obra tardogótica de comienzos del siglo XVI, identificándose un barco en el lado del evangelio, en tanto que la pintura de la epístola, que mostraba a santa Catalina con los brazos abiertos, se ha perdido, siendo todavía visibles la cruz y la torre.

EL FECUNDO AÑO DE 1588

El largo siglo XVI hispano, que contempla un rico y variado panorama estilístico, tiene en la retabística navarra una fecha de referencia, que es la de 1588, año de la muerte de Juan de Anchieta (García Gainza 2008, 31-4). A lo largo de ese año fallecerían otros maestros relevantes del Manierismo, como los pintores Paolo Caliari “el Veronés” y Alonso Sánchez Coello, o escultores como Juan Bautista Vázquez el Viejo o Pedro López de Gámiz, que lo hizo unos días antes que el maestro de Azpeitia, su oficial más cualificado en Briviesca. Otros dos grandes escultores manieristas contemporáneos, Esteban Jordán y Pompeo Leoni, le sobrevivirían diez y veinte años respectivamente. El último año de la vida del escultor guipuzcoano, fallecido en Pamplona el 30 de noviembre de 1588, registra una intensa actividad, comprometiéndose a ejecutar nuevas obras en los primeros meses, algunas de las cuales llevará a buen término (Obanos y Moneo), las más dejará inconclusas (Tolosa y Tafalla) y otras no llegará siquiera a iniciar (Sotés).

El 6 de marzo de 1588, Andrés López del Valle, siendo beneficiado de Los Arcos, y como albacea del prelado Pedro de Lafuente, firmaba en Pamplona con Anchieta el contrato para ejecutar el banco y sotabanco del retablo de la capilla funeraria que se estaba construyendo en el lado de la epístola de la iglesia de Moneo, su lugar de nacimiento en Burgos. Esta obra debía ser ejecutada “conforme a la traza que dexó echa el dicho obispo” por la suma de 250 ducados (Andrés 1977, 438-43). No debe distar mucho el encargo de la talla de Santa Catalina de Ciriza, que bien pudo ser realizada en su taller de la calle Navarrería de Pamplona. El 20 de marzo se protocolizaba el contrato del retablo mayor y sagrario de la iglesia de Santa María de Tolosa, según la traza elaborada por el propio maestro y con la condición de que las imágenes fueran de su mano. A su muerte, tan solo había comenzado el sagrario, que fue concluido por su viuda Ana de Aguirre con la intervención de sus oficiales, quedando anulada la citada escritura (Insausti 1956, 397-400). El 4 de abril de este mismo año, Juan Fernández de Vallejo contrataba, con un poder del maestro guipuzcoano y en su nombre, los retablos colaterales de la Virgen del Rosario y Santa Catalina de Sotés (La Rioja), especificándose que las cuatro imágenes de bulto de la Virgen con el Niño,

Inmaculada, Santa Catalina y la Magdalena se debían ejecutar en el mismo pueblo “de mano del dicho Juan de Anchieta”, añadiendo al final que “si nó reduçiere el dicho Juan de Anchieta las quatro figuras siendo vivo, zese la dicha obra y paga...”, no pudiéndose cumplir a la postre esta escritura (Ramírez 1986, 153-54).

EL PATRONAZGO DE ANDRÉS LÓPEZ DEL VALLE

Por la inscripción conmemorativa del tabernáculo, fechada en 1588, sabemos que el donante de esta talla fue Andrés López del Valle que figura como abad de esta iglesia rural y que fuera mayordomo de don Pedro de la Fuente, obispo de Pamplona, fallecido el año anterior. Ambos clérigos eran naturales de Moneo, localidad de las Merindades de Burgos, cercana a Medina de Pomar, a cuyo municipio pertenece en la actualidad. Sus destinos estuvieron unidos a lo largo de toda su vida, pues al ser designado La Fuente para la sede iruñesa por Gregorio XIII en 1578, se rodeó para los diferentes cargos y dignidades de familiares y amigos castellanos en un flagrante caso de nepotismo masivo (Goñi 1985, 436-46), proponiéndole como su mayordomo, cargo que ejerció durante nueve años hasta la muerte del obispo.

Al igual que los otros clérigos, Andrés López del Valle (1532-1588) acumuló beneficios y prebendas como canciller provisional, arcipreste de Val de Aibar y beneficiado de la iglesia de Santa María en la villa castellana de Los Arcos (Goñi 1985, 439, 495, 543 y 545-546). Fue asimismo abad de la iglesia rural de Santa Catalina de Ciriza, en un término facero entre Arizaleta y Azcona, lo que le facultaba para el cobro de los frutos decimales de las uvas. En el testamento del obispo de 12 de agosto de 1587 fue nombrado su heredero universal y albacea, junto a su vicario Juan García de Villanueva. Cumpliendo la voluntad del prelado, su deudor Diego Martínez de Losa, alguacil de infantería y agente de guerra del Reino de Navarra, vendió a nuestro mayordomo el 19 de abril de 1588 unas casas, corrales y heredades en la villa de Moneo por la suma de 152.694 maravedís³. Fallecido antes de agosto de ese año, el fiel mayordomo fue enterrado junto al obispo en su capilla de patronato en 1590.

No podemos deslindar la figura de este clérigo de la de su mentor don Pedro de la Fuente (1532-1587), mitrado contrarreformista, legislador y reformador quien, realizó una visita pastoral por toda la diócesis y convocó un sínodo en 1586. Sabemos que tenía redactados y ordenados todos los decretos en sintonía con las disposiciones del Concilio de Trento y lo acordado en otras diócesis. Pese a que este no llegó a celebrarse, se puede afirmar que fue el verdadero ideólogo y autor de las Constituciones Sinodales, que en 1591 serían compiladas, moderándolas, por su sucesor Bernardo de Rojas y Sandoval (Goñi, 1985,

480-510 y 562-64). Efectivamente, revisados en el libro III, los títulos *De reliquiis et veneratione Sanctorum* y *De Ecclesiis aedificandis*, comprobamos que prácticamente todos los capítulos remiten a textos del obispo burgalés⁴.

Al igual que había hecho su predecesor don Antonio Manrique de Valencia, quien en 1577 le había encomendado el retablo de la Sala Capitular del monasterio de Las Huelgas, Pedro de la Fuente, en su condición de fabriero de la catedral de Burgos, encomendó en 1578 a Juan de Anchieta para el retablo mayor la realización del grupo de la Asunción de la Virgen y, a continuación, el de la Coronación, si bien este último no ha podido ser confirmado documentalmente (Barrón 1996, 16-7), contratando en 1588, por deseos de este mismo prelado, el citado retablo de la iglesia parroquial de Moneo (Burgos).

ELOGIO DE LA MANO DE ANCHIETA

Con expresiones como “estimamos de la mano”, “son obras indudables” o “delatan la mano”, atribuimos la autoría de piezas destacadas a maestros con una manera y estilemas bien definidos, que en el caso de Juan de Anchieta eran ya reconocidos y elogiados por sus contemporáneos. La clara filiación miguelangelesca y la comparación con obras famosas y bien documentadas del artista vasco, ha permitido ya en este siglo la puesta al día de su producción con obras de atribución incuestionable, como el Cristo de los Artistas de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1570-1572), con el esquema y rasgos de los Crucificados anchietanos, como los de la catedral de Pamplona o Tafalla (Ansón 2007, 336-39), o el San Onofre de alabastro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en relación con el Moisés romano o el Padre Eterno de la Trinidad de Jaca (Arias 2015, 164-65). La mayor contribución al conocimiento del artista y su obra es, sin duda, el libro de Vasallo Toranzo sobre los años formativos y como oficial (1551-1571), en el que, junto a la definitiva confirmación documental de la intervención de Juan de Anchieta en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, añade la asignación de las mejores tallas y relieves del taller burebano de Gámiz, en los retablos de Santa Clara, Santa Casilda y Vileña (Vasallo 2012). Además, inicia un camino inexplorado, con las atribuciones de imágenes de Cristo, la Virgen, apóstoles y santos en retablos vallisoletanos y palentinos en los que intervino,

⁴ Así, fueron redactados por La Fuente los decretos sobre el control de retablos, imágenes e historias sagradas y la especificación del procedimiento, ordenando que “se hagan de vulto o tabla, doradas y estofadas”. Le corresponden también los referidos al marco legal con la fiscalización de todas las etapas de la producción artística en aras a la ortodoxia, el decoro y la economía de las iglesias. Estableció como requisito imprescindible para la realización de cualquier obra de más de 30 ducados, la licencia del obispo o de su provisor. En otro de los mandatos se disponía que no se hiciera contrato con un oficial que no fuera de la especialidad o que este pudiera traspasarla a otro que no fuera afín. En el mismo sentido, manda que la figura del veedor de obras del obispado solo pueda supervisar obras de su arte y especialidad y, en el desempeño de su cargo, no pueda tomar obras por su cuenta.

³ Archivo Real y General de Navarra. [AGN], Protocolos Notariales. Tafalla. Gabriel Eguillor, 1588, s/f.

siempre en relación con sus antecedentes formativos y comparándolas con sus obras maduras que ejecutaría en Navarra y Aragón.

Solo en los contratos de los más singulares maestros del Renacimiento se solía incluir una cláusula que les obligaba a ejecutar personalmente las pinturas o esculturas principales, anteponiéndola a las referidas a aspectos técnicos, estilísticos o iconográficos, con expresiones como *per la mano di maestro Raffaello*, o *dalle mani divine di Michelangelo* (Vasari). En Navarra y su periferia, dos artistas gozaron de este privilegio de manera habitual en el siglo XVI, el imaginero rafaesco fray Juan de Beauves, cuyo nombre siempre aparece en la documentación en la condición expresa de muchos retablos, en los que las tallas debían ser “de mano de Peti Joan, el frayre” (Echeverría y Fernández 1991, 166) y el escultor miguelangelesco Juan de Anchieta. Sirva como ejemplo el convenio para los retablos colaterales de Sotés (La Rioja) por Juan Fernández de Vallejo, donde se especificaba que las cuatro imágenes de bulto se debían ejecutar in situ “reduçidas de mano del dicho Juan de Anchieta”, cesando la obra si falleciere el escultor⁵. Su memoria y su *maniera* siguieron vigentes tras su muerte entre sus discípulos, como se comprueba en la tasación del retablo mayor de Cascante, obra de Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea, que llevaron a cabo en 1598 Pedro de Arbuló, Juan Fernández de Vallejo, Diego de Marquina y Esteban de Velasco. De aquí resaltamos la elocuente declaración sobre el relieve de la Santa Cena, historia que “está hecha por modelo de Juan de Anchieta, esçelente maestro y que fuerça del harte y preçeto del movimiento echa, y en ella dos figuras que hacen hacto con movimiento, muy conforme a los preçetos del harte, pues con el se le da espíritu a la figura que de si no le tiene y así declaramos no ser la historia mal echa”⁶. Finalmente, en la escritura para el retablo del Santo Cristo del Miserere de Tafalla de 1600 se justifica su realización para acoger “el Cristo que está hecho de mano de Anchieta en la iglesia de Santa María” (Cabezudo 1957, 428, lám. V).

LA TALLA ROMANISTA DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

Como corresponde a las disposiciones tridentinas de la sesión XXV sobre las imágenes sagradas, la talla de esta santa mártir, que debió encargar en 1588 el que fuera mayordomo del obispo La Fuente a Juan de Anchieta, se presenta como un ejemplo a imitar en defensa de la fe verdadera y la virginidad. Es una joven de gran belleza idealizada con cabellos dorados, a la que se representa triunfante con la corona de princesa y la palma del martirio. Siguiendo la estética miguelangelesca de trasfondo neoplatónico,

se efigia como una figura monumental, en la que se equipara la fortaleza física a la categoría moral (fig. 6).



Fig. 6. Juan de Anchieta. Santa Catalina de Alejandría, 1588, Parroquia de Azcona. Foto del autor.

⁵ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., Ob. cit., p. 154.

⁶ AGN. Procesos. Sign. 1990. Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro contra los primicieros de la iglesia de Cascante sobre el pago de 300 ducados por la obra del retablo mayor.

Se dispone erguida y frontal como la joven que se enfrentó con gran firmeza al emperador romano y a los cincuenta filósofos paganos. En ese arte de las contraposiciones se representa aquí una psicomaquia entre el bien, representado por la santa y el mal, encarnado por Maximino (algunas veces llamado Majencio), retorcido como escabel a sus pies, que va coronado y muestra rasgos duros y piel cetrina. Pese la dudosa historicidad de su hagiografía, recogida en la Leyenda Dorada, se seguirá representando en la Contrarreforma por el arraigo de su culto con los atributos de su martirio para facilitar su identificación entre los fieles iletrados de zonas rurales, como se constata en Tierra Estella, donde gozaba de gran devoción. Será el mercedario Juan Interián de Ayala, gran teólogo y tratadista, quien a fines del siglo XVIII justificará esta iconografía polémica pero aceptada⁷.

Su tipo físico y actitud se atienen en todo al decoro contrarreformista, con una joven Catalina, identificada a simple vista por los atributos de su martirio. Presenta un tamaño menor al natural con una altura de algo más de un metro y un canon manierista, denominado por Juan de Arfe como “proporción quintupla”, de diez rostros, dos de anchura de hombros y microcefalia. El maestro guipuzcoano dota de movimiento a una escultura aparentemente en reposo, mediante el contraposto miguelangelesco de origen clásico, adelantando la pierna izquierda con la que pisa al emperador. Esta postura se completa con la estudiada oposición que se establece entre el brazo derecho levantado para sujetar la espada y la mano izquierda que sostiene la palma apoyada en la rueda. Así pues, nos hallamos ante un bloque frontal de líneas cerradas, del que tan solo sobresale el brazo derecho. Es una disposición repetida en muchas estatuas romanas como las de una Dama (siglo I d. C.) del Museo del Prado o la diosa Juno (s. II d. C.) del Museo del Louvre. Su esquema compositivo lo vemos ya definido en un temprano grabado renacentista de esta misma santa de Nicoletto Rosex da Modena, en el que tan solo falta la figura del emperador sometido a los pies. Presenta coincidencias también en su disposición con algunas estatuas manieristas en mármol, como la santa Catalina de Alejandría de Christóforo Solari del Metropolitan Museum de Nueva York, fechada entre 1514 y 1524 (fig. 7).

⁷ En su famoso tratado de *El Pintor Cristiano*, t. II, libro VIII, cap. V, 453, señala que “Los hechos e historia de la celeberrima Virgen y Mártir Santa Catalina, es una de las cosas más obscuras en las narraciones Eclesiásticas. Pero no por eso, se ha de omitir el modo de pintar, o de esculpir su Imagen, debiéndose observar en primer lugar, el pintarla con aquella rueda, o máquina armada con pequeñas navajas, para despedazar cruelmente el cuerpo de la Santa Virgen; porque si nó, apenas habría quien conociese ser esta la Imagen de Santa Catalina, y no pensase que era la de otra Santa”. Es también cosa muy común, y recibida el representar echada a sus pies la cabeza de su mismo padre: no que por esto se signifique Maxencio Emperador Romano, como observó muy bien un diligente Escritor de estas materias; sino, o ya su propio padre, o bien Maximino, o qualquier otro tirano”.



Fig. 7. a. Nicoletto Rosex da Modena. *Santa Catalina de Alejandría*, c. 1510. Metropolitan Museum. New York CCO 1.O;
 b. Juan de Anchieta. *Santa Catalina*. Parroquia de Azcona. Foto del autor;
 c. Christóforo Solari. *Santa Catalina de Alejandría*, 1514-24. Metropolitan Museum. New York CCO 1.O.

Responde al tipo de imágenes anchietanas de mirada celestial, como las ha calificado Vasallo Toranzo, con gesto ensimismado de ensoñación, de antecedentes junianos, muy utilizado en representaciones femeninas de la Virgen y santas (Vasallo 2012, 225-28). Nos hallamos ante una matrona clásica romana que presenta una cabeza redondeada e inclinada a su izquierda en característica torsión, a partir de un potente cuello. Su rostro, dividido en tres partes, tiene como módulo una nariz recta que continúa la línea de su frente lisa y confiere a esta imagen su perfil heleno, completado con un mentón corto y cuadrado y una boca pequeña de labios apretados. Enmarca su cara la típica cabellera en forma de casquete peinada hacia atrás con raya en medio y gruesos mechones ondulados, cayendo una guedeja sobre el hombro derecho. Esta cabeza nos remite en última instancia a las copias romanas de diosas griegas del periodo clásico y helenístico, como Venus de

Milo, Irene con Pluto de la Gliptoteca de Munich o Juno del Museo del Louvre. En los tres bustos relicario de santas de Las Huelgas es donde Juan de Anchieta nos muestra sus mejores prototipos femeninos inspirados en la Antigüedad clásica (García Gainza 2008, 215-17). Estos rostros se repiten también en obras manieristas, como el cartón fragmentario de Diana y Ceres, realizado en 1564 por Gaspar Becerra, para la Asamblea de dioses de la Torre Nueva del Alcázar de Madrid, o el cercano grabado de Santa Catalina, obra juvenil de Agostino Carracci, con influencias de Cornelis Cort (fig. 8).

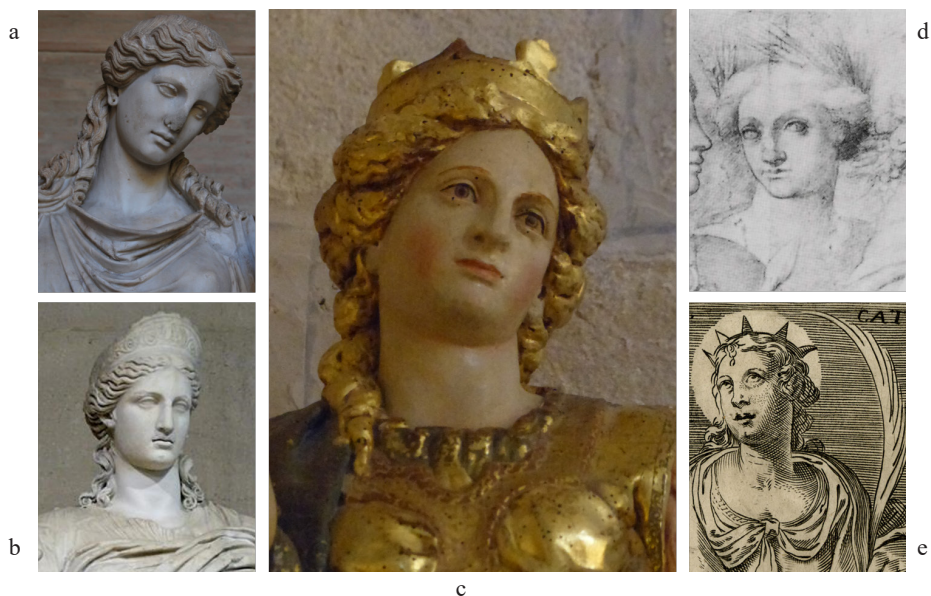


Fig. 8. a. Irene con Pluto. Copia romana de Cefisodoto, s. IV a. C. Detalle. Glyptothek München. Foto: Marcus Cyron CC BY-SA.
b. Juno. Detalle. Museo del Louvre. Paris. CC BY 3.0.
c. Santa Catalina. Detalle. Parroquia de Azcona. Foto del autor.
d. Gaspar Becerra. Diana y Ceres, 1565. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Diccionario Interactivo Ceán Bermúdez. CC BY-SA 3.0
e. Agostino Carracci. Santa Catalina de Alejandría, c. 1581. British Museum. Londres. CC BY-NC-SA 4.0.

Así se combina un rostro firme, pero femenino y espiritual, con un cuerpo robusto más andrógino, intentando conciliar en clave neoplatónica la fortaleza física con la virtud de la santa representada. Este lenguaje retórico nos retrata no solo a una joven hermosa, sino a una mujer enérgica de profundas convicciones cristianas. La monumentalidad de esta

figura se resalta mediante los pliegues “naturales”, blandos y curvos de las piezas que componen su vestuario, y que crean contrastados efectos de claroscuro. Denotan una vez más la utilización previa de modelos de barro, yeso y cera, que sabemos poseía el maestro nacido en Urrestilla, barrio de Azpeitia (Tarifa 2011, 182-90). Las manos de la santa son grandes, pero de factura delicada, constituyendo un buen medio de expresión y otro de los estilemas que definen las piezas salidas de su gubia. En ellas trasladó gestos característicos de Miguel Ángel, que se repiten entre sus seguidores, como la diestra que sujeta la empuñadura de la espada, con el índice doblado y separado (mano derecha de la Virgen de la Escalera, o en la mano izquierda del David, que porta la honda); B. Bandinelli, rival a la vez que imitador del genio, lo repite en dibujos, como los de un hombre desnudo sentado o un hombre vestido de época. La otra mano que, posada sobre la rueda, sostiene la palma muestra los dedos índice y corazón en forma de V, la vemos en varias sanguinas con estudios parciales de manos o en la mano izquierda del Moisés que se mesa la barba (fig. 9).

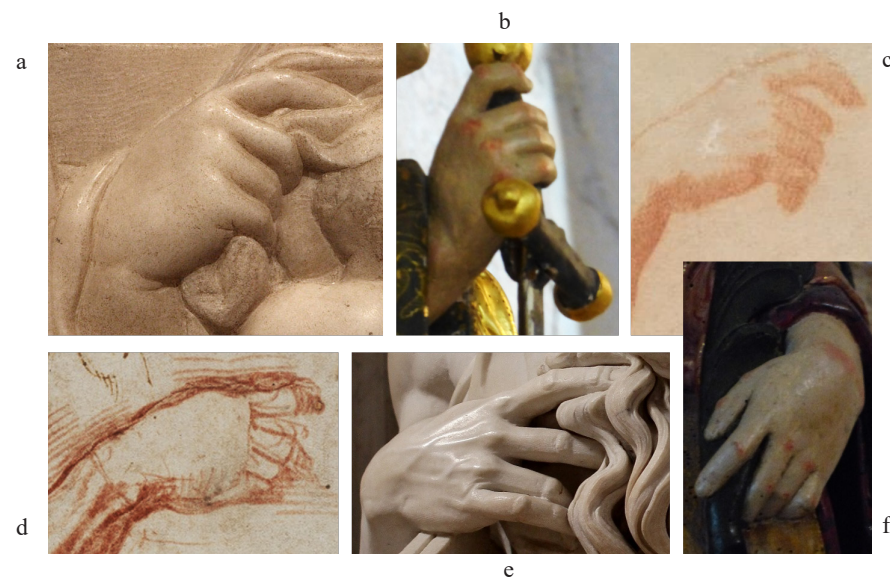


Fig. 9. a. Lenguaje de las manos. Miguel Ángel. Madona de la Escalera, c. 1491. Foto: Sailko CC BY 3.0.

- b. Juan de Anchieta. Santa Catalina. Parroquia de Azcona. Foto del autor.
c. Baccio Bandinelli. Hombre desnudo sentado, 1510-20. National Gallery of Victoria. Melbourne.
d. Miguel Ángel. Dibujos anatómicos. Detalle, 1511. Teylers Museum. Haarlem. CC BY-SA 4.0.
e. Miguel Ángel. Moisés, 1513-15. Tumba de Julio II. San Pietro in Vincoli. Roma. Foto: Jörg Bittner Unna. CC BY 3.0.
f. Juan de Anchieta. Santa Catalina. Parroquia de Azcona. Foto del autor.

Como es habitual en la santa y en esta época, su indumentaria la componen tres piezas superpuestas, la túnica talar, una sobretúnica más corta y sin mangas con ceñidor, y el manto asimétrico, que cubre su hombro derecho, envolviendo el brazo que sujeta la espada, en tanto que el otro lado queda descubierto. El cuello de la sobretúnica muestra el característico fruncido o plisado con ribeteado en forma de abanico, que deriva del de la *Pietà* del Vaticano de Miguel Ángel, pudiéndose poner en relación también con las lechuguillas de la época de Felipe II. Constituye una de las firmas del estilo de Anchieta, pues se repite en las túnicas de la Virgen con el Niño de Las Huelgas, Asunción del retablo mayor catedral de Burgos y varias imágenes marianas de Añorbe, Cáseda, Aoiz, Recoletas de Pamplona, Obanos y Navarrete.

Otro complemento femenino que aparece aquí es el ceñidor a modo de corpiño de cuero ajustado con aberturas para los pechos, que deriva en última instancia del *strophium* o tiras que llevaban las matronas romanas para realzar el busto. Lleva esta especie de faja una mujer de medio cuerpo sentada, dibujada por Miguel Ángel en 1525, que se guarda en el Museo Británico. Podemos ver ceñidores similares en algunas tallas vallisoletanas de su maestro Juan de Juni, como la Magdalena, procedente del monasterio de San Benito, del Museo Nacional de Escultura, o la Inmaculada de la capilla de los Benavente de Medina de Rioseco, y de Gaspar Becerra, como la Magdalena de la catedral de León o en el retablo de Astorga. Está presente en muchas obras del guipuzcoano como la Virgen de los Remedios del Museo Diocesano de Valladolid, Santa Casilda del Milagro de las Rosas en su retablo en el monasterio de Santa Clara de Briviesca, el busto relicario de santa Águeda del monasterio de Las Huelgas, la Prudencia de la portada de la capilla de la Trinidad en la catedral de Jaca o la Asunción y Virgen con el Niño del retablo mayor de Cáseda. Por su condición noble se le solía distinguir, como sucede en esta talla, con una corona de princesa, pese a no ser de sangre real.

Los atributos que la distinguen son los instrumentos de su martirio, la media rueda con cuchillas y la espada con la que el verdugo la decapitó, como correspondía a su condición noble. El arriaz de esta se convierte en la cruz y en el testimonio de la fe por la que la santa dio su vida, y el filo de la espada en metáfora de la profundidad de su palabra. Sujeta con su diestra una espada ropera hispana de hoja recta y alargada, empuñadura anillada y pomo ovalado con botón, y guarda recta, cuyos brazos se rematan asimismo por pomos esféricos con botón. Elemento específico de la hagiografía de Catalina es la enorme rueda de molino dentada, que ya identificaba a la santa en el Juicio Final de la Sixtina, simplificación iconográfica habitual del artefacto mandado diseñar por el emperador, según refiere Vorágine, con cuatro ruedas repletas de sierras y clavos. Asimismo, porta el atributo genérico de la palma de la victoria que llevan los mártires.

Imprescindible para la exaltación de esta santa es el triunfo sobre su perseguidor Maximino, cuyo busto coronado aparece a sus pies bajo la rueda. Como en otras psicomaquias similares, Anchieta estableció contraposiciones radicales entre la belleza y serenidad de la joven virgen y la disposición retorcida del emperador pagano, cuyo rostro airado muestra fiera, simbolizando la victoria del cristianismo sobre el paganismo (fig. 10).



Fig. 10. Juan de Anchieta. Santa Catalina de Alejandría, 1588. Emperador Maximino, Parroquia de Azcona. Foto del autor.

POLICROMÍA DEL NATURAL

Revaloriza los perfiles de la talla, una policromía “del natural” (Echeverría 1992, 26-7; Bartolomé 2002, 186-90) coetánea que, afortunadamente, se ha conservado sin haber recibido alguna de las habituales renovaciones posteriores al dictado de las modas. Además, fue bien restaurada en 1996-97, poco antes de colocarse en su actual destino. Es obra algo temprana para adjudicar su autoría a Juan de Landa, que será más adelante el dorador y

pintor de obras de Anchieta como los retablos de Añorbe y Tafalla, una vez fallecido el escultor vasco. No obstante, tenemos constancia documental de que ya estofaba imágenes en 1590, sienta todavía oficial al servicio de Pedro de Alzo y Oscáriz. En cualquier caso, esta imagen policromada constituye un buen ejemplo de obra contrarreformista híbrida (Echeverría 1990, 236-38).

El dorado bruñido recubre varias zonas como el cabello de Catalina, las coronas de la santa y Maximino, la sobretúnica, los pomos de la empuñadura de la espada y la rueda dentada, aunque esta última está muy desgastada. El excesivo fulgor del oro de la sobretúnica nos hace extrañar las lacas o corlas que lo tamizaban. A la corona se ha añadido una flor de lis. Potencian definitivamente el antagonismo entre la mártir cristiana y su verdugo la encarnación a pulimento clara con frescores de bermellón en las mejillas de la joven, frente a la mate de Maximino. Completan esta contraposición los cabellos dorados de la mujer con la cabellera rizada castaña del emperador. La santa va descalza. La palma esta pintada de color verde.



Fig. 11. Esgrafiados y estofados de la indumentaria de Santa Catalina. Parroquia de Azcona. Fotos del autor.

Las prendas sobrepuestas que componen la indumentaria de Catalina se diferencian por el color, la técnica y las labores (fig. 11). En la túnica se imita un brocado mediante el fondo rajado, que imita hilo de oro y una aguada a punta de pincel de color rosado con rameados, cogollos y “brutescos” que salen de los tallos, como un niño sobre el brazo y una figura con pechos, junto a la espada en la parte inferior. La sobretúnica está revestida por un dorado bruñido sin labores, a excepción de la amplia cenefa con motivos vegetales esgrafiados. El corpiño de cuero con los bordes rojizos se distingue asimismo con esgrafiados. El manto es de color azul, aunque la azurita se ha oscurecido y muestra, sobre fondo rajado, grandes tallos esgrafiados, visibles en el lateral suspendido al levantar el brazo derecho. Se asemejan a los del manto de la Virgen con el Niño del convento de agustinas Recoletas de Pamplona, obra de Anchieta, que ha conservado su policromía original. El emperador se distingue con una retícula geométrica que contiene motivos vegetales, asimismo esgrafiados.

SANTAS ANCHIETANAS, HERENCIA Y OTRAS VERSIONES

Entre los prototipos iconográficos femeninos creados por Anchieta, se constata un predominio abrumador de la Asunción y las Madonas, con las que hemos establecido comparaciones, pero también realizó otras santas y alegorías de virtudes. Adoptan un esquema muy semejante al bulto de Azcona otras tallas que había ejecutado el maestro con antelación, en las que vemos gran afinidad en rostro, torsión, contraposición de brazos, prendas sobrepuestas y cuello en abanico, como la Magdalena del ático del retablo mayor de Zumaya o la santa Águeda del tercer cuerpo del retablo mayor de Cáseda. Entre las santas recostadas en óvalos del primer cuerpo del retablo de Aoiz identificamos a santa Catalina de Alejandría.

La devoción a la santa de Alejandría estuvo muy extendida en Navarra, como lo demuestran las siete parroquias, 22 ermitas y 10 cofradías a ella dedicadas y su protagonismo como titular de casi medio centenar de retablos, en su mayor parte romanistas⁸. Esta talla, que ahora presentamos como obra del genial escultor, es la primera que se le atribuye en Tierra Estella, merindad que cuenta con un número elevado de imágenes de santa Catalina de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, salidas de talleres de la ciudad del Ega para presidir retablos colaterales en Arróniz, Mañeru, Cárcar, Garisoain o Villatuerta. De los talleres romanistas de Pamplona y periféricos, salieron diversos bultos y altorrelieves de esta santa para retablos como los de Elio, Latasa de Imoz, Ardanaz de Egüés, Orcoyen, Paternáin, o Legasa, que aún se conservan.

⁸ Ricardo Fernández, “Santa Catalina y su fiesta en Pamplona y Tudela: “prevente de pan y harina”. En Patrimonio e identidad, 58, *Diario de Navarra*, 20 de noviembre de 2021, n° 39.219.

Siguiendo modelos de su maestro, Ambrosio de Bengoechea nos ha dejado en el retablo mayor de Villanueva de Aézcoa unas santas vírgenes emparejadas en el banco y a santa Catalina de pie, identificada por un rótulo en la peana, que repite el tipo anchietano, incluidos el rostro, ceñidor y cuello fruncido y el emperador a sus pies, si bien ha modificado la espada perdida, que se disponía hacia arriba, y ha sustituido la palma por un libro. Ejecutada por el escultor de Tolosa Jerónimo de Larrea y Goizueta en 1609 la talla titular del retablo guipuzcoano de Lizarza (Bartolomé y Calvo 2019, 202), repite el esquema y atributos, como el modo de sujetar la espada y la palma y la disposición de la rueda dentada y el emperador romano a los pies. Bien entrado el siglo XVII, todavía se mantiene esa exitosa iconografía en algunas tallas naturalistas de la santa de Alejandría, como las titulares de los retablos de su advocación en Cirauqui y la catedral de Pamplona, donde tenía su sede la histórica cofradía de Santa Catalina (Morales 2006, 393-410).

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Ordax, Salvador. 1977. “El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977), 437-444.
- Ansón Navarro, Arturo. 2007. *El entorno del convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística, siglos XIII al XX*. Zaragoza: Elazar ediciones.
- Arias Martínez, Manuel. “San Onofre”. 2015. En MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. Museo Nacional de Escultura: colección, 164-165.
- Azcona, Tarsicio de. 2011. *Azcona. el pueblo, su parroquia y sus ermitas*. Pamplona: Lamiñarra.
- Barrón García, Aurelio. 1996. “Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 66, 16-17.
- Bartolomé García, Fernando R. 2002. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Bartolomé García, Fernando R. y Calvo García, Laura. 2019. *El retablo mayor de Santa Catalina de Lizarza (Gipuzkoa)*. Bilbao: Servicio de publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- Cabezudo Astráin, José. 1957. “Iglesia de Santa María de Tafalla”. *Príncipe de Viana*, 67-68: 421-450.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis y Fernández Gracia, Ricardo. 1991. “El imaginero fray Juan de Beauves”, *Príncipe de Viana*, 12: 161-170.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1990. *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1992. *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de Arte Español, 48. Madrid: Historia 16.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2017. “A modo de prólogo: algunas reflexiones sobre la transformación de las imágenes marianas y su escenificación para el culto”. En *En montes y valles. Santuarios en Tierra Estella*, coord. Felones Borrás, R., 12-27. Estella: Cofradía de Nuestra Señora del Puy de Estella, cofradía de Nuestra Señora de Codés y cofradía de San Gregorio Ostiense.

- Fernández-Ladreda, Clara. 2002. “El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental”. En *El arte románico en Navarra*, dir. Fernández-Ladreda, Clara, Martínez de Aguirre, Javier y Martínez Álava, Carlos. José, 319-402. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- García Gainza, María Concepción (dir.), Heredia Moreno, María Carmen, Rivas Carmona, Jesús y Orbe Sivatte, Mercedes. 1983. *Catálogo monumental de Navarra*. t. II**. Merindad de Estella. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- García Gainza, María Concepción. 2008. *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Goñi Gaztambide, José. 1985. *Historia de los obispos de Pamplona*. T. IV. Siglo XVI, Pamplona: Eunsa.
- Insausti, Sebastián. 1956. “El retablo mayor de Santa María de Tolosa”. *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 4: 397-407.
- Martínez de Aguirre, Javier. 2010. “En torno a la escultura tardorrománica en Navarra: una revisión documental”. En *Mittelalterkirche Bauskulptur in Frankreich und Spanien- La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 179-196. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana.
- Morales Solchaga, Eduardo. 2006. “La cofradía de Santa Catalina de la catedral de Pamplona”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1: 393-410.
- Ramírez Martínez, José Manuel. 1986. “Los colaterales de Sotés”. En *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, 3, 153-168. Zaragoza: Colegio Universitario de La Rioja.
- Tarifa Castilla, M^a J. 2011. “Los modelos y figuras del escultor romanista Juan de Anchieta”. En Fernández Gracia, R. (coord.), *Pvlchrvm Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, dir. Fernández Gracia, Ricardo, 782-790. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra.
- Vasallo Toranzo, L. 2012. *Juan de Anchieta. aprendiz y oficial de escultura en castilla (1551-1571)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 2012.

PLATERÍA CORDOBESA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOTERRAÑO DE AGUILAR DE LA FRONTERA (CÓRDOBA)

CORDOBA SILVERWARE FROM THE 16TH AND 17TH CENTURIES IN THE PARISH OF NUESTRA SEÑORA DEL SOTERRAÑO IN AGUILAR DE LA FRONTERA (CÓRDOBA)

RESUMEN

La parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera (Córdoba) posee un tesoro argénteo muy abundante, con piezas cuya datación oscila entre los siglos XVI y la actualidad. El presente artículo se centra en el estudio histórico-artístico de las obras más antiguas, comprendidas entre 1500 y 1700. Las tipologías son muy variadas, desde cálices, crismas, ciriales o portapaces, hasta lámparas, custodias, cruces procesionales y las puertas del sagrario de la Capilla del Sagrario. Entre los plateros que trabajaron en estas piezas destacan Diego Fernández, Rodrigo de León y Diego de León.

PALABRAS CLAVE

liturgia, ajuar, tesoro, orfebrería, siglos de oro.

ABSTRACT

The parish of Nuestra Señora del Soterraño in Aguilar de la Frontera (Córdoba) has a very abundant silver treasure, with pieces dating from the 16th century to the present day. This article focuses on the historical-artistic study of the oldest Works, between 1500 and 1700. The typologies are very varied, from chalices, chrysmers, candlesticks or peace holders, to lamps, monstrances, processional crosses and the doors of the tabercable of the tabernacle Chapel. Among the silversmiths who were on these pieces are Diego Fernández, Rodrigo de León and Diego de León.

KEYWORDS

liturgy, trousseau, treasure, goldsmith, golden centuries.

MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

<https://orcid.org/0000-0002-0898-1902>

m12romim@uco.es

Recibido: 14/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

<https://doi.org/10.36443/sarmental.62>

HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde hace algunos años, han ido apareciendo monografías y artículos publicados acerca de la platería cordobesa y aunque aún falta una obra aglutinadora de toda la historia de la platería en Córdoba, de su producción y de sus artistas, son abundantes las publicaciones. Los primeros de ellos estuvieron firmados por el profesor Ortiz Juárez (Ortiz 1973). Posteriormente, le siguió el título *Platería Cordobesa* (Moreno 2006) que constituye todo un trabajo sintetizador de este arte y de la historia de la platería de Córdoba, un compendio resumido de varios siglos de artífices y de sus principales producciones. Para conocer más sobre la platería cordobesa, hay que mencionar los catálogos de las exposiciones *Eucharística Cordubensis* y *Catálogo de la platería cordobesa*. Por otro lado, hay artículos específicos acerca del gremio de plateros o de plateros específicos del siglo XVI, como son “Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI” (Dabrio 2003), “Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas” (Dabrio 2001) y “Obras de Rodrigo de León en la catedral de Córdoba” (Dabrio 2002). El gremio de plateros cuenta con una investigación profunda, ya histórica, titulada “Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes” (Merino 1930) que ha sido continuada y actualizada en *El Colegio Congregación de plateros cordobeses en la Edad Moderna* (Valverde 2001).

No obstante, los tesoros argénteos de los templos y conventos de la provincia de Córdoba sufren un gran vacío bibliográfico. Los tomos publicados por la Diputación Provincial de Córdoba y titulados *Catálogo artístico monumental de la provincia de Córdoba*, ofrecen un capítulo destinado a la numeración y una primera catalogación de las piezas de platería que poseen cada una de las parroquias, ermitas, conventos..., de los pueblos de la provincia. El último tomo publicado fue el número 8, del año 2016 y finaliza en Pozoblanco, por lo que aún quedan pueblos de nuestra provincia que no disponen de este catálogo.

El único texto existente hasta el momento específico sobre platería aguilarensis estudia la custodia procesional, titulado “Sacramento y culto. Las custodias procesionales de Aguilar de la Frontera y Montilla (Córdoba)” (Galisteo 2006). Para acercarse un poco más a la historia de este pueblo cordobés y a su parroquia, hay que consultar monografías locales, en las que se encuentra la historia y evolución de la villa de Aguilar de la Frontera y sus monumentos. Entre ellas están *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera* (Palma 1983); el artículo “La dotación ornamental de las parroquias del sur del reino de Córdoba tras la conquista de Granada” (Urquizar 2000), donde aporta algunos datos más acerca de la parroquia del Soterraño o el artículo *La parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera (Córdoba)* (Varo 2017). Por último, hay un escrito más que versa sobre la capilla del Sagrario de dicho templo, “Mysterium

Fidei. La capilla sacramental de la parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de Alianza y Templo de Cristo” (Galisteo 2002), pero no ofrece ninguna referencia sobre platería.

LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOTERRAÑO DE AGUILAR DE LA FRONTERA (CÓRDOBA)

La parroquia de Aguilar de la Frontera (Córdoba) fue construida en época medieval por los señores de Aguilar, posteriormente, marqueses de Priego bajo la advocación de Santa María de la Mota. En el año 1530, el templo sufrió una reforma sufragada por doña Catalina Fernández de Córdoba, II Marquesa de Priego (Rodríguez 2022, 35). El arquitecto de la Catedral de Córdoba, Hernán Ruiz I trabajó en dichas transformaciones, de las que queda también constancia en los escudos que se encuentran en la bóveda de crucería (Urquizar 2000, 788). Durante los trabajos de reparación del presbiterio, tuvo lugar el hallazgo de una pequeña imagen mariana en una gruta semienterrada, que dio lugar a un cambio en la advocación del templo. A partir de entonces fue conocida como “Nuestra Señora del Soterraño” (Palma 1983, 208). Unos años después, doña Catalina Fernández de Córdoba consiguió para su feligresía que el papa Paulo III le concediera el título de Colegial el 26 de agosto de 1541, según consta en los archivos del marquesado de Priego¹.

LA PLATERÍA PARROQUIAL DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

El templo posee un amplio ajuar litúrgico más de 50 piezas de platería. En el presente artículo se estudiarán las obras más antiguas, correspondientes a los años posteriores a esta reforma renacentista, que fueron conformando su tesoro. En primer lugar, se abordará el análisis de 4 obras fechadas en el quinientos. Son dos cálices de autoría desconocida, una custodia de farol realizada por el platero Diego Fernández y unas crismas, atribuidas a Rodrigo de León. El estilo artístico de estos ejemplares oscila entre el último gótico y el pleno Renacimiento. El cambio se produjo de forma gradual y supuso una renovación total en el ámbito artístico. El siglo comenzó con una continuación de los estilos góticos, de las formas y de la decoración. Poco a poco, a las composiciones argénteas se fueron incorporando nuevas líneas e ideas, procedentes de los cambios que se estaban produciendo tanto en arquitectura como en escultura y pintura. A mediados del quinientos, el Renacimiento estaba plenamente instalado en orfebrería. Entre los plateros más destacados que trabajaron en Córdoba y su provincia, estuvieron Diego Fernández Rubio, Enrique de Arfe o Rodrigo de León.

¹ Archivo Histórico Provincial Sevilla, Sección Priego, 1018/506, 26 de agosto de 1541.

El cáliz (fig. 1) de autoría desconocida de mediados de siglo está elaborado en plata sobredorada, con labor de cincelado y calado, lleva ornamentación en esmalte. El pie se eleva en la parte central y está dividido en seis lóbulos redondeados que se alternan con otros más estrechos triangulados. Tiene una pestaña vertical con estrellas caladas dentro de rombos. Cada uno de los lóbulos y ángulos está ornamentado con elementos vegetales, salvo uno de ellos que se adorna con esmalte.



Fig. 1. Autoría desconocida. Cáliz, siglo XVI
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

El astil es hexagonal. En la parte inferior aparece una estructura poligonal con pequeñas columnas en cada ángulo y el mismo calado del plinto en losange se repite en cada cara del polígono. La parte superior del astil es también hexagonal y en los bordes hay labor de repujado que simula una cadena anillada. El nudo de manzana está compuesto por seis botones ornados con esmalte y en realce alternados con zonas de ornamentación vegetal sobre fondo granulado. El cuello hasta la copa también es hexagonal. La copa, ligeramente acampanada en el borde superior, tiene rosa marcada y adornada con lóbulos de elementos vegetales aplicados con el mismo fondo granulado del nudo.

Las características estructurales indican que se trata de un ejemplar de la primera mitad del siglo XVI. Existen varios cálices en la provincia que repiten el esquema lobular del pie, como uno en la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe de Baena (Moreno2006, 44) o el del templo de San Bartolomé de Espejo (Moreno 2006, 45) entre otros. El nudo de manzana es además un ejemplo del momento, como lo atestigua el cáliz de la parroquia de La Rambla (Moreno 2006, 44) y otros algo más antiguos, como el del relicario de San Bartolomé de la Catedral de Córdoba (Moreno 2006, 39).

Hay otro cáliz en plata blanca (fig. 2) elaborado a mediados del siglo XVII, que posee un pie de la centuria anterior y que ha sido atribuido a Diego Fernández (Ortíz 1973, 66). Este basamento se compone de una pestaña alta y moldurada, que sobresale de la planta, y un pie elevado en el centro con ocho lóbulos. La decoración



Fig. 2. Diego Fernández (atribución). Cáliz, siglo XVI
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño,
Aguilar de la Frontera (Córdoba).

consiste en elementos de grutescos cincelados y las letras JHS (monograma o “cifra” de Jesucristo) en realce en uno de ellos. Se remata con un plato liso. Sobre este plato se alza un nudo de bellota típico del seiscientos, con toro de escaso relieve, y copa lisa y ligeramente acampanada en el borde superior. Por el interior está sobredorado, tal y como se espera del receptáculo que ha de contener la sangre de Cristo.

El platero Pedro Fernández usó este tipo de pie lobulado en el cáliz de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (Moreno 2006, 44) y Diego de Alfaro en una caja con pie de la parroquia de San Gil de Écija (García 2001, 64). El citado Diego Fernández, posible autor de esta pieza, usará un pie parecido en la custodia de farol de la parroquia aguilarensis. Quizás esta similitud sea la causa de que los investigadores han atribuido esta obra a este orfebre. Las obras de Diego Fernández identificadas son muy escasas. Hay dos cálices tan sólo, uno en la parroquia de Santa María de Baena y otro en el templo de la Asunción de Palma del Río (Nieto 1993, 75-6). Pero son mucho más elaborados que el aguilarensis y las únicas similitudes que pueden encontrarse entre ellos es en los elementos de grutescos cincelados y en el elemento lobulado del astil.

Una de las piezas más laboriosas del ajuar del Soterraño es su custodia de farol (fig. 3), realizada en plata sobredorada, con labor de cincel. Según Moreno Cuadro ya aparece en los inventarios parroquiales de comienzos del siglo XVII y era utilizada para el Corpus Christi: “una custodia de plata grande dorada con ymagineria con su



Fig. 3. Autoría desconocida. Custodia de farol, siglo XVI Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

caja y luneta redonda dentro en que va el Santísimo Sacramento el día de Corpus Christi” (Moreno 2006, 63).

El pie tiene una estructura parecida al cáliz anterior, con una pestaña alta, en realce y con un borde que sobresale de la planta, en el que se han perforado varias anillas, que servirían para fijarla en unas andas. Sobre esta pestaña, se alza un basamento con lóbulos, ornamentados con medallones de gran relieve. En dos de los lóbulos aparecen rostros de perfil y un anillo circular de elementos vegetales en realce. Desde ese anillo, el perfil del pie se eleva hacia el centro y se adorna con gallones en realce ornados con grutescos. Todo ello se remata con un plato moldurado.

Sobre esta moldura, se alza el astil, que tiene varias partes. Hay una zona inferior con forma bulbosa, sobre la que aparece una manzana del mismo tipo que el cáliz anterior. Se adorna con seis medallones, en los que aparecen elementos en realce. Un plato, una parte con perfil cóncavo y otra pieza bulbosa parecida a la inferior. La última fracción posee líneas abultadas y lleva cabezas de ángeles aladas incisas.

El farol es un cuadrado, sobre planta del mismo tipo, de cuyas esquinas cuelgan campanillas y sobre ellas, se alzan balaustas, que se rematan con pirámides de bolas. El borde superior está adornado con crestería. Sobre este farol, se alza otro cuerpo igualmente cuadrangular, con balaustres en las esquinas culminadas con pirámides de bolas del mismo tipo que las del farol. En cada una de las caras hay una hornacina, en la que se pueden apreciar los relieves de los evangelistas. Todo el conjunto se completa con la figura de un Resucitado. Posee los punzones de Fernando Damas, contraste y Diego Fernández, platero, junto con el león de Córdoba. Son tan escasos los ejemplares de este momento, que no se puede realizar una comparativa. La custodia procesional de la Parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil posee varios cuerpos cuadrangulares en forma de prisma y también está fechada hacia mitad del quinientos (Moreno 2006, 75). Ejemplares de este tipo son tan escasos que realizar una comparativa artística, estilística y decorativa no es posible. Ya que a parte de la custodia de Puente Genil no hay ninguna otra parecida en este momento.

Rodrigo de León fue uno de los plateros más destacados del siglo XVI y platero mayor de la Catedral de Córdoba durante 30 años, desde 1581 hasta el año 1609 en que muere (Moreno 2006, 76). Las crismas (fig. 4) de la parroquia están atribuidas al orfebre y presentan grandes similitudes con otros ejemplares conservados en la parroquia de Santiago de Montilla (Rodríguez 2011, 195). Las únicas diferencias entre ambos ejemplares es el uso de plata sobredorada y en su color para el caso de la montillana, mientras que la aguilarensis está realizada en plata en su color. Y la otra desigualdad son los relieves representados en las cartelas.



Fig. 4. Rodrigo de León (atribución). Crismeras, siglo XVII
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

Están realizadas en plata en su color y se componen de dos ampollas, que tienen forma ovoide y unidas entre sí por medio de un vástago central. Llevan costillas en la parte inferior y una gran cartela en tercio superior, en cuyo interior aparecen una Madonna sentada con el Niño Jesús en brazos y un santo obispo, con un felino a los pies que recuerda a San Jerónimo. Ambos recipientes se apoyan en una base ovalada, que tiene pequeños salientes semicirculares. En medio se coloca un escudo de la Casa de Aguilar esmaltado, que pertenecería a don Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa, IV Marqués de Priego.

Rodrigo de León llevó a cabo importantísimas obras en Córdoba, sobre todo durante su etapa de platero mayor de la Catedral cordobesa, como son por ejemplo el acetre del obispo don Diego de Álava, el revestimiento para la Virgen de Villaviciosa o los portapaces del Duque de Segorbe (Moreno 2006, 77-82). En ellos se puede apreciar la maestría de este platero y la destreza en los relieves y elementos decorativos, que en comparación con las crismeras, estas últimas resultan mucho más sencillas.

El siglo XVII comenzó con una gran crisis económica, que afectó a todos los ámbitos artísticos, incluida la platería. La fuerte necesidad de abaratar costos y rebajar presupuestos llevó a los plateros a utilizar otros metales de menor calidad, que no precisaban de ser estampadas con los punzones de contrastía. La marcación implicaba un mayor precio de las obras, por lo que se generalizó la producción de obras a base de bronce, cobre y otras aleaciones. Y, por otro lado, se pueden encontrar un gran número más de piezas, que, aunque estaban elaboradas en plata, no eran marcadas.

En la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño hay varios ejemplares, que fueron realizados en el seiscientos: las puertas del Sagrario de Diego de León; dos cruces procesionales, unos ciriales, un ostensorio de bronce, tres lámparas y, por último, un portapaz.

En la capilla sacramental se encuentra el retablo del Sagrario, cuyas puertas centrales están realizadas en plata labrada (fig. 5). Fueron encargadas por el hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Sacramento, el licenciado Alonso de Varo Tablada en el año 1650 al platero Diego de León (Ortiz 1973, 67). El costo de la obra ascendió a 5.488 reales y el artista empleó 33 piezas de plata y 400 tachuelas. Tardó dos meses en finalizar el encargo. Lo único que se conoce de este artista es que realizó esta obra y un revestimiento para la



Fig. 5. Diego de León. Puertas del Sagrario, 1650
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño,
Aguilar de la Frontera (Córdoba).

Virgen del Pilar de la parroquia del Salvador y Santo Domingo de Silos (Moreno 2006, 108) por lo que no pueden realizarse comparativas estilísticas entre sus obras al ser tan diferentes. Las puertas de Sagrario en Córdoba y su provincia son escasas, y sobre todo, de etapas posteriores.

Se componen de dos hojas de chapa de plata, que se dividen cada una de ellas en tres cuerpos en sentido vertical. En la parte superior hay una cartela sobredorada, que sirve para enmarcar unas pinturas atribuidas a la escuela sevillana. Representan a San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen en la derecha y a la izquierda, un sacerdote en el momento de la elevación. Bajo las cartelas y a modo de hornacina de medio punto, sobre peana que sobresale del perfil de la puerta, ángeles repujados sobredorados y con brazos y rostros de plata en su color. Son extremadamente parecidos, cambiando la postura y el báculo de mano presentándose así en actitudes totalmente contrapuestas. El cuartil inferior está ornamentado con cartelas repujadas en cuyo interior aparecen cabezas de querubines, realizados en plata y bronce.

Todo el conjunto es calado y el fondo de los cuartiles está recubierto con guadameciles realizados por Juan Martínez Cerrillo en el siglo XX. Cada una de las puertas está rodeada por dos cenefas sobredorada y en las esquinas apliques de plata. La cenefa exterior lleva cabezas de ángeles alados y elementos vegetales; y la interior, piedras engastadas con formas geométricas. El cuerpo inferior de cada hoja es también una cartela repujada que enmarca una cabeza de querubín, todo ello en plata y bronce. Como el conjunto es calado, llevan de fondo las puertas guadameciles modernos, de Juan Martínez Cerrillo. En el interior, relieves alusivos a la Eucarística. El fondo del tabernáculo es una talla de madera calada, sobre fondo de espejo.

En cuanto a las lámparas de plata, una se halla en la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno y las otras dos, pertenecieron la Cofradía del Santísimo Sacramento. La primera de ellas fue encargada por el licenciado Antonio de Toro y Palma², que fue hermano mayor de la cofradía nazarena, en el año 1603, tal y como reza en la inscripción: “Esta lámpara se hizo para la capilla de Jesús Nazareno de limosna siendo hermano mayor Antonio de Toro y Palma. Se hizo en el año 1603”. Está realizada en plata cincelada y repujada. Tiene perfil moldurado, pinjante inferior en forma de bellota, dos zonas de líneas bulbosas y una superior de perfil octogonal, se separan ambas por medio de una cenefa de remaches lisa, en la que están insertadas las cuatro asas de las que parten las cadenas muy molduradas. Toda la pieza está profusamente decorada con elementos de inspiración manierista, recursos geométricos y gallones (fig. 6). No posee punzones.



Fig. 6. Autoría desconocida. Lámpara, 1603
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño,
Aguilar de la Frontera (Córdoba).

² Se trata del mismo licenciado que encarga las puertas del Sagrario.

De 1640 es la lámpara que el licenciado Bartolomé de Cuevas encargó para la Cofradía del Santísimo Sacramento y destinada a la capilla del Sagrario, según la inscripción: “Esta lámpara dio de limosna el licenciado Bartolomé de Cuevas para el Sagrario del Santísimo Sacramento de esta villa de Aguilar en el año de 1640”. Está formada por varios cuerpos decrecientes, de perfil convexo todos ellos y el superior, con borde alabeado, de donde parten las cadenas de alacranes simétricos. La ornamentación está formada por cartelas ovaladas rodeadas por motivos geométricos y gallones, realizados con labor de revelado.

El último ejemplar pertenece también a la cofradía del Santísimo Sacramento y fue costeada por Alonso Gil Moreno, según reza la inscripción: “Alonso Xil Moreno capitán de MB Ligera, por su Magestad con humilde reconocimiento ofrece esta lámpara a la Iglesia Maior de Agvilar de la Frontera para cve se ponga en la capilla del Sagrario delante del Santísimo Sacramento. Año de 1660”. Es parecida a la anterior, aunque la decoración resulta algo más repujada y con mayor detalle.

La cruz procesional es uno de los elementos más importantes de todo ajuar litúrgico, ya que no sólo es el símbolo de la muerte de Cristo, sino que también es protagonista de diferentes momentos litúrgicos. El profesor Brasas Egido llegó a nombrarla “la enseña del templo” (1981, 206). La parroquia aguilarensa cuenta con dos cruces procesionales del siglo XVII, una de ellas elaborada por el platero Gonzalo de Alcántara (fig. 7).



Fig. 7. Gonzalo de Alcántara. Cruz procesional, 1637 Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

Gonzalo Alcántara fue padre de Antonio de Alcántara, autor de la siguiente pieza estudiada en este artículo. Son muy pocos los datos que se conocen acerca de este maestro y sus obras identificadas se reducen a esta cruz procesional, unos candelabros, una cruz y una lámpara para la Catedral de Córdoba desaparecidas en la actualidad (Rodríguez 2020, 66-67).

La obra de Alcántara para el templo aguilarensa se fecha en el año 1637 y según el libro de cuentas del templo, costó 293 reales³. Está realizada en plata sobredorada y lleva labor de esmalte. La manzana se compone de un cilindro achatado, enmarcado por cúpula semiesférica en la parte superior y otra parte de perfil alabeado. Está adornado con contrafuertes, placas de esmalte y elementos geométricos. El árbol se alza sobre un dado cuadrangular y tiene brazos planos de la misma longitud, que rematan con jarrones. En el cuadrón se desarrolla una escena de la ciudad santa de Jerusalén y la figura del Cristo es cincelada y tallada a parte de la cruz, asida a ella mediante ciertos puntos de fundición en la parte posterior de la figura (Rodríguez 2016, 92-93).

El otro ejemplar es algo más sencillo. Se alza sobre manzana en forma de pera invertida y amplio toro, con costillas pareadas. La cruz es de brazos planos rematados en perillones y costillas. En el cuadrón medallón decorado con motivos vegetales. Toda la cruz lleva ornamentación incisa y medallones de esmalte rectangulares, que en la manzana son ovalados.

Los ciriales (fig. 8)⁴ son piezas utilizadas también en algunos de los rituales junto con la cruz pro-



Fig. 8. Autoría desconocida. Cirial, siglo XVII Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

³ Archivo del Obispado de Córdoba, Libro de Visitas Generales, años 1637-1839. Nota de pago del 6 de agosto de 1637.

⁴ Los ciriales forman una pareja y son exactamente iguales. Se presenta fotografía en solitario por no haber podido tener fácil acceso al otro para la elaboración de una imagen conjunta.

cesional. Los ejemplares, de autoría desconocida y de plata en su color, se alzan sobre un astil decorado con incisiones geométricas y son totalmente idénticos. Tienen una manzana en forma de pera abultada, con costillas, sobre la que se sitúa un anillo circular y sobre éste, el plato moldurado, donde se coloca el mechero. La ornamentación es a base de elementos geométricos incisos.

El ostensorio (fig. 9) está realizado en bronce sobredorado, decorado con esmaltes y pedrería, en el siglo XVII. Sigue la estética de las piezas del platero Antonio de Alcántara y sus características constituyen un modelo frecuente en la provincia cordobesa. Al estar elaborado en este tipo de metal, no necesita tener marcas ni punzones identificativos. Toda la pieza está profusamente decorada con botones de esmalte, piedras preciosas, costillas pareadas y elementos esgrafiados. Se compone de un pie circular, inscrito en una peana cuadrangular. Se apoya en cuatro patas en forma de garra, con perfil convexo y lleva en el centro de cada lado, remaches externos gallonados y agujereados, para poder ser acoplada en unas andas. El basamento tiene perfil convexo y zona rehundida para recibir el astil.

Este astil está formado por un gollete cilíndrico sobre pieza en cuarto bocel y plato moldurado. Por encima de éste, se alza un doble nudo, compuesto por una pieza en forma de jarrón y otra de templete cuadrangular. El templete lleva columnas con fuste estriado y decorado en cada esquina, y dado superior, sobre los que apoya un frontón triangular. En cada esquina superior hay un querubín alado sentado. En el interior de cada hornacina se representan a los cuatro evangelistas. El nudo se remata con una cúpula semiesférica y un alto vástago. El sol tiene doble viril. El externo lleva rayos lisos alternos con otros ondulados, que rematan con estrellas de ocho puntas; mientras que el inte-



Fig. 9. Antonio Alcántara (atribución). Ostensorio, siglo XVII
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

rior, repite el mismo tipo de rayos, pero sin estrella. Todo el conjunto se culmina con la figura de un Resucitado, esculpido con mucho detalle y precisión.

Antonio de Alcántara está considerado como uno de los plateros más importantes del seiscientos, aunque la producción artística identificada aún es escasa y abundan las atribuciones. Entre esas piezas relacionadas con Antonio de Alcántara hay varios ostensorios, como el del convento de Santa Clara que es muy parecido (Rodríguez 2011, 223), y los de San Bartolomé de Espejo y el Císter de Córdoba (Moreno 2006, 127).

Los dos portapaces (fig. 10) están realizados en plata en su color y sobredorada y son casi iguales al portapaz de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla (Rodríguez 2011, 175). Está formado por un banco liso y cuerpo central enmarcado por Hermes manieristas, con cabezas femeninas y elementos vegetales. Soportan un frontón con volutas que constituyen en tímpano. En el interior hay una concha y sobre ella, la cabeza de un querubín alado y un elemento semicircular, con una bola de remate. En la hornacina central un relieve de la Inmaculada Concepción, sobre la media luna. Sus características se repiten en diversos ejemplares de la provincia cordobesa e incluso en Málaga o Sevilla, y todos ellos están fechados aproximadamente por los investigadores entre los finales del siglo XVI y los comienzos del XVII.



Fig. 10. Autoría desconocida. Portapaz, siglo XVII
Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba).

CONCLUSIONES

Gracias a este artículo se dan a conocer objetos litúrgicos que hasta el momento no se habían estudiado, por lo que representa una gran aportación para la historia de la platería en Córdoba. De esta forma se enriquece un poco más un apartado del arte que en esta provincia tiene aún muchas lagunas, al no existir por el momento una monografía que aborde una investigación en profundidad de la orfebrería cordobesa.

No ha sido posible localizar documentos debido, entre otros obstáculos, al desorden del propio archivo parroquial. Aun así, salen a la luz autorías y atribuciones interesantes, lo que redundará en un mayor conocimiento sobre la producción artística de estos plateros. Se conoce muy poco acerca de las biografías de estos maestros, por lo que la identificación de piezas es importante para ir actualizando y testimoniando sus catálogos creativos.

Pone esta publicación un primer paso en la investigación, conocimiento y abordaje de la platería en Aguilar de la Frontera. Habrá que continuar en la labor de búsqueda, catalogación y estudio que permita tener, finalmente, una visión global de la historia de este arte en esta localidad cordobesa y, con ello, contribuir, a su vez, a un mayor análisis de la platería cordobesa en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Brasas Egido, José Carlos. 1980. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Institución cultural Simancas, Diputación Provincial.
- Dabrio González, María Teresa. 2003. "Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI". En *Estudios de platería, San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona e Ignacio García Zapata, 143-160. Murcia: Universidad de Murcia.
- Dabrio González, María Teresa. 2001. "Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas". *Estudios de platería, San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona e Ignacio García Zapata, 57-76. Murcia: Universidad de Murcia.
- Dabrio González, María Teresa. 2002. "Obras de Rodrigo de León en la catedral de Córdoba". *Estudios de platería, San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona e Ignacio García Zapata, 107-126. Murcia: Universidad de Murcia.
- Galisteo Martínez, José. 2002. "Mystesium Fidei. La Capilla Sacramental de la parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo". *Boletín de Arte*, 23: 191-228.
- Galisteo Martínez, José. 2006. "Sacramento y culto: las custodias procesionales de Aguilar de la Frontera y Montilla (Córdoba)". *Estudios de platería, San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona, 205-215. Murcia: Universidad de Murcia.
- García León, Gerardo. 2001. *El arte de la platería en Écija, siglos XV-XIX*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Merino Castejón, Manuel. 1930. "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 26: 57-86.
- Moreno Cuadro, Fernando. 2006. *Platería cordobesa*. Córdoba: Cajasur.
- Moreno Cuadro, Fernando y Nieto Cumplido, Manuel. 1993. *Eucharística cordubensis*. Córdoba: Cajasur.
- Ortiz Juárez, Dionisio. 1973. *Catálogo de orfebrería cordobesa*. Tomo I, Córdoba: Monte de piedad y caja de ahorros de Córdoba.

- Palma Varo, José. 1983. *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Aguilar de la Frontera: Ayuntamiento.
- Rodríguez Miranda, María del Amor. 2022. “El impulso artístico de Catalina Fernández de Córdoba: una mujer de entereza en el siglo XVI”. *Atrio*, 28: 32-54.
- Rodríguez Miranda, María del Amor. 2020. “Contrato y dibujo inédito de unas lámparas de plata para la catedral de Córdoba”. *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, 9: 61-70.
- Rodríguez Miranda, María del Amor. 2016. “La cruz procesional en Córdoba en los siglos XVI y XVII”. *Arte y patrimonio*, 1: 83-98.
- Rodríguez Miranda, María del Amor. 2011. *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba.
- Urquizar Herrera, Antonio. 2000. “La dotación ornamental de las parroquias del sur del reino de Córdoba tras la conquista de Granada”. *III Estudios de Frontera. Convivencia, defensa y comunicación en la frontera*, coord. Francisco Toro Ceballos y José Rodríguez Molina. Jaén: Diputación Provincial.
- Valverde Fernández, Francisco. 2001. *El Colegio Congregación de plateros cordobeses en la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Varo Arjona, Juan. 2017. “La parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera (Córdoba)”. *Arte, arqueología e historia*, 23-24: 11-18.

MARCOS GERARDO CALLES LOMBAO

DIRECTOR DEL MUSEO DIOCESANO CATEDRALICIO DE LUGO

<https://orcid.org/0000-0001-9160-1802>

marcosg.calles@rai.usc.es

Recibido: 7/07/2023 Aceptado: 27/11/2023

* El presente artículo se ha elaborado dentro de las actividades del GIR "Iacobus" de la Universidad de Santiago de Compostela, del que el autor es colaborador externo

<https://doi.org/10.36443/sarmental.63>

MAESTROS DE CASTILLA Y LEÓN QUE TRABAJARON EN LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LUGO DURANTE LA EDAD MODERNA DESPUÉS DEL *CONCILIUM TRIDENTINUM* *

MASTERS FROM CASTILLA AND LEÓN WHO WORKED IN THE CATHEDRAL OF SANTA MARÍA OF LUGO DURING THE MODERN AGE AFTER THE *CONCILIUM TRIDENTINUM*

RESUMEN

El vaciado de los archivos lucenses arroja, entre alguno de sus resultados, la relevancia del foco de Castilla y León dentro del catálogo de maestros que trabajan en la Catedral de Lugo durante los siglos de la Edad Moderna, partiendo del fin del Concilio de Trento (1563).

Gaspar de Alazar Cornejo y José de Artiaga, maestros de órganos, Rosendo Álvarez Canedo y José Terán, pintores, o escultores como Francisco González, configuran parte del nutrido número de artistas que imprimen las principales directrices artísticas que se imponían durante ese periodo en Castilla y León.

Sus intervenciones en puntos estratégicos de la catedral, entre los que se encuentran la capilla mayor o el antiguo retablo de la Virgen de los Ojos Grandes, hacen que Castilla y León fuese el principal foco artístico en este templo durante la Edad Moderna, junto con el foco compostelano.

PALABRAS CLAVE

Catedral de Lugo, Barroco, Edad Moderna, José Terán, José de Artiaga.

ABSTRACT

The emptying of the archives of Lugo reveals, among some of the results, the relevance of the focus of Castilla and León within the catalogue of masters working in the Cathedral of Lugo during the centuries of the Modern Age, starting from the end of Council of Trent (1563).

Gaspar de Alazar Cornejo and José de Artiaga, organ masters, Rosendo Álvarez Canedo and José Terán, painters, and sculptors such as Francisco González, form part of the large number of artists who imprinted the main artistic guidelines that were imposed during that period in Castilla and León.

Their interventions in strategic points of the cathedral, including the main chapel or the old altarpiece of Nuestra Señora de los Ojos Grandes, made Castilla and León the main artistic focus in this temple during the Modern Age, together with the focus of Compostela.

KEYWORDS

Cathedral of Lugo, Baroque, Edad Moderna, José Terán, José de Artiaga.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal realizar un análisis de la influencia de los maestros originarios de Castilla y León en la Catedral de Lugo, analizando su trabajo durante los siglos XVII y XVIII. Para realizar esta investigación hemos optado por seleccionar la metodología histórico-crítica, así como la analítica-sintética, con el fin de conocer el catálogo de este conjunto de maestros que trabajaron en Lugo durante alguno de los periodos artísticos más destacados de este templo, como fueron el Renacimiento, Barroco o el Academicismo.

Para la elaboración de este trabajo fue necesaria la consulta en los archivos de la ciudad de Lugo, como el archivo de la catedral o el Archivo Histórico Provincial de Lugo, así como del mismo modo el trabajo en las bibliotecas de la ciudad, como la Biblioteca del Seminario de Lugo, la Biblioteca del Archivo de la Catedral de Lugo o la Biblioteca Nodal.

El estudio pormenorizado del templo catedralicio nos ha permitido confirmar que las “huellas” del trabajo de los maestros de Castilla y León es escasa, más allá del trabajo de José Terán, pero ésta no está totalmente borrada de la memoria por haber quedado reflejada en los distintos documentos de archivo, especialmente actas del Cabildo, libros de fábrica o escrituras de asiento.

Seleccionamos la opción de estructurar esta investigación siguiendo una estratificación cronológica, iniciando el proceso tras el Concilio de Trento, con la primera intervención de Marcos de Torres en 1570 en el trascoro, continuando por los siglos XVII y XVIII, con maestros como Francisco González (retablo de Nuestra Señora de los Ojos Grandes), José de Artiaga (órganos) o Gaspar López (planos para la Fachada del Buen Jesús), finalizando el recorrido con las intervenciones de José Terán en la zona de la capilla mayor, datando su fin en noviembre de 1768.

Este trabajo acaba con una selección de referencias bibliográficas que son fruto de un cuidado estado de la cuestión, donde destacan las investigaciones generalistas sobre la Catedral de Lugo de autores como Villa-Amil y Castro (Villa-Amil 1880), Teijeiro Sanfiz (Teijeiro 1887), Vázquez Saco (Vázquez 1953), Chamoso Lamas (Chamoso 1983), Otero Piñeyro Maseda (Otero 2005), Abel Vilela (Abel 2009) así como las obras inéditas de Portabales Nogueira y López Valcárcel, *Abecedario de la Catedral de Lugo y Catecrón*¹, ambos trabajos de obligada consulta en cualquier investigación sobre la Catedral de Lugo.

Además de estos trabajos fue necesario consultar tesis doctorales como la de Calles Lombao sobre la Catedral de Lugo (Calles 2021), así como trabajos más específicos sobre obras concretas de la catedral, de autores como Abel Vilela (Abel 1995), en el caso de Pedro de la Torre, o el análisis de las pinturas de la basílica de Fernández Castiñeiras y Monterroso Montero (Fernández y Monterroso 2006), así como González García (González 2011), en el caso de José Terán.

Si bien no existe ningún trabajo previo que se centre en la influencia de los maestros de Castilla y León en la Catedral de Lugo, sí hay una excelente gama de investigaciones que exponen las distintas obras que florecieron en la basílica, entre ese año de 1570 y finales del XVIII, configurando una excelente base para la elaboración de esta investigación.

EL IMPACTO DE LAS ESCUELAS ARTÍSTICAS EN LA CATEDRAL DE LUGO MÁS ALLÁ DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durante la Edad Moderna la catedral fue testigo de una gran mutación en toda su superficie (fig. 1). Desde la obra inicial del nártex de la puerta norte durante el primer tercio del siglo XVI, asignada a Juan de Álava (Abel 2018, 81-108), o el antiguo retablo de la capilla mayor, obra confirmada de Cornielles de Holanda escriturada en 1531 (Vila 1995, 16), la catedral creció durante los siglos de la Edad Moderna tanto a lo alto, con la construcción de hasta tres torres, como a lo ancho, siendo significativamente muy relevante la construcción de la nueva fachada del Buen Jesús a partir del verano de 1769, así como el atrio principal, ya durante la década de los 80 de ese mismo siglo, siguiendo el diseño de Miguel Ferro Caaveiro.



Fig. 1. Vista de la Catedral de Lugo desde la Plaza de Santa María, siglos XII-XIX.

Foto: Marcos Gerardo Calles Lombao.

¹ Estos dos trabajos no están publicados y se localizan en el Archivo de la Catedral de Lugo.

La escuela que tradicionalmente más impacto ha registrado en esta catedral durante la Edad Moderna es, sin duda, la compostelana, sobre todo durante los años del dominio del Barroco, con destacados ejemplos como Domingo de Andrade (sacristía mayor) o Fernando de Casas Novoa (Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes). La nómina de maestros que llegaron desde Santiago de Compostela, como gran centro artístico que era, es extensa, añadiendo a los antes citados otros arquitectos o maestros como Lucas de Caamaño, Miguel de Romay, Lucas Ferro Caaveiro, Fray Gabriel de Casas, Alonso de Casal o Miguel Ferro Caaveiro, responsable de la última gran mutación de la catedral durante las dos últimas décadas del siglo XVIII². Esta influencia compostelana es debida a la condición de sufragánea de la Diócesis de Lugo con respecto a Santiago de Compostela, foco principal del Barroco en Galicia, y diócesis desde donde se irradió al resto de diócesis gallegas, como fue el caso de Lugo. Además de los grandes maestros que trabajaron durante los siglos del Barroco son notables otros que, aunque menos conocidos, dejaron su impronta en el templo lucense, como fue el caso de Miguel Antonio García Bouzas, autor de las pinturas de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes o de un cuadro del Apóstol Santiago situado en la antesala del Archivo de la Catedral de Lugo (García 2021, 69).

Más allá del foco compostelano, antes expuesto, es necesario confirmar otros, como el foco originario de la Merindad de Trasmiera (Cantabria) (Dúo 2011, 81-100), centrado sobre todo en maestros de cantería y campaneros, destacando aquí Gaspar de Arce Solórzano, director en 1612 de la Capilla de San Eugenio, Gaspar de Arce “el viejo” y Francisco de la Sierra, responsables de la elevación de la Torre de los Signos desde 1575, o Simón de Monasterio, autor del diseño para el trascoro de la basílica en 1623 (Abel 1991, 141) y maestro de cantería responsable de las reformas vinculadas al nuevo coro que Francisco de Moure construyó desde 1621 (Portabales 1915, 15). La segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII supuso el mayor impacto de este foco trasmerano en Lugo, con maestros como Pedro de la Bárcena, Fernando de la Portilla o Juan Calderón.

Además de los focos artísticos antes expuestos, consideramos que hay, al menos, un tercer foco artístico que se ha visto eclipsado por el “brillo” de los dos grupos anteriores. El foco de maestros que venían de Castilla y León supone un catálogo de artistas de primer nivel que sobresalen en distintas artes, como los maestros de órganos, escultores o pintores, estando distribuido este impacto, en su mayoría, a lo largo de los dos últimos siglos de la Edad Moderna, con destacados ejemplos como José Terán, José Artiaga o José Ovalle y Bernardo de Quirós (Calles 2021, 451).

² Esta obra y la aportación de este maestro está minuciosamente detallada en la tesis doctoral defendida por Pérez Rodríguez en la USC en 2011: Pérez Rodríguez, Fernando. 2011. *El arquitecto D. Miguel Ferro Caaveiro*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela.

Este trabajo describe el impacto que tuvo en la catedral el conjunto de maestros de diversas artes que llegaban desde Castilla y León, hecho que consideramos influido por la continua designación para Lugo de obispos originarios de esa misma zona, como Fernando de Vellosillo Barrio, Alonso López Gallo o Diego Vela Becerril, naturales de las provincias de Segovia, Burgos y Palencia.

Además de los núcleos artísticos de Castilla y León ya reconocidos, como el caso de Salamanca o Valladolid, destaca en el caso de la Catedral de Lugo algún foco de carácter más local, como es el caso de Villafranca del Bierzo, localidad de origen de maestros como Francisco González o José Ovalle y Bernardo de Quirós, así como de los pintores Rosendo y Tirso Álvarez Canedo.

Las conclusiones que arroja esta investigación demuestran que este foco artístico, así como su ámbito de influencia (zona del sur de Lugo y Ourense), tiene una notable relevancia en la evolución de la catedral desde el Concilio de Trento hasta finales del siglo XVIII, siendo ya el XIX un siglo donde el gusto que se impuso fue el compostelano (Melchor de Prado o Plácido Fernández) y una escuela local encabezada por Manuel Luaces y precedida por el maestro escultor de la catedral Agustín Baamonde. El foco compostelano dejó durante el último cuarto del siglo XVII y la primera mitad del XVIII en la Catedral de Lugo grandes nombres, como Domingo de Andrade (sacristía mayor y sala capitular), Fray Gabriel de Casas (reformas del trascoro y plantas del claustro), Fernando de Casas Novoa (claustro y capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes) o Miguel de Romay (tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes), imprimiendo todos ellos una imborrable huella compostelana en la fábrica del templo.

LOS MAESTROS DE CASTILLA Y LEÓN DURANTE EL SIGLO XVII EN LA CATEDRAL DE LUGO

Los maestros de distintas artes que venían de la actual Castilla y León van a ser una constante durante el siglo XVII, pero ya antes se puede confirmar su presencia en la basílica lucense. Marcos de Torres fue el precursor, situando su influencia como pintor de la catedral entre 1570 (Pérez 1930, 531) y 1573 (Calles 2021, 33), pocos años después de finalizado el Concilio de Trento (1545-1563), lugar donde el obispo de Lugo Fernando de Vellosillo Barrio (1566-1587) (García y López 1991, 357) tuvo un papel muy relevante. El énfasis que el Concilio de Trento puso en el arte es un hecho clave para entender las nuevas corrientes artísticas de la Iglesia de la Reforma Católica, es por ello que marcamos aquí el inicio de nuestra investigación, siendo las disposiciones de este concilio claves para entender la propia evolución del templo lucense, hecho que se vio claramente en las sesenta y seis representaciones de santos del nuevo coro que Francisco de Moure construyó durante la década de los 20 del siglo XVII.

El pintor Marcos de Torres llega a Lugo pocos años después de la llegada a la mitra lucense del obispo ayllonense Fernando de Vellosillo Barrio, consideramos muy relevante el poner foco en la procedencia de los prelados que llegaban a Lugo, un total de 28 durante los siglos XVII y XVIII, de los cuales doce provienen de Castilla y León, la gran mayoría durante el siglo XVII (un total de once), alguno de ellos grandes promotores de obras, como por ejemplo Alonso López Gallo en el caso del nuevo coro.

Se puede considerar que el pintor vallisoletano Marcos de Torres es el precursor de toda esa serie de maestros de diversas artes, que llevaron a la basílica de Santa María de Lugo las corrientes artísticas que circulaban por Castilla y León. La primera obra que acomete Marcos de Torres en la catedral está fechada del 3 de junio de 1570 (Pérez 1930, 531), fecha en la que el Cabildo le encomienda pintar la imagen de Nuestra Señora la Preñada y el arcángel Gabriel, incluyendo parte de la decoración pictórica que hoy se puede ver en la nave del Evangelio (Calles 2021, 36). Esta obra fue tasada en 420 reales de plata y debía estar finalizada a mediados de agosto, momento en el que el Cabildo le acomete una de sus intervenciones más relevantes, la limpieza y restauración del antiguo retablo de la capilla mayor, desde 1767 en los frentes de los testeros del transepto. Esta intervención se formalizó el 15 de agosto de 1570, suponiendo la primera gran intervención sobre este retablo que Corniellas de Holanda (fig. 2) comenzó a realizar a principios de 1531, formalizando la fianza el 31 de enero de ese mismo año ante el escribano Pedro Lorenzo de Ben (Pérez 1930, 291).

Con Marcos de Torres asentado en la catedral³ como pintor, en 1571 se le va a contratar su obra más reconocida, el ciclo de cinco cuadros relativos a la vida del patriarca José (García 1986, 68-9), escriturada el 9 de octubre y proponiendo como fecha de finalización el día de reyes de 1572. Se confirma, por la documentación consultada, que el vallisoletano Marcos de Torres realiza, al menos, una obra más, en esta ocasión centrada en la reja de la capilla mayor y por la que se le pagan cuatro ducados el 19 de febrero de 1573. Los últimos reportes sobre su labor en Galicia datan de 1576, año de su posible defunción, y lo sitúan como vecino de Villafranca del Bierzo, pero trabajando en Ourense (García 1986, 56).

La llegada del siglo XVII va a ser testigo del impacto de un nuevo estilo artístico, el Barroco compostelano, clave en esta basílica por la huella de Domingo de Andrade y Fernando de Casas Novoa, entre otros, situación que ha hecho que las demás influencias artísticas hayan quedado eclipsadas por el brillo de las obras vinculadas a los maestros que venían de Compostela, como la sacristía mayor de Domingo de Andrade.

³ Todo el catálogo de obras que realizó Marcos de Torres en la Catedral de Lugo ha sido revisado en la investigación: Calles Lombao, Marcos Gerardo. 2021. "La obra del pintor manierista de Valladolid Marcos de Torres en la Catedral de Lugo (1570-1573). *Atrio, revista de Arte* 27: 30-49.



Fig. 2. Corniellas de Holanda y Marcos de Torres, Antiguo retablo de la Capilla Mayor, 1532, Catedral de Lugo. Foto: Marcos Gerardo Calles Lombao.

La influencia de los maestros de Castilla y León queda demostrada durante estos dos siglos finales de la Edad Moderna en la catedral con maestros vinculados, por ejemplo, a la construcción de órganos. El 18 de noviembre de 1623 se escritura ante el escribano lucense Juan Fernández Sanjurjo la reconstrucción de los órganos que en 1575 había realizado Pedro Martínez Montenegro. El maestro al que se acomete este encargo por parte del Cabildo fue Gaspar de Alazar Cornejo, declarando ser vecino de Salamanca⁴. Este maestro debía realizar un profundo trabajo de remodelación, especialmente, del órgano grande y del mediano, no tanto del realejo, del que se describe únicamente que debía limpiarlo y cambiar un escaso número de caños. La música siempre ha representado un papel trascendental dentro de la Iglesia Católica, especialmente relevante en las catedrales. Durante la 2ª mitad del siglo XVI se instauró en Lugo la figura del maestro de capilla, y a la par de esta designación fue evolucionando la importancia de los tres órganos que en esta basílica había.

Podemos considerar a Gaspar de Alazar Cornejo como el precedente claro del maestro más reconocido de órganos en la Catedral de Lugo, que no fue otro que el palentino José de Artiaga, autor de los órganos de la basílica durante la primera década del siglo XVIII. Gaspar de Alazar Cornejo tasó esta intervención en poco más de 1.400 reales, estipulando el primer pago durante el primer día del mes de marzo del año 1624. Tras finalizar su trabajo este maestro organero siguió vinculado a la catedral para el proceso de afinar los órganos, algo habitual y ya visto, por ejemplo con Pedro Martínez Montenegro, al cual se le pagaban 20 ducados al año por afinar los órganos que él mismo había realizado durante el último cuarto del siglo XVI.

A mediados del siglo XVII se acomete en la catedral una importante reforma vinculada al progresivo aumento del culto por la Patrona de Lugo, Nuestra Señora de los Ojos Grandes. En ese momento la capilla de la Patrona era la primera que daba entrada a la girola desde el lado de la Epístola. Para aumentar su culto se acomete el construir un nuevo tabernáculo para ella (Abel 1995, 145), siendo seleccionado el maestro de Villafranca del Bierzo Francisco González⁵, el cual firmó la escritura ante el escribano lucense Diego Ares de Rois a finales del año 1655, en concreto el 30 de diciembre⁶, estipulando un cobro de 3.300 reales por este trabajo. No se conservan las trazas de esta obra, pero sí dos imágenes que se vinculan a ellas, como son la portada (fig. 3) del *Argos Divina*, obra del insigne

canónigo lucense Juan Pallares Gayoso y, así mismo, la portada del informe del pleito que tuvo el también canónigo Carlos Antonio Riomol Quiroga por una oposición a Lectoral, ya durante el primer tercio del siglo XVIII.



Fig. 3. Juan Pallares Gayoso, portada del *Argos Divina*, 1700, Archivo de la Catedral de Lugo.

⁴ “vecino de la ciudad de Salamanca maestro de hacer horganos”. Archivo Histórico Provincial de Lugo [AHPL], Protocolos Notariales [PN], Lugo, Juan Fernández Sanjurjo, 1623, 46-03, f. 296 r. (Calles 2021, 368)

⁵ “Francisco González Arquitecto y vecino de la villa de Villafranca del Bierzo”. AHPL, PN, Lugo, Diego Ares de Rois, 1655, 121-02, f. 57 r.

⁶ AHPL, PN, Lugo, Diego Ares de Rois, 1655, 121-2, ff. 57 r.-58 v. (Calles 2021, 381)

Es relevante resaltar que a este maestro se le fue a buscar expresamente desde Lugo, contactando con él el canónigo Francisco de Ron y Quirós, sin que se acometa una puja y sin que el maestro sea realmente el autor de la traza, de la que se confirma: “según la traza que para ello se le dio que es una traza que se hizo para la imagen de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo”⁷. Sobre esta autoría de la traza Abel Vilela propone que surgiese del genio de Pedro de la Torre (Abel 1995, 158), aunque ese diseño original debió obligatoriamente adaptarse a las necesidades de la propia basílica y la imagen de Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Parte de esta obra fue reutilizada posteriormente durante el primer tercio del siglo XVIII, cuando Miguel de Romay ejecutó la idea de Casas Novoa para el nuevo tabernáculo para la Patrona.

El madrileño Pedro de la Torre es un reconocido maestro del Barroco, representando este trabajo en Lugo una destacada muestra de su catálogo. La traza original para el nuevo retablo de la Patrona fue ejecutada por Francisco González, siendo su fiador el canónigo Francisco de Ron y Quirós, pudiendo localizar entre sus testigos en la escritura a otro villafranquino, Juan García. El trabajo debía realizarse en madera de nogal, mismo material que el retablo de la capilla mayor y el coro que Francisco de Moure había realizado apenas treinta años antes. Parte de este retablo, en concreto el respaldar, debía ser de castaño y se estipuló como fecha de finalización el día del Patrón de España, Santiago Apóstol, un santo muy relevante para esta catedral, especialmente por dos motivos: estar dentro del itinerario primitivo del Camino de Santiago y por atribuírsele la fundación de la propia Iglesia de Lugo, dejando por primer obispo a San Capito (García 2021, 20-3).

En impacto de los maestros leoneses fue notorio, especialmente en el caso de la pintura del retablo, apareciendo una propuesta del maestro villafranquino Manuel Correa de Meneses a finales de 1656⁸, que ascendía a 5.500 reales de vellón, precio que pareció excesivo a un Cabildo presidido por el deán Juan Pardo Ribadeneira. A principios del siguiente año apareció en escena otro pintor de Villafranca del Bierzo, Damián Gómez⁹, presentando una propuesta que finalmente no fue aceptada, llevándose el trabajo el orensano Martín López.

⁷ AHPL, PN, Lugo, Diego Ares de Rois, 1655, 121-2, f. 57 r.

⁸ “Manuel Correa de Meneses Pintor y vecino de la Villa de Villafranca del Bierzo, presentó una petición y juntamente una memoria como se haya de dorar y pintar el retablo de nuestra señora de los ojos grandes en que la pone con todo gasto excepto las estadas en cinco mil y quinientos reales: ordenase se guarde la petición y memoria y que se le hable baje lo que pide”. Archivo de la Catedral de Lugo [ACL], Estante 20, Actas capitulares núm. 8, f. 67 r.

⁹ “se ordeno que los Señores Abeancos, Sarria, Pintelos, y Pallares la junten con la que hizo Damian Gómez pintor vecino de Villafranca del Bierzo, y de entrambas ajusten la que mejor les pareciere”. ACL, Estante 20, Actas capitulares núm. 8, f. 70 r.

El impacto de la escuela de Villafranca del Bierzo fue evidente en la catedral durante la época central del siglo XVII, pudiendo confirmar que a principios del XVIII¹⁰ trabajaron aquí dos maestros pintores, también esa misma comarca, Rosendo Álvarez Canedo y Tirso Álvarez Canedo, estableciendo un paso previo en ese siglo al impacto del principal maestro pintor de origen leonés durante ese siglo, José Terán y su decoración pictórica de la capilla mayor entre 1766 y 1768.

LOS MAESTROS DE CASTILLA Y LEÓN DURANTE EL SIGLO XVIII EN LA CATEDRAL DE LUGO

El siglo XVIII también fue testigo del impacto de las corrientes artísticas de los maestros de Castilla y León, como ya lo había sido el siglo anterior. En los mismos albores del siglo se comprueba el trabajo de José de Ovalle y Bernardo de Quirós, destacado maestro dentro de la escuela barroca leonesa, que aquí trabaja en la cornisa de la capilla mayor, realizando también media docena de ángeles, trabajo por el que cobró un total de 11.000 reales de vellón¹¹, significando una labor de relativa importancia y de la que actualmente no queda rastro debido a las reformas que se realizaron a partir de la década de los sesenta bajo la dirección de Carlos Lemaur, siendo el responsable de los actuales ángeles de dicha capilla Agustín Baamonde. De nuevo se confirma que este maestro era vecino de Villafranca del Bierzo¹² y el análisis de los libros de fábrica de esos años muestra que su vinculación a la catedral finalizó el 6 de abril de 1704¹³.

A este maestro se le confirma trabajando en 1690 en el retablo mayor de la iglesia del convento de San José, situada en Villafranca del Bierzo (Llamazares 1991, 236) o también en el retablo de la Iglesia de San Andrés, situada en Ponferrada, trabajo realizado durante 1694, siendo estos los pasos previos a su trabajo en Lugo.

¹⁰ Este periodo de obras en la Catedral de Lugo fue estudiado de forma pormenorizada por María Dolores Vila Jato, analizando el trabajo de maestros como Domingo de Andrade, Fray Gabriel de Casas o Fernando de Casas Novoa, así como las intervenciones de otros de menos renombre, como Pedro Martínez Cuellar (Vila 1989, 23-60).

¹¹ “once mil trescientos y ochenta reales de vellón que importó la hechura de la cornija y ángeles: los ocho mil por la cornija y los tres mil por los ángeles”. ACL, Estante 16, Libro de cuentas de la fábrica 1695-1775, f. 152 v.

¹² “Cuenta con Joseph de Valle maestro de escultura de la villa de Villafranca, año de 1702”. (ACL, Estante 16, Libro de cuentas de la fábrica 1695-1775, f. 152 r.)

¹³ En el libro de fábrica de ese año 1704 aparece un texto manuscrito de este maestro escultor confirmando: “con que soy alcanzado en trescientos y ochenta reales de vellón acabándome de entregar el señor doctoral doscientos y veinte reales que me faltan según la cuenta de mi libro y seiscientos que los señores del cabildo me bajaron del contrato de los ángeles por suponer no tener de alto dos varas. Lugo abril a seis de setecientos cuatro años”. (ACL, Estante 16, Libro de cuentas de la fábrica 1695-1775, f. 152 r.)

La decoración de esta obra corrió a cargo del maestro villafranquino Rosendo Álvarez Canedo, el cual trabajó con Antonio de Lanzós Montenegro, natural de San Martín de la Ribera, localidad lucense situada a medio camino entre Villafranca del Bierzo y Lugo, en plena sierra de los Ancares. El contrato de ambos se formalizó el 11 de octubre de 1703¹⁴ y se tasó la obra en 9.000 reales de vellón. El 6 de abril de 1704¹⁵ se presentó la carta de pago final, reportando ahí que también había trabajado el pintor Tirso Álvarez Canedo, hermano del antes citado Rosendo.

La escuela de Castilla y León tuvo como uno de sus más relevantes protagonistas en la Catedral de Lugo, durante la Edad Moderna, a José de Artiaga, maestro de órganos de Palencia que en 1703 comienza un trabajo que no vio su fin hasta finales del año 1707, siendo también el responsable de otras comisiones en la ciudad, como los órganos de la Iglesia de Santa María A Nova. El trabajo sobre los órganos en la catedral ha llegado a nosotros con muchas mutaciones, hecho marcado ya durante el propio siglo XVIII por considerar que estos órganos no se habían fabricado pensando en las condiciones climatológicas de Lugo, muy distintas a las de Palencia.

El 25 de junio de 1703 se formaliza ante el escribano lucense Andrés Dineros Pillado¹⁶ la escritura para realizar los tres órganos del templo. Este maestro llegó a Lugo precedido de la fama que le acarrió trabajar en la propia Catedral de Palencia y en otras localizaciones de Castilla y León, como la Abadía de Santa María de Benevívere, en Carrión de los Condes (Saurí 2001, 446). Las condiciones para hacer los nuevos órganos se formalizan estando presentes el chantre Francisco Sáenz de Pedroso y José López Mejía, canónigo, confirmando estas condiciones la construcción de tres órganos.

José de Artiaga formalizó la planta y las condiciones de los nuevos instrumentos a finales del mes de junio, confirmando que tres iban a ser los órganos a realizar, exponiendo las características de cada instrumento, iniciando el proceso por el órgano grande, aportando todos los nuevos registros que se debían colocar, incluyendo: “Un registro de flautado de veinte y seis palmos repartida la fachada en siete castillos. y los primeros caños que son han de ser de madera volteados en redondo que parezcan de metal¹⁷”. El conjunto de registros incluía los de octava, docena, quincena, diez y novena, así como el de cimbala con cuatro caños por punta, retentín de cimbala o flautado tapado. Además de toda esta disposición de registros se añadía todo lo descrito sobre los fuelles, los secretos, los tableros o los teclados.

El órgano mediano se puso justo opuesto al otro, en la nave de la Epístola, localizado igualmente sobre el trascoro, detallando el maestro palentino los registros que llevaría, como los de octava, docena o quincena. También se explicaron aquí los distintos fuelles y aspectos precisos, siendo descritos en el documento que realizó el maestro palentino, pero que no hemos podido localizar. El tercer órgano era fue un realejo, estipulando que fuese lo más pequeño que fuese capaz, así como más ligero, añadiendo en la escritura un completo reporte de los registros.

En la formalización del contrato estaban el chantre Francisco Sáenz y José López, ambos muy activos en la promoción de las obras de la fábrica en este momento. Francisco Sáenz de Pedroso y José López Mejía fueron ambos fabriqueros de la basílica a lo largo de varios años, aunque en 1704 el acompañante de Francisco Sáenz fue Andrés Rubinos Cedrón y no el canónigo López Mejía. Las cajas de los órganos también se realizaron durante la primera década del siglo XVIII, resultando Alonso González, vecino de Melide (A Coruña), el maestro seleccionado para ello.

El desarrollo de la construcción de estos órganos se data, como hemos analizado, entre 1703 y 1707, siendo las principales fuentes para documentar esta obra los protocolos notariales, las actas capitulares y también el libro de fábrica de esos años, que se salvaguardan actualmente con los folios no organizados por orden cronológico en los primeros años del siglo XVIII, hipotéticamente por una encuadernación posterior. La meticulosidad de los pagos registrados de la fabricación de estos instrumentos permite que se pueda ahondar en este trabajo, que por su importancia para el ceremonial y por la magnitud de su tamaño, son una obra clave para entender la evolución de la Catedral de Lugo en este periodo.

Destacamos también en estas fechas el trabajo de un platero cuyo origen era Valladolid, Pedro Garrido, el cual va a ser el responsable de realizar un frontal de plata, actualmente no conservado, que había financiado el obispo de Lugo Lucas Bustos de la Torre, natural de Madrid. El germen de esta obra se origina en verano de 1704 con la pregunta del Cabildo al prelado por la financiación del frontal, lo que tras la respuesta afirmativa del obispo madrileño conllevó el futuro trabajo del orfebre vallisoletano. Sus intervenciones en la catedral se confirman hasta la primavera de 1707¹⁸, realizando otros trabajos además del frontal, como por ejemplo unas lámparas de plata.

Tras finalizar el trabajo de los órganos la Catedral de Lugo vivió un tiempo de espera hasta la llegada del maestro de la Catedral de Astorga, Gaspar López, en 1762 para revisar los desperfectos que presentaba la basílica. Este hecho marcó un punto de inflexión en cuanto a la influencia compostelana, que casi monopolizaba la fábrica hasta ese momento, ya que

¹⁴ AHPL, PN, Lugo, Andrés Dineros Pillado, 1703, 260-01, f. 175 r.-v.

¹⁵ AHPL, PN, Lugo, Andrés Dineros Pillado, 1704, 260-02, f. 93 r.-v.

¹⁶ AHPL, PN, Lugo, Andrés Dineros Pillado, 1703, 260-01, ff. 102 r.-103 v.

¹⁷ AHPL, PN, Lugo, Andrés Dineros Pillado, 1703, 260-01, f. 102 r.

¹⁸ ACL, Estante 20, AC n°13, f. 146 v.

expresamente se busca para esta restauración a un maestro de Castilla y León, antesala de la posterior llegada de José Terán en 1766. La búsqueda por Gaspar López no supuso la instalación de este foco de maestros en Lugo, pero sí un cambio de gusto artístico que finalmente se decantó por el foco ferrolano de maestros como Pedro Ignacio de Lizardi o Julián Sánchez Bort, autor en marzo de 1769 de los planos de la nueva fachada del Buen Jesús.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: EL IMPACTO DE LOS MAESTROS DE ASTORGA

Desde el final de la obra de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (1736) la Catedral de Lugo vivió una ralentización de los trabajos en su fábrica que no renació hasta 1764, con la llegada del ingeniero Carlos Lemaury. Este edificio hunde sus raíces en la primera mitad del siglo XII, en pleno dominio del Románico, es por ello que en esos momentos el templo sobrepasaba, con creces, los 600 años de antigüedad. Ese hecho, junto a otros como el clima de Lugo, la cortedad de las rentas de la fábrica o el impacto del terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, hicieron que la basílica se encontrase en un pésimo estado y amenazase caerse en varias localizaciones, como la fachada del Buen Jesús o la capilla mayor.

Gaspar López fue la persona seleccionada por el Cabildo para revisar el estado del templo y proponer posibles soluciones, opinando que “el Maestro de Obras de la Cathedral de Astorga es hábil y a propósito para el reconocimiento de los descabros de la Capilla Maior, y más que padece esta Santa Yglesia¹⁹”. El maestro de obras Gaspar López estuvo en Lugo realizando este trabajo durante los primeros meses del año 1762, cobrando por esta labor 3.764 reales y 24 maravedís²⁰. A este maestro se le puede asignar la autoría de un conjunto de planos para la elevación de la nueva fachada del Buen Jesús²¹ (fig. 4) y, así mismo, la elaboración de un informe para valorar los estragos que tenía la basílica, siendo este utilizado para, posteriormente, solicitar un donativo a Madrid, que finalmente les fue concedido. Los planos ideados por Gaspar López no fueron finalmente utilizados, desechándose tanto los suyos como los de Carlos Lemaury y Pedro Ignacio de Lizardi, por los diseñados el 14 de marzo de 1769 por Julián Sánchez Bort.

No existe mención explícita a que la posterior llegada en 1766 de José Terán estuviese vinculada a Gaspar López, pero ambos coinciden en su origen: Astorga. También coincide que ambos fueron maestros de obras en la Catedral de Astorga, siendo el sucesor Terán del oficio que Gaspar López había acometido en la catedral astorgana.



Fig. 4. Julián Sánchez Bort y Miguel Ferro Caaveiro, Fachada del Buen Jesús, siglos XVIII-XIX, Catedral de Lugo. Foto: Marcos Gerardo Calles Lombao.

La restauración en 2011 de las pinturas de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Lugo hizo que la obra del pintor José Terán se convirtiese en una de las más destacadas

¹⁹ ACL, Estante 20, AC n° 17, f. 242 r.

²⁰ ACL, Estante 16, Libro de cuentas de la fábrica 1761-1782, f. 1 r.

²¹ ACL, Estante 20, AC n° 18, f. 192 v.

del templo lucense. Este maestro llegó a Lugo el 20 de septiembre de 1766²² y se mantuvo trabajando aquí por un espacio de dos años, siendo la última referencia datada del 23 de noviembre de 1768²³, pudiendo confirmar que, además de decorar toda la capilla mayor, también destaca su intervención en la decoración de las naves de la basílica.

José Terán interviene en la decoración de la capilla mayor tras los trabajos que el ingeniero francés Carlos Lemaury había proyectado dos años antes, los cuales supusieron un aumento en la altura de la capilla. El pliego de condiciones que aporta Terán incluía referencias claras al programa iconográfico:

En la bóveda se ha de pintar las Iglesias; Triunfante, y Militante, del arco que divide a dentro, la una y desde dicho arco, hasta el toral la otra; todo de colores finos con mucha alegría de colorido, y bizarría de figuras, de variedad de fisonomías, hermosas.[...]. Es condición, que en los huecos de todas las ventanas, se han de pintar variedad de Ángeles, y santos, Mártires, confesores y vírgenes²⁴

El propio contrato para este encargo se formalizó en la ciudad de Astorga a principios del mes de agosto de ese mismo año, siendo su fiador Diego Moreno Escobar. Un mes y medio después el pintor llegó a la Catedral de Lugo, ciudad en la que trabajó los dos años antes expuestos, paso previo a su desembarco en la Catedral de Mondoñedo junto con Agustín Baamonde, maestro con el que coincidió en la basílica lucense.

Su trabajo inicial fue tasado en 26.000 reales de vellón, pero podemos confirmar que la cuantía final de todas sus intervenciones ascendió, al menos, a 53.000 reales de vellón, suponiendo el doble del presupuesto inicial que se le encomendó. Además de los trabajos antes citados, también se le puede atribuir la decoración de las rejas de la capilla mayor e, hipotéticamente, la autoría del diseño del coronamiento del tabernáculo de la capilla mayor que desde 1766 estaba realizando José de Elejalde. Ese diseño del coronamiento del tabernáculo se localiza en el claustro (fig. 5), en el extremo oeste de su lienzo norte, y pasa por ser una de las obras pictóricas más relevantes que se conservan en el templo. Hasta ahora no se había confirmado su autoría, más allá de suponer que podía ser obra de José de Elejalde, el cual en su carta final aclara que él modificó el coronamiento anterior: “Primeramente seis pies de elevacion mas al referido tabernaculo; su coronacion distinta y de mucho maior coste²⁵”. El análisis de la documentación consultada para esta investigación ha confirmado que el 3 de septiembre de 1768 se exponen algunos trabajos del pintor de Astorga, destacando entre ellos el de las naves entre

la capilla mayor y las capillas de la girola, o su intervención en las rejas de capilla mayor y coro. También sobresale ahí la cita: “segundo orden de Balaustres y coronación que dibujase dicho pintor²⁶”, si bien esta alusión no es clara sí que por fechas coincidiría con esta obra, ya que la carta de pago final del tabernáculo se entregó el 4 de enero de 1769²⁷.



Fig. 5. José Terán, dibujo del coronamiento del tabernáculo de la Capilla Mayor, 1768, claustro de la Catedral de Lugo. Foto: Marcos Gerardo Calles Lombao.

José Terán dejó un trabajo en Lugo que cambió para siempre la magnitud artística de la basílica. Las representaciones de la Santísima Trinidad, las Virtudes Teologales, santos como San Juan Bautista, San Pedro, San Lorenzo o San Matías, así como el rey Carlos III o el papa Clemente XIII, configuran una propuesta iconográfica de primer nivel dentro de la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII en el norte de España. Destacamos también las cartelas con las prefiguraciones eucarísticas que Terán representó bajo las vidrieras, con escenas bíblicas del *Antiguo Testamento* tan relevantes como *la recogida del maná*, *la ofrenda de Melquisedec* o *el sacrificio de Isaac* (Ferreiro 2020, 78).

²² “había llegado el Pintor de Astorga que se estaba esperando para pintar la capilla mayor en la conformidad que tenía escriturado con dicho Señor Dean”. (ACL, Estante 20, Actas capitulares núm. 18, f. 72 r.)

²³ ACL, Estante 18, Libro fábrica-mayordomo 1695-1769, f. 347 v.

²⁴ ACL, Estante 70, legajo 7, Cuentas de fábrica – Capilla del Pilar – Atrio – Pintura Bóveda, f. 1 r.-v.

²⁵ AHPL, PN, Lugo, José Antonio Mouriño Varela, 1769, 535-03, f. 7 r.

²⁶ ACL, Estante 20, Actas capitulares núm. 18, f. 192 r.

²⁷ AHPL, PN, Lugo, José Antonio Mouriño Varela, 1769, 535-03, ff. 7 r.-8 v.

Este trabajo del maestro pintor de Astorga (fig. 6) supone el último localizado del foco originario de Castilla y León en la catedral, no sólo durante lo que restaba del siglo XVIII, sino también durante el intenso primer cuarto del XIX, donde la influencia compostelana volvió a monopolizar la actividad de la fábrica antes de que la catedral frenase por completo una evolución que había iniciado en los albores del siglo XVI con el nártex de la puerta norte y se había intensificado tras Trento, ya con la influencia del foco de maestros de Castilla y León.



Fig. 6. Carlos Lemaur, José Terán y José Elejalde, tabernáculo y bóveda de la Capilla Mayor, 1764-1769, Catedral de Lugo. Foto: Marcos Gerardo Calles Lombao.

CONCLUSIONES

Este trabajo muestra que, tanto en el siglo XVI, con maestros como el pintor de Valladolid Marcos de Torres, como en el XVII, con representantes como Gaspar de Alazar Cornejo o Francisco González, como en el último siglo de la Edad Moderna, el XVIII, con el pintor de Astorga José Terán, el número de maestros de origen castellano y leonés ha sido muy relevante durante el periodo analizado.

El número de maestros originarios de Castilla y León fue notable en las diversas artes, tanto pintura, escultura o orfebrería fueron testigo de esta corriente artística, que si bien tuvo momentos con una mayor densidad de estos artistas, como los años centrales del XVII o la primera década del XVIII, pudiendo localizar maestros de esta procedencia a lo largo de todo el periodo que hemos analizado.

Esta variedad en las artes lo aleja de algunos focos presentes en la Catedral de Lugo, como el trasmerano, siendo en ese caso sólo canteros (Gaspar de Arce Solórzano) y campaneros (Juan Calderón), y acercándose más al foco compostelano, con maestros de todas las artes, como arquitectos (Domingo de Andrade), pintores (Lucas de Caamaño), plateros (Jacobo Pecul) o escultores (Miguel de Romay). La actual relevancia de las obras vinculadas al foco compostelano, como el claustro, la sacristía o la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, consideramos que ha eclipsado el brillo de este foco proveniente de Castilla y León, y del que únicamente la decoración de la bóveda de la capilla mayor, obra de José Terán, es hoy admirable con toda su intensidad.

Son varias las hipótesis que se consideran para argumentar esta notable presencia de artistas de Castilla y León en la Catedral de Lugo, entre las que estarían la proximidad geográfica, la relevancia social en la época de la actual Castilla y León o el origen del colegio de obispos que dirigieron la Diócesis de Lugo, estando entre este conjunto importantes promotores de obras como Fernando de Vellosillo (Torre de las Campanas), Alonso López Gallo (coro) o Manuel Santa María Salazar (Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes), nacidos en Ayllón (Segovia), San Juan de Ortega (Burgos) y Nogales de Pisuerga (Palencia) respectivamente.

Consideramos que, partiendo de las prestigiosas investigaciones sobre este tema ya publicadas, se puede continuar un camino que exponga de forma manifiesta la relevancia del foco artístico de Castilla y León en las catedrales de Galicia, hipótesis ya trabajada y fundamentada anteriormente pero que ahora cobra una nueva magnitud que se sostiene sobre el conjunto de fuentes primarias que se almacenan en archivos como el de la Catedral de Lugo o el Histórico Provincial de Lugo. Creemos que esta investigación no supone un fin, sino el aliciente para profundizar en esta notable influencia artística de la Edad Moderna en el territorio de Galicia en general, así como de la Diócesis de Lugo más en concreto.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel Vilela, Adolfo de. 1991. "O trascoro da Catedral de Lugo. Obra de Simón de Monasterio". *El Museo de Pontevedra* 45: 137-147.
- Abel Vilela, Adolfo de. 1995. "Pedro de la Torre y los retablos baldauino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VIII, Historia del Arte* 8: 145-166.
- Abel Vilela, Adolfo de. 2009. *Catedral*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Calles Lombao, Marcos Gerardo. 2021. "La obra del pintor manierista de Valladolid Marcos de Torres en la Catedral de Lugo (1570-1573)". *Atrio, revista de Arte* 27: 30-49.
- Calles Lombao, Marcos Gerardo. 2021. *Promotores y artistas en la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo durante los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/26537>
- Chamoso Lamas, Manuel. 1983. *La catedral de Lugo*. León: Editorial Everest.
- Dúo Rámila, Diana. 2011. "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 24: 81-100.
- Ferreiro Varela, José Antonio. 2020. "El arte al servicio del Santísimo Sacramento: una aproximación al programa iconográfico eucarístico en la Catedral de Lugo durante la Edad Moderna". *Liceo Franciscano* 215: 57-84.
- García Conde, Antonio y Amador López Valcárcel. 1991. *Episcopologio lucense*. Lugo: Fundación Caixa Galicia.
- García Iglesias, José Manuel. 1986. *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- García Iglesias, José Manuel. 2022. *Galicia, as súas catedrais e Santiago o Maior*. Santiago de Compostela: Lúdicalibros.
- González García, Miguel Ángel. 2011. "José Francisco Terán, polifacético arquitecto de la catedral de Astorga en el siglo XVIII". *Astórica* 30: 95-132.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 1991. *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León.
- Otero Piñeyro Maseda, Pablo S. 2005. *La catedral de Lugo. Guía histórico-artística*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Pallares Gayoso, Juan. 1700. *Argos Divina*. Santiago de Compostela: Imprenta Benito Antonio Frayz.
- Pérez Costanti, Pablo. 1930. *Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar Central.
- Pérez Rodríguez, Fernando. 2011. *El arquitecto D. Miguel Ferro Caaveyro*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela.
- Portabales Nogueira, Inocencio. 1915. *El coro de la catedral de Lugo*. Lugo: La Voz de la Verdad.
- Saura Buil, Joaquín. 2001. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: C.S.I.C.
- Teijeiro Sanfiz, Bartolomé. 1887. *Breve reseña histórico-descriptiva de la Catedral de Lugo*. Lugo: Imprenta de Juan María Bravos.
- Vázquez Saco, Francisco. 1953. *La catedral de Lugo*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- Vila Jato, María Dolores. 1989. *Lugo barroco*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Vila Jato, María Dolores. 1995. *El antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Villa-Amil y Castro, José. 1880. "La Catedral de Lugo". *Revista del Museo Español de Antigüedades* XI: 119-148.

LA CASA DE LAS TORRES DE TEMBLEQUE: HISTORIA DE UN SÍMBOLO DE NOBLEZA, PODER Y PRESTIGIO EN LA MANCHA

THE HOUSE OF THE TOWERS IN TEMBLEQUE: HISTORY OF A SYMBOL OF NOBILITY, POWER AND PRESTIGE IN LA MANCHA

RESUMEN

La Casa de las Torres de Tembleque es un palacio barroco construido a mediados del siglo XVIII por orden de Antonio Fernández Alejo (1707-1780), un hidalgo toledano que amasó una fortuna como comerciante de libros en el virreinato de Nueva España. El presente artículo expone la historia de esta casa solariega, que, pese a su actual situación de abandono a la espera de una pronta rehabilitación, ha sido el edificio civil más notable de la localidad durante casi tres siglos.

PALABRAS CLAVE:

Casa de las Torres, Antonio Fernández Alejo, Tembleque, Toledo, comercio americano, arquitectura

ABSTRACT

The House of the Towers in Tembleque is a baroque palace built in the mid-18th century by order of Antonio Fernández Alejo (1707-1780), a nobleman from Toledo who amassed a fortune as a book merchant in the viceroyalty of New Spain. This article exposes the history of this ancestral house, which, despite its current state of abandonment waiting for a quick rehabilitation, has been the most notable civil building in the town for almost three centuries.

KEYWORDS:

House of the Towers, Antonio Fernández Alejo, Tembleque, Toledo, American commerce, architecture.

JAVIER CALAMARDO MURAT

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

<https://orcid.org/0000-0002-8044-9603>

jcalamardo13@hotmail.com

Recibido: 10/09/2023 Aceptado: 27/11/2023

<https://doi.org/10.36443/sarmental.60>

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XVIII, cuando se erige la Casa de las Torres (Fig. 1), Tembleque era una villa perteneciente a la Orden de San Juan de Jerusalén, con 870 viviendas (unas 700 habitables) y una población aproximada de un millar de habitantes. Esto la convertía en la sexta población con mayor vecindad de la provincia de Toledo, tras la capital, Talavera de la Reina, Consuegra, Ocaña y Madridejos (INE 1995, 442). En términos socioeconómicos, predominaban los campesinos, los salitreros, los arrieros, los ganaderos y los artesanos, destacando, sobre todo, la confección de medias de seda de punto de aguja, tarea a la que, según el Catastro de Ensenada, “quasi todas las mujeres de todos los estados, clases y calidades desde la edad de ocho años arriba están dedicadas en sus respectivas casas” (Jiménez de Gregorio 1970, 29). Como prueba de la importancia de esta manufactura, cabe reseñar que en 1752 se contabilizaban hasta trece comerciantes de medias de seda en la localidad y que en 1757 se elaboraron unas ordenanzas propias por las que pretendieron regirse los fabricantes temblequeños (Santos 2007, 187-214).



Fig. 1. Vista exterior de la Casa de las Torres, 1753. Tembleque. Fotografía del autor.

Sin embargo, hubo una serie de vecinos que, por unos motivos u otros, se aventuraron a cruzar el Atlántico para probar suerte en las Américas. Revisando los registros del Archivo General de Indias, sorprende la cantidad de vecinos de Tembleque que, durante la Edad Moderna, estuvieron vinculados, de un modo u otro, con el Nuevo Mundo. Entre ellos son destacables fray Francisco de Tembleque († 1589-90), un fraile franciscano que fue artífice, en 1553, de un acueducto de 48 kilómetros en México, considerado la mayor y más importante obra hidráulica del virreinato de Nueva España; Juan de Torres Calvo († 1617), fundador de la ermita de Santa Ana de Tembleque; José López-Pintado, que llegó a ser Prior y Cónsul del Tribunal del Consulado de Cargadores a Indias en el segundo tercio del siglo XVIII; y, sobre todo, Manuel López-Pintado y Almonacid (1677-1745), Almirante de la Real Armada y marqués de Torre Blanca de Aljarafe, quien amasó una importante fortuna en América, convirtiéndose en uno de los hombres más influyentes de Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII. Se sabe que Antonio Fernández Alejo conocía personalmente a este último y que realizó varios negocios junto a él, como atestiguan diversos documentos (Tapias 2015, 330, 354, 571 y 572), por lo que es probable que el marino lo influyese para realizar sus viajes a México.

EL INDIANO ANTONIO FERNÁNDEZ ALEJO Y SU PATRIMONIO

Antonio Fernández Alejo Díaz-Pallarés nació en Tembleque el 2 de marzo de 1707, y una semana más tarde, el día 9, fue bautizado en la iglesia parroquial de Santa María de dicha villa. Antonio fue el hijo mayor de los cinco que tuvo el matrimonio formado por el labrador y tratante Francisco Fernández Alejo y de Nieva y su esposa Teresa Díaz-Pallarés y Díaz-Arellano. Tras él nacerían Laura (1711), Gabriel (1717), Francisca (1718) y Matías (1719).

La posición acomodada de su familia paterna se remontaba décadas atrás, cuando el temblequeño Gabriel Fernández Alejo –bisabuelo de Antonio– fue recibido al estado de hijosdalgo en virtud de Real Cédula de declaración de nobleza expedida a su favor por el Rey Felipe IV el 23 de febrero de 1645 (Mogrobejo 2010, 11-12). No obstante, la familia materna también era hidalga, como prueba la exención del repartimiento del servicio ordinario y extraordinario en diversos años. Igualmente se demuestra la hidalguía por ambas vías en el desempeño de determinados cargos reservados a los nobles: en 1642, su bisabuelo Juan de Nieva tomó posesión del oficio de Alcalde de la Santa Hermandad del estado de hijosdalgo; en 1684, su abuelo paterno, Gabriel Fernández Alejo tomó posesión del cargo de regidor; en 1685, su abuelo materno Francisco Díaz-Pallarés sirvió el oficio de Alcalde de la Santa Hermandad; y en 1750, su padre, Francisco Fernández Alejo fue elegido Alcalde ordinario del estado noble de Tembleque¹. A todo ello se suma el lugar

¹ Archivo Histórico Nacional [AHN], Órdenes Militares [OOMM], Santiago, exp. 2859, s/f.

privilegiado de enterramiento de ambas familias en la iglesia parroquial, pues los antepasados paternos fueron sepultados en la capilla del Santísimo Cristo de la Paz, mientras los maternos fueron inhumados junto al altar de Nuestra Señora de la Asunción.

Tras casi tres décadas en tierras toledanas, el nombre de Antonio Fernández Alejo figura en un expediente de la Casa de Contratación de Cádiz, fechado a 1 de agosto de 1735². En él puede leerse que residía en Sevilla, trabajaba como cargador y estaba matriculado en el Consulado de Cargadores a Indias para navegar a Nueva España con “diferentes mercaderías de maior monto que el de los trescientos mill mrs [maravedís] de plata antigua que disponen las ordenanzas”. El 4 de noviembre del mismo año escribió a la Contaduría principal de la Real Audiencia de la Casa de Contratación de las Indias, explicando la necesidad de “llevar para mi asistencia y manejo de papel un criado” para dicha travesía. El elegido fue Ignacio Rodríguez Pino, un sevillano de 28 años, soltero y cristiano viejo, a quien se comprometía a restituir de vuelta.

Tras un tiempo en América, Antonio Fernández Alejo regresó a Cádiz. Sin embargo, se conoce un segundo viaje con destino al puerto de Veracruz en 1743. En este caso, embarcó en el navío Nuestra Señora del Buen Socorro, propiedad del gaditano Juan Matías Vicioso, junto a dos criados: José Ventura Celiz, de 25 años y natural de Pontevedra, y Cristóbal Rodríguez, de 20 años y natural de Tembleque. El motivo era “entender en el beneficio y venta de diferentes mercaderías” que tenía cargadas en uno de los navíos que se estaban despachando en el puerto veracruzano³. Como testigo del expediente de licencia, en diciembre de 1742 declaró Rodríguez Pino, por lo que sabemos que Antonio, descrito como “soltero, rehecho y trigueño”, cumplió con lo acordado en su primer viaje, promesa que se repitió con los dos criados en el segundo.

En sus estancias ultramarinas, según se deduce de algunas cartas de cobro, Fernández Alejo comerció con libros y estampas en Xalapa, Veracruz y Ciudad de México⁴. En esta última estableció su residencia “con la mejor opinión y forma, sin ejercicio alguno indecoroso antes bien con el honor y decencia de su persona, mereciendo la mayor satisfacción en varios encargos pertenecientes a la Real Hacienda”⁵. Durante el siglo XVIII, España lideró el comercio atlántico de libros por dos razones: la debilidad de la edición

novohispana, que solo contaba con dos centros importantes de impresión⁶, y el monopolio existente, que impidió que las colonias comerciaran libremente con otras naciones (Gómez 2008, 621). Así, en aquellos años Fernández Alejo colaboró con el afamado librero e impresor sevillano José Padrino, formando parte de la red de distribución que tenía en Nueva España, integrada por individuos que también trabajaban para Jacobo y Agustín Dhervé y para Antonio de Urruchi, como Jacinto de Aguirre o los hermanos Francisco y Pedro Venel, entre otros (Gómez 2011, 71).

El regreso de Antonio Fernández Alejo a Tembleque debió efectuarse a comienzos de la década de 1750, aunque no figura en los registros del Catastro de Ensenada. Quien sí aparece reseñado, aunque como “ausente”, es su hermano Matías, quien también ejerció como comerciante de libros entre Cádiz y Veracruz, realizando al menos tres viajes a tierras novohispanas. Su primer viaje tuvo lugar antes de 1753, ya que en el testamento de Francisco Fernández Alejo figura un pago de 600 pesos de a quince reales de vellón realizado a Matías por sus padres para su viaje; el segundo se autorizó en diciembre de 1756, y en él fue acompañado por su criado Juan Ramírez, natural de Yeres (León); y el tercer viaje se realizaría en el segundo semestre de 1760, estando ya casado con la gaditana Manuela Sánchez de la Vega, contando con la compañía de sus criados Benito Plácido Fernández y Tomás Pichardo, ambos naturales de Sevilla⁷.

A partir de 1753, la vida de Antonio Fernández Alejo se encuentra ligada a la villa de Tembleque, desempeñando varios cargos de responsabilidad. El 10 de enero fue nombrado Alcalde de la Santa Hermandad por su estado noble, tomando posesión del cargo el 6 de mayo. Ese mismo año, según una inscripción en su fachada principal, se terminó de construir la Casa de las Torres en el camino que unía Madrid y Andalucía, empleando para ello parte de su fortuna labrada en América, piedra caliza de la zona, maderas importadas de ultramar y toda clase de materiales nobles (Herrera 2004, 254). Al año siguiente, el 10 de enero de 1754 fue nombrado Alcalde ordinario de Tembleque, sustituyendo a Francisco de Contreras y Ladrón de Guevara.

En 1755 fundó un patronato perpetuo –para sí y sus descendientes– en la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Tembleque (Fig. 2), otorgado por el Infante de España D. Felipe, Duque de Parma y Gran Prior de la Orden de San Juan de Jerusalén. Dicha concesión fue aprobada por el Gran Maestre de la Inclita Orden de Malta, Frey Manuel Pinto de Fonseca, y por el Papa Benedicto XIV, en remuneración de haber

² Archivo General de Indias [AGI], Contratación, 5482B, N.1, R.126.

³ AGI, Contratación, 5485, N.2, R.26.

⁴ También comerció esporádicamente con objetos lujosos. En 1745 consta el envío de un cajón con plata labrada de 233 marcos de peso en la fragata francesa “La Perfecta” (AGI, Contratación, 2014, N.95).

⁵ AHN, OOMM, Santiago, exp. 2859, s/f.

⁶ Las primeras imprentas fueron las de Ciudad de México (1539) y Puebla (1642). Ya en el siglo XVIII, la de Oaxaca (1720) tuvo muy poca actividad, y las de Guadalajara y Veracruz no se crearon hasta 1793 y 1794, respectivamente.

⁷ AGI, Contratación, 5504, N.146; AGI, Contratación, 5499, N.57.

donado 562.228 reales de vellón en alhajas de plata para el culto del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de la Asunción, y comprendía entre otros derechos y prerrogativas, la posesión de una amplia bóveda con abundantes nichos para los enterramientos de la familia y la posibilidad de tener asiento privativo y prohibitivo para poder asistir a oír los divinos oficios en los escaños de la capilla y en un banco en el exterior de la misma, contra la pilastra del crucero, bajo la escalera que da su vista al púlpito⁸.



Fig. 2. Capilla de Nuestra Señora del Rosario, 1755. Iglesia parroquial de Tembleque. Fotografía del autor.

Tras dos años en la alcaldía de Tembleque, Antonio dejó el cargo por ganar la Real Provisión del Consejo de Órdenes, ya que el 26 de abril de 1756 fue nombrado Caballero

de la Orden de Santiago. Un mes más tarde, el 25 de mayo, la capilla de los Fernández Alejo quedaba concluida. Dicho espacio, situado en el lado de la epístola del templo, surgió de la remodelación y ampliación de una antigua capilla, hasta el punto de convertirse en un cuerpo independiente, estilística y formalmente, lo cual se aprecia perfectamente en el exterior. Se trata de una capilla rectangular articulada en dos cuerpos, a las que se accede desde la iglesia mediante un gran arco de medio punto, cerrado parcialmente mediante una gran reja de hierro con las cerraduras adornadas con cruces de Santiago en relieve y coronada con el escudo de armas de los Fernández Alejo, que también figura, tallado en jaspe, sobre el arco que divide ambos cuerpos. Hubo un tercer blasón en el retablo de la capilla, pero se perdió en la guerra civil. En la antecapilla, cubierta con una cúpula vaída sobre pechinas, encontramos un balcón a la derecha y un arco de medio punto, cerrado completamente con otra reja, con vistas al presbiterio, donde existe una lápida que atestigua la historia del lugar. El segundo cuerpo se encuentra cubierto por una cúpula con linterna, levantada sobre un tambor cilíndrico con ocho vanos, y alberga el retablo de la Virgen del Rosario, flanqueado por dos pequeños balcones con antepechos curvos y molduras mixtilíneas. Al exterior, se observan dos ventanas rematadas con frontones triangulares sobre el cuerpo de la capilla y un tambor octogonal cubierto con un chapitel.

En virtud del Real Título expedido el 15 de marzo de 1757 por S.M. el Rey Fernando VI, Antonio Fernández Alejo adquirió la escribanía del Ayuntamiento de Tembleque, perpetuamente por juro de heredad, con facultad de nombrar la persona que hubiera de servirla previo pago de una cantidad que por vía de arrendamiento se estipulara.

Tres años después, Antonio contrajo matrimonio con Dorotea María Josefa Benita Mariana Pantoja Ponce de León y Mesía y de Cárdenas, nacida en Cabañas de Yepes (Toledo) el 11 de julio de 1731. En aquel momento, Antonio había cumplido 53 años, mientras que la hija de Juan Manuel Pantoja Ponce de León y Mesía y de María Josefa de Cárdenas Piédrola y Benavides solo tenía 29. La concesión de la licencia de casamiento se fecha en Madrid el 7 de junio de 1760⁹.

En 1778, Antonio Fernández Alejo fundó otro vínculo de mayorazgo perpetuo, con licencia otorgada el 5 de mayo de dicho año por Carlos III, a favor de su hermano Matías “y de sus hijos varones y no hembras, sucesores y descendientes legítimos, sobre varios bienes raíces muebles, semovientes de que también hizo expresión y sobre varios valores o efectos públicos, derechos y acciones, entre ellas varias de la Real Compañía de San Fernando de Sevilla y alhajas de oro y plata”¹⁰.

⁸ La envidia insana por la riqueza de don Antonio protagonizó un expediente de la Inquisición de Toledo en 1755. Mariana y Paula Carrizas fueron sometidas a un proceso de fe por poner en peligro con hechizos la vida del indiano (AHN, Inquisición, 82, exp. 12).

⁹ AHN, OOMM, Casamiento Santiago, exp. 10342.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Toledo [AHPTO], Protocolos notariales. Tembleque. Eugenio Montalbán y Giménez, 1869, sig. 60189, ff. 863rv.

Al no haber tenido hijos, dos años después, el 25 de agosto de 1780, cuando testó ante el escribano Francisco Rodríguez Palacios, se reafirmó en su decisión de dejar sus bienes a su hermano Matías y sus descendientes, a quienes hacía usufructuarios del vínculo de mayorazgo instituido y fundado por él. En caso del fallecimiento de estos, nombraba como segundo sucesor a su sobrino José Antonio, primogénito de su hermano Gabriel y de Laura Antonia de Guzmán, “y faltando de una a otra suerte la sucesión, la goce el pariente más cercano de mí, el fundador, y sus hijos, nietos o descendientes por la misma orden. Y si (lo que Dios no permita) se acabase la sucesión del parentesco por remoto que sea de modo que no haya sucesión en mi linaje, entren en su goce y posesión el pariente más cercano de mí el fundador por la línea materna y sus sucesores por el propio orden”¹¹. A cambio de su legado, impuso a sus herederos la obligación de conservar las casas, las fincas rústicas y, sobre todo, la capilla en el mismo buen estado en que a la sazón se hallaban, debiendo efectuar los reparos necesarios para ello. En previsión de una posible falta de liquidez para afrontar los gastos del culto, el aseo y la limpieza de dicha capilla, ordenó en su testamento que se pagase del arrendamiento que habría de satisfacer quien desempeñase la escribanía del Ayuntamiento, así como de la renta producida por dos casas pertenecientes a la misma, sitas en las calles del Convento y la Veracruz.

El 6 de octubre de 1780, Antonio Fernández Alejo falleció en Tembleque a los 73 años. Su heredero debía haber sido su hermano Matías, pero vivía en Cádiz desde la década de 1750 y tuvo que renunciar. Ante esta ausencia, su sobrino José Antonio se hizo cargo del legado familiar.

DESCRIPCIÓN DE LA CASA DE LAS TORRES

Aunque actualmente solo queden el cuerpo noble principal, los restos del jardín adosado a la fachada sur y el cerramiento que separa dicho espacio de la calle Fray Francisco de Tembleque¹², para comprender la magnitud original de la Casa de las Torres hay que tener en cuenta las dependencias anejas desaparecidas en su parte posterior: habitaciones para el servicio, almacenes, caballerizas, cocinas... Pese a construirse en La Mancha, su arquitectura responde al modelo típico de las casas que los cargadores a Indias se hicieron construir en Cádiz, El Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda, siguiendo un patrón italianizante, con las habitaciones en torno a un patio porticado, tres plantas y un

entresuelo, fachada dividida en tres cuerpos, portada monumental y torres de avistamiento sobre la última planta o la azotea (García 1989, 37).

El edificio actual, de planta cuadrangular y 34 metros de fachada, tiene una superficie de 2.492 m². Se compone de dos sótanos, tres plantas y dos pequeños torreones rematados con chapiteles en los laterales de la fachada principal, que suponen una cuarta altura y dan nombre al conjunto (Fig. 3)¹³. Exteriormente, el palacio presenta una sencilla y elegante composición, a base de muros de mampostería revocados con mortero de cal sobre un zócalo de sillares de arenisca, una cornisa con alero resaltado con modillones pareados y una cubierta inclinada de teja árabe. Los cuerpos superpuestos de la fachada principal se separan mediante finas líneas de impostas, dividiéndola en paños lisos flanqueados por hileras de sillares dispuestos en cremallera, que se repiten en el resto de ángulos exteriores.

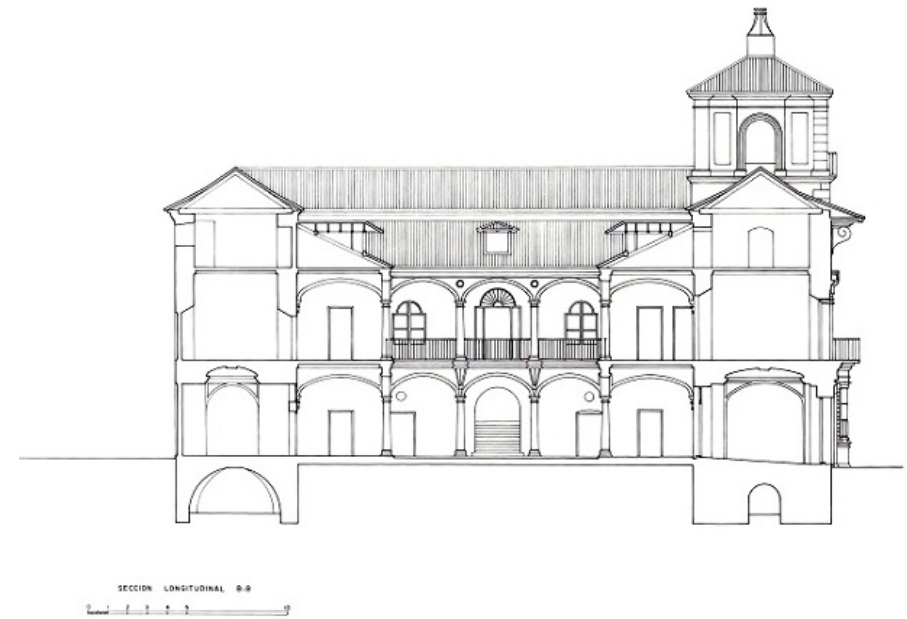


Fig. 3. Sección longitudinal de la Casa de las Torres, 1993. Tembleque. Catálogo Monumental del Patrimonio Arquitectónico de la provincia de Toledo. <https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/casa-de-las-torres-de-tembleque>

¹¹ *Ibidem*, f. 863v.

¹² Aunque en los siglos XVII y XVIII se redefinió el lenguaje jardinístico en la provincia de Toledo, las escasas dimensiones del jardín urbano de la Casa de las Torres hacen pensar en una posible disposición vegetal que seguiría las antiguas trazas renacentistas. Podía accederse a él desde una puerta lateral de la calle adyacente y desde un salón principal de la planta baja y, pese a que no se conoce su aspecto original, distaría mucho de otros jardines manieristas o barrocos de la provincia de Toledo, como los de los cigarrales de la capital o el espléndido jardín del conde de Saceda en Ugena (García 2002: 79-82).

¹³ En la panorámica de Tembleque que Domingo de Aguirre dibujó en el siglo XVIII, la “Casa del Yndiano” tiene tres torres. No obstante, no se ha hallado constancia documental de esa tercera (Aguirre 1769, 103).

En el centro de la fachada principal (Fig. 4), abarcando las tres plantas, destaca por su monumentalidad y ornamentación la portada de acceso, de inconfundible estilo barroco.



Fig. 4. Portada de la Casa de las Torres, 1753. Tembleque. Fotografía del autor.

En el cuerpo inferior, la puerta queda enmarcada por un robusto baquetón quebrado con tres pequeños medallones ovales con monogramas de Cristo y María en sus intersticios. A los lados, dos columnas sobre plintos, con fustes profusamente decorados con motivos vegetales, descansan sobre pilastras fajadas, enmarcando el conjunto. En el segundo cuerpo, sobre un sencillo entablamento moldurado, se levanta el balcón principal, de planta mixtilínea, cuya rejería de líneas onduladas imprime la nota de mayor movimiento a la fachada. Por el contrario, el vano es adintelado y se halla flanqueado por pilastras cajeadas con decoración vegetal y grandes volutas en relieve. Los capiteles de dichas pilastras se ornan con dos parejas de querubines y mascarar. Sobre el dintel, el friso de piedra alberga grabada la inscripción “AÑO DE 1753”, que permite datar el palacio como uno de los últimos ejemplos del barroco tardío español. Sobre este, un frontón curvo quebrado rema-

tado con jarrones conduce al tercer y último cuerpo, donde campea el magnífico escudo de la familia, como atestigua la cartela rectangular al pie de este, en la que se puede leer “ARMAS Đ LOS YLVSTRES FERNANDEZ ALEXO”.

Este escudo de armas familiar fue parcialmente definido en 1756 por el escribano José García Avendaño en el expediente de pruebas realizado a Antonio Fernández Alejo como pretendiente al hábito de Caballero de la Orden de Santiago:

[...] le requirieron en mi presencia les manifestase el escudo de sus armas, y en su virtud señaló uno que está colocado sobre la puerta principal de dichas casas, grabado en una piedra blanca de mármol que tiene como siete cuartas de alto, y como tres de ancho, con diferentes trofeos, y follajes, y en el centro un medio óvalo, como de dos tercios en cuadro, que incluye cuatro cuarteles, de los cuales el de la derecha, en la parte superior, comprende un castillo, y el de la izquierda una encina con un león al pie destrozando a un lobo, y en la inferior repetidos con encuentro dichos dos cuarteles, y orlados todos cuatro de ocho estrellas, con un rótulo al pie del escudo que expresa ser de los Fernández Alejo, y un morrión por cabeza¹⁴.

El escudo es de tipo francés –rectangular, con los vértices inferiores redondeados y terminado en punta– y se encuentra cuartelado en cruz. En el cuartel derecho de la parte superior figura una torre mazonada de planta circular, al igual que en el cuartel izquierdo de la parte inferior; mientras que en los cuarteles restantes aparece el motivo de la encina con un león atacando a un lobo. La elección de este motivo podría haberse incluido en recuerdo de que Antonio Fernández Alejo no había logrado su notoriedad e importancia de manera heredada, sino como fruto de su propio esfuerzo (Valero de Bernabé 2007, 114). En cuanto a la ornamentación exterior del escudo, cabe destacar no solo la presencia de las flores y follajes a modo de lambrequines, sino también la cabeza alada de un querubín bajo la punta del blasón y los distintos objetos que lo flanquean. En la parte izquierda se aprecia un ángel músico tocando la trompeta sobre tres lanzas, un cañón y dos estandartes, mientras que en la derecha figura un ave en vuelo picado sobre tres estrellas de mar, un cañón, una trompeta y un estandarte. Bajo estos motivos, el escudo se encuentra flanqueado por sendas carabelas, símbolo inequívoco de la procedencia ultramarina de su fortuna, labrada en América (Fig. 5).

Sobre esta portada se sobrepone un sencillo tejazoz con cubierta de teja árabe a tres aguas.

El resto de la fachada principal se articula mediante dos hileras de ventanas, distribuidas simétricamente a ambos lados de la puerta principal y protegidos con rejas y barandillas. Los vanos del primer y tercer cuerpo son arcos rebajados, los del segundo están arquitrabados y coronados con frontones curvos, y los de las torres son arcos de medio punto. Esta

¹⁴ AHN, OOMM, Santiago, exp. 2859, f. 483.



Fig. 5. Escudo de armas de los Fernández Alejo, 1753. Tembleque. Fotografía del autor.

disposición de vanos se mantiene en la fachada sur, pero no en las restantes, apareciendo aleatoriamente en la fachada norte y desordenados en la oeste. La gran cantidad de ventanas sumada a las numerosas estancias interiores hizo que tradicionalmente los temblequeños afirmasen que el palacio tenía tantas puertas y ventanas como días tiene el año.

En la tapia de la fachada sur se conserva un acceso arquitrabado de menor entidad que el principal, con pilastras cajeadas en las jambas y el dintel recorrido por un fino baquetón quebrado bajo el que hay un óvalo con el cristograma IHS (Fig. 6). A pocos metros, encastrada en la parte baja del zócalo, figura una misteriosa pieza tallada en piedra, similar al remate del ángulo de la tapia, con la fecha 1776. Aunque no se conoce su significado, debe hacer referencia a la fecha de finalización de alguna obra de la casa. Por último, en la fachada sur del edificio cabe destacar la presencia de dos relojes de sol clónicos.

El interior de la casa se distribuye en torno a un patio central cuadrangular de tipo renacentista. Sin embargo, no es el habitual patio manchego, pues está rodeado por una doble galería con arcos de medio punto rebajados (tres a cada lado) sustentados por columnas



Fig. 6. Fachada sur de la Casa de las Torres, 1753. Tembleque. Fotografía del autor.

toscanas de piedra, prescindiendo del uso de pies derechos y zapatas de madera (González 2017, 96). A diferencia de la crujía perimetral, que se eleva a tres alturas, el patio se alza a dos. En su centro se encuentra un brocal de pozo, de una sola pieza labrada, ya sin el arco de forja rematado con una cruz que tuvo en su día (Fig. 7).

Los espacios interiores se distribuyen alternando pequeñas habitaciones cuadradas y grandes salas alargadas, que ocupan las zonas centrales. La conexión entre las plantas se realiza mediante distintas escaleras. Existe una que conecta las tres plantas, de carácter secundario, pero la escalera principal del edificio, de estilo imperial, solo une las dos principales. El acceso a las torres se realiza desde las estancias inmediatas de la tercera planta. Desde hace varias décadas, las torres están coronadas por nidos de cigüeñas, siendo notable por su gran tamaño el de la torre sur (Fig. 8).

Aunque hoy es imposible conocer el aspecto de las numerosas estancias que componen y compusieron la Casa de las Torres, un detallado inventario de bienes, realizado en 1869, permite hacerse una idea bastante aproximada de su magnitud: once alcobas, dos

despachos, una pieza con chimenea, un oratorio, una biblioteca, tres comedores, tres cocinas, dos despensas, dos patinillos, un salón principal, una sala de billar, un cocedor, una bodega, una cochera, una cámara para la harina y otra para el tocino, un almacén de madera y otro de aceite, un corral grande y varios pequeños, dos huertas, una cuadra con guadarnés, una tahona y varios cuartos trasteros. De todas ellas, la habitación más notable, por su contenido, era la biblioteca, cuyos estantes albergaban cerca de 500 volúmenes de todo tipo: tratados sobre teología y filosofía, libros de temática militar, hagiografías, biografías de personajes históricos, obras sobre política y jurisprudencia, clásicos de la literatura universal e incluso libros de cocina.



Fig. 7. Patio de la Casa de las Torres, 1753. Tembleque. Fotografía del autor.

Los títulos relativos a temas americanos, a la Orden de Santiago y, probablemente, buena parte de las obras religiosas, debieron ser adquiridos por el primer propietario del palacio. En cambio, los libros escritos por figuras de la Ilustración española, como Cabarrús o Campomanes, y los títulos relacionados con la política española del siglo

XIX parecen indicar que fueron comprados por uno de sus propietarios posteriores: el político y militar Víctor Fernández Alejo, Diputado a Cortes por la provincia de Toledo entre 1836 y 1843.



Fig. 8. Nido de cigüeñas en la torre sur de la Casa de las Torres. Tembleque. Fotografía del autor.

LA CASA DE LAS TORRES EN LOS SIGLOS XIX, XX Y XXI

Aunque no hay noticia de cómo afectó a la casa familiar de los Fernández Alejo, es muy probable que sufriera algunos desperfectos durante la tempestad del 24 de septiembre de 1801, cuando su propietario era José Antonio Fernández Alejo y Guzmán, sobrino de los indianos. Aquel día, una tormenta que comenzó a las dos de la tarde y cesó sobre las doce de la noche provocó que el granizo y la lluvia anegaran los campos de cultivo y más de la mitad del pueblo. Como consecuencia, muchos vecinos de Tembleque perdieron la vida, muchas casas se vinieron abajo y la iglesia se inundó. En el templo el agua descarnó el suelo, dejando descubiertos los cadáveres, y subió dos varas, obligando al cura a trasladar

el Santísimo Sacramento a caballo hasta la ermita de la Veracruz y al campanero a no bajar de la torre en tres días (Miñano 1827, 411). Mayor suerte debió correr la casa durante la Guerra de la Independencia, ya que se libró de la desgracia provocada tras la batalla de Ocaña, a mediados de noviembre de 1809, cuando los soldados franceses saquearon Tembleque y quemaron 92 viviendas (Jiménez de Gregorio 1980, 41).

Unos años después, en las postrimerías del Trienio Liberal, la Casa de las Torres recibió una ilustre visita, ocurrida el 21 de marzo de 1823: la de Fernando VII. Se trata del paso de la comitiva real por Tembleque durante su viaje de Madrid a Sevilla y Cádiz, itinerario que el rey se vio obligado a hacer con motivo de la retirada a Cádiz decretada por las Cortes ante la invasión del país por los Cien Mil Hijos de San Luis¹⁵.

La magnificencia de la Casa de las Torres fue alabada constantemente en las descripciones hechas de ella en el siglo XIX. Cuando Miñano enumeró en 1827 los edificios de la población, hablaba de “1 parroquia, 1 convento de frailes de regular capacidad, 1 hospital, 2 ermitas, 1 pósito, 700 casas de morada, entre ellas de 30 a 40 de buenas proporciones, y la llamada del Indiano que es superior a todas por su capacidad y buena fábrica” (Miñano 1827, 411). Esta definición sería tomada como referencia para alusiones posteriores, como la de político Pascual Madoz, que en 1849 mencionaba el palacio como “el edificio más notable de la villa” (Madoz 1849, 690), o la del militar, geógrafo y escritor Emilio Valverde y Álvarez, que en su libro de viajes de 1886 añade que al palacio le seguía en importancia la iglesia parroquial (Valverde 1886, 91).

Otra persona que dejó un testimonio de su visita a la Casa de las Torres fue Andrés Borrego, director del diario *El Español*, quien realizó en el verano de 1836 un viaje por España, en el que pasó por Tembleque y habló de la Casa de las Torres:

En un pobre pueblo de la carrera, en Tembleque, observé con agradable sorpresa la suntuosa mansión de un notable vecino recientemente entrado en la vida pública. La casa solariega que en dicho pueblo posee, y aún creo que habita el Sr. D. Víctor Alejo, procurador que fue en las últimas Cortes, es un verdadero palacio. Su bella y elegante fachada trasluce la morada de un hidalgo de cuenta del tiempo en que la nobleza castellana señalaba su influencia y su poderío en este género de monumentos. El jardín que la adorna y a cuya vista inicia a los pasajeros las verjas de fierro colocadas en la muralla que la ciñe, dan idea de un gusto que recuerda la morada de un Rasoner del Reino-Unido¹⁶.

Sin embargo, la Casa de las Torres apenas es citada en la literatura de viajes de los siglos XVIII y XIX. Aunque algunos viajeros, como William Dalrymple, Joseph Townsend, Jean François Bourgoing o Antonio Ponz, recalaron en Tembleque, solo dejaron referen-

cias vagas a la localidad y sus habitantes (Gijón 2014, 151). A pesar de su privilegiada situación en el camino entre Madrid y Andalucía y de su llamativa portada barroca, su condición de vivienda privada debió pesar a la hora de omitirla en los diversos relatos.

Tras la muerte de José Antonio, sus tres hijos debían ser los encargados de conservar la Casa de las Torres. Sin embargo, la temprana muerte del primogénito, José Antonio Fernández Alejo y Roxas, fallecido el 6 de enero de 1843, hizo que el usufructo de su parte quedase a merced de sus hermanos Víctor y Gabriel, así como de sus sobrinos.

En 1869, una partición de bienes hacía evidente el inmenso patrimonio que atesoraba la familia Fernández Alejo, incluso dejando a un lado la parte correspondiente a Gabriel. En Tembleque poseían siete fincas urbanas: los números 15 y 18 de la calle del Convento, el número 11 de la calle del Romeral, unos corredores situados en la fachada norte de la Plaza, la sexta parte de otros corredores en la fachada sur de la Plaza, el número 2 de la calle del Ave María y el número 4 de la calle de Martos, que en conjunto sumaban un valor total de 333.615 reales¹⁷. A ello habría que sumar otras pertenencias: dos molinos harineros sobre el río Algodor, llamados Alameda y Audayera; una casa de campo llamada de Bueyeros en el Valle, en la Vereda de Villacañuelas (cerca del camino de Turleque a Villanueva de Bogas); un corral con una cuadra y habitación continua en el mismo sitio; una casa llamada de Cuartas en dicho Valle, en el camino de Parrales, al otro lado del río, en la vereda de Móstoles; una casa llamada del Campo en el camino de Turleque, distante una legua; tres eras y un tercio de otra, una huerta y numerosas tierras de labor sembradas de trigo, cebada, centeno, olivares, etc.

Aunque los bienes pertenecientes a José Antonio y Víctor fueron repartidos entre los cinco hijos de Gabriel Fernández Alejo, el heredero de la Casa de las Torres fue Ángel Fernández Alejo y Giménez-Pedrero, el menor de todos. El porqué viene dado por su condición de varón, de acuerdo con lo dispuesto en 1778 por el indiano, quien ordenaba que el vínculo de mayorazgo pasase a sus descendientes masculinos para conservar el apellido.

El 29 de abril de 1906, el erudito Jerónimo López de Ayala Álvarez de Toledo y del Hierro, conde de Cedillo, visitó Tembleque y pronunció una conferencia titulada “El Arte en Tembleque”. En ella habló acerca de la iglesia parroquial, la ermita de la Virgen de Gracia, el rollo jurisdiccional, la ermita de la Veracruz y la Casa-Palacio de las Torres, la cual describió con las siguientes palabras:

Suntuoso palacio de Fernández Alejo, construcción de que puede envanecerse Tembleque, y uno de los monumentos civiles más singulares con que cuenta nuestra provincia toledana. Fábrica de cuadrilonga planta y de tres pisos, con sendas torres cuadradas en los dos

¹⁵ *Diario constitucional de Barcelona*, núm. 93, 3 de abril de 1823, p. 3.

¹⁶ *El Español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, n.º 250, 7 de julio de 1836, p. 3.

¹⁷ AHPTO, Protocolos notariales. Tembleque. Eugenio Montalbán, 1869, sig. 60189, ff. 768r-1005r.

ángulos delanteros, lo que mejor le caracteriza, comunicándole a la par notable ostentación y grandeza, es la portada de piedra, asimismo de tres cuerpos correspondientes a los pisos. En esta portada están patentes las huellas del barroquismo expirante: patentes en las pilastras y columnas de labreados fustes y en los robustos baquetones del dintel y de las jambas, todo ello en el cuerpo inferior; en el balcón del segundo cuerpo con sus buenos hierros y su pareja de jambas bizarramente exornadas, y, por último, el gran escudo nobiliario de blasonados cuarteles que campea en el tercero. Es, pues, el amplio palacio, monumento digno de toda estima, y esto no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino también como documento de valía para nuestra historia artística, pues la fecha de 1753, trazada en el friso del segundo cuerpo, declara haber sido uno de los últimos monumentos barrocos construidos en España¹⁸.

Según se vislumbra, el conde de Cedillo dio su charla conociendo solo el exterior de la casa, algo que remediaría años más tarde, cuando elaboró su *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Tomando como referencia lo dicho, y seguramente habiendo ya visitado el palacio junto a su entonces propietario, Ángel Fernández Alejo, en esta publicación lo definía interiormente como “muy desahogado y espacioso, sin particularidad notable en su construcción”, aunque después lo tildaba de “monumento estimable e interesante en su línea” y se hacía eco de la doble galería de columnas y arcos superpuestos del patio, de los muebles de los estilos Luis XV e Imperio que ornaban sus habitaciones, del oratorio y de lo apreciable de algunas de las pinturas que colgaban de sus muros (López de Ayala 1959, 214-215).

En octubre de 1927, los últimos moradores de la casa, Víctor Fernández Alejo y su esposa Purificación Sabater ofrecieron un banquete a las autoridades con motivo de la inauguración del grupo escolar de Tembleque¹⁹. Gracias a ello, podemos conocer el aspecto de la Casa-Palacio de las Torres en los últimos años en que estuvo habitada. La apertura de los portones dejaba a la vista el amplio patio cuadrangular, en cuyo centro destacaba el pozo, con su brocal en ochavas y su artístico remate en hierro como soporte de la garrucha. Asimismo se daba cuenta de los aperos, las cuadras con mulas, los carros y galeras y los sacos repletos de grano propios de una casa de labranza, que se encontraban repartidos entre el patio y el corral. La escalera era descrita como regia y en su frontis campeaba el escudo de los Fernández Alejo (Fig. 9). Además, se hablaba de una magnífica sala colindante al oratorio, de la calidad de los muebles, pese a ser “escasos para tan amplios recintos”, y de una curiosa “colección de óleos sobre las transformaciones por cruzamientos de la raza humana”. Se trataba, indudablemente, de alguna copia de los cuadros de castas que se popularizaron para comprender la diversidad étnica en los dominios de la Monarquía

Hispánica durante el siglo XVIII, que el indiano Antonio Fernández Alejo debió adquirir en sus viajes a América.



Fig. 9. Aspecto actual de la escalera de la Casa de las Torres. Tembleque. Fotografía del autor.

Tras la jubilación de Víctor Fernández Alejo en 1933, la familia dejó la casa de Tembleque para retirarse a Madrid. Durante la guerra civil española, el palacio fue saqueado e incendiado –al igual que la capilla de Nuestra Señora del Rosario– y sirvió primero como hospital de sangre y después como granero del Servicio Nacional del Trigo (García 2009, 107-108).

¹⁸ *Provincia*, núm. 87, 9/1974, p. 387.

¹⁹ ARCE, “Desde Tembleque. Inauguración del grupo escolar”, *El Castellano*, 17 de octubre de 1927: 1.

En julio de 1939, la Guardia Civil de Tembleque hubo de buscar una nueva sede para su casa cuartel. Enterados de ello, Luisa Fernández-Mazarambroz, Purificación Sabater y Luis Fernández-Mazarambroz remitieron desde Madrid una carta al Ayuntamiento de Tembleque, donando la Casa de las Torres al municipio, para que se pudiera “disponer de ella y dar a la misma el destino que juzgue oportuno dentro de las normas que le dejamos supeditada”. Las condiciones de la familia eran que la finca solamente pudiera ser destinada a casa cuartel, centro de estudios, parador de turismo o cosa análoga que redundase en beneficio del pueblo, y que no pudieran hacerse obras que desmerecieran el conjunto²⁰. La Benemérita tuvo su sede en el palacio hasta mayo de 1952, cuando, en virtud del lamentable estado que presentaba, se trasladó al número 42 de la calle del Convento²¹. No obstante, ya en abril de 1946, el palacio había sido donado a la Junta Central de Huérfanos del Magisterio, que acordó con el Ayuntamiento la creación de un instituto laboral donde educar a la juventud en materia de formación profesional agrícola. Sin embargo, los años pasaron y ni las obras para evitar el derrumbe llegaron ni el Patronato de Huérfanos del Magisterio fue más allá en su decisión de establecer en Tembleque su centro educativo, pese al compromiso del consistorio²².

En 1960, el escritor cubano Jorge Mañach publicó “Recobro de Tembleque”, un texto en el que, tras una reciente visita, además de evocar sus años de infancia, denunciaba el deplorable estado de la casa:

La Casa de las Torres, donde alojaron provisionalmente al destacamento de la Guardia Civil, ahora está llena sólo de escombros y de plumas de tordos devorados por los garrapiños. El día menos pensado se viene abajo la noble estructura, con sus graciosas torres, su hermosa fachada plateresca, su ancho patio claustal de pilares de piedra y cegados arcos, su gran escalera interior y sus espaciosas estancias... Es casi un crimen. Aunque “extranjero” a mi leve modo hispánico, yo me siento autorizado a protestar en nombre de mi niñez, de mis recuerdos... y hasta de los huérfanos del Magisterio. ¿No habrá ningún funcionario con poder y diligencia bastantes para sacarle público provecho a esa dádiva, para salvar ese blasón? (Mañach 1960, 63-64).

Hubo que esperar a mediados de la siguiente década para que la Dirección General de Bellas Artes se pronunciase sobre el futuro del palacio, llegando a Tembleque en septiembre de 1965 un oficio que comunicaba la aprobación de una subvención para acometer

obras, formulado por el arquitecto José González Valcárcel²³, que sirvió para reparar las cubiertas, parte de la torre derecha y el sótano. El 6 de noviembre, el Ayuntamiento recibió un segundo oficio comunicando la declaración de Tembleque como conjunto histórico-artístico en su totalidad.

En 1970, terminada ya la primera etapa de las obras de restauración llevadas a cabo por la Dirección General de Bellas Artes, un artículo de Luis Moreno Nieto para *ABC* informaba del incierto destino de la casa, proponiendo, por una parte, la instalación de un museo de carruajes típicos de Toledo y de la Mancha, y por otra, la construcción de un nuevo centro docente²⁴. Dos años más tarde, en otra crónica incidía en la ruina del recinto y se lamentaba de los nuevos daños sufridos como consecuencia de una inundación que afectó a 1.500 hectáreas del término municipal de Tembleque a causa de corrientes de agua subterránea filtrada desde el pueblo vecino de El Romeral²⁵. De ello se deduce que el gasto de 2.500.000 pesetas para su conservación sirvió de poco, por lo que hubo que esperar a futuras partidas económicas que paliasen las deficiencias del conjunto.

En mayo de 1975, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural acordó la incoación del expediente de declaración de monumento histórico-artístico, con carácter nacional, a favor de la Casa de las Torres²⁶, llegando dicha declaración en marzo de 1979²⁷. Con este reconocimiento renacieron en Tembleque los deseos de aprovechar la casa de los Fernández Alejo, algo que fue refrendado con algunas subvenciones nacionales y provinciales. En junio de 1979, el Ministerio de Cultura anunció una partida de 88 millones de pesetas para obras de restauración artística en la provincia de Toledo, de los que 2 millones se reservaban para el palacio temblequeño²⁸. En 1980, el Estado y la Diputación Provincial de Toledo firmaron un convenio y ampliaron su presupuesto hasta los 140 millones, recibiendo la Casa de las Torres un importe de 4.997.977 pesetas²⁹, y en los años siguientes, hasta el final de la década, se sucedieron diversas intervenciones. Tras reparar las cubiertas, parte de la torre derecha y el sótano, entre 1979 y 1981 se consolidó

²³ AHMT, *Libro de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Tembleque (1963-1967)*. Acta de 11 de septiembre de 1965, f. 45rv.

²⁴ MORENO NIETO, Luis, “El palacio de los Fernández Alejo”, *ABC*, 1 de octubre de 1970: 39.

²⁵ MORENO NIETO, Luis, “Tembleque, un pueblo amenazado de muerte por el agua”, *ABC*, 29 de junio de 1972: 127.

²⁶ Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 160, 7 de mayo de 1975: 14.654.

²⁷ BOE, núm. 88, 12 de abril de 1979: 8.654.

²⁸ “88 millones de pesetas para obras de restauración artística en la provincia de Toledo”, *Provincia*, junio de 1979, núm. 107: 45.

²⁹ “Cien millones de pesetas aporta el Estado y otros cuarenta la Diputación para restaurar los monumentos de la Provincia”, *Provincia*, mayo de 1980, núm. 112: 9-10.

²⁰ Archivo Histórico Municipal de Tembleque [AHMT], *Libro de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Tembleque (1937-1940)*. Acta de 21 de julio de 1939, ff. 32r-33r.

²¹ AHMT, 2.6.1. Patrimonio. Casa de las Torres. Vol. I.

²² El proyecto quedó en agua de borrajas, pese a que el Ayuntamiento ofreció terrenos agrícolas y en 1955 creó una comisión para entrevistarse con el ministro de Educación Nacional D. Joaquín Ruiz-Giménez Cortés, por mediación del Gobernador Civil de la provincia de Toledo.

la cimentación en los puntos necesarios; en los siguientes años se repararon las fábricas deterioradas mediante cosido con varillas de acero y lechada de hormigón; en 1988 se arreglaron las fachadas y en 1989 se terminaron de demoler las dependencias auxiliares parcialmente hundidas de la parte trasera y se limpió de escombros la zona exterior³⁰, creando allí una nueva zona ajardinada para el municipio.

Pese a la cantidad de reformas ejecutadas, en 1987 la Dirección General de Bellas Artes, que ya había gastado unos 65 millones de pesetas, mostró su rechazo a seguir con las obras si no se le determinaba un uso a la casa. Las autoridades de Tembleque propusieron convertirlo en parador nacional, en museo, en centro de salud, en centro polivalente, en universidad de verano e incluso en palacio de exposiciones y congresos. Por su parte, la Consejería de Educación y Cultura, previendo tanto los costes de mantenimiento de semejante edificio como la inversión para acabar las obras –estimada en otros 100 millones–, refrendaba las decisiones ministeriales de contención del gasto y proponía la búsqueda de soluciones rentables, tanto social como políticamente, e incluso valoraba la posibilidad de dar participación a la iniciativa privada. De hecho, en 1991 se planteó el aprovechamiento de la casa como hotel-restaurante, decisión que proporcionaría 40 puestos de trabajo más a la villa manchega³¹. Sin embargo, nada se hizo.

Hubo que esperar a 1997 para que el Ayuntamiento volviese a la carga en materia de rehabilitación, encargándose el proyecto al arquitecto municipal don Carlos Neila. Estudiadas las diferentes posibilidades y dada la configuración del edificio, se estimó oportuna su conversión en casa de la cultura, dando así cabida a salas de conferencias, aulas de cursos y actividades, oficina de turismo y salas de exposiciones permanentes y temporales. Para ello, eran necesarias tres actuaciones primordiales: dotar de servicios básicos el edificio, construir dos escaleras para conectar cada planta e instalar un ascensor para eliminar las barreras arquitectónicas. Las obras fueron llevadas a cabo por alumnos de la Escuela-Taller de Tembleque, quienes desempeñaron en varias fases labores de construcción, carpintería, electricidad, cerrajería, pintura y jardinería, tanto en la casa como en sus aledaños, donde se creó una zona ajardinada.

Tras casi seis décadas perteneciendo al Estado, la Casa de las Torres volvió a pertenecer al municipio en 2008, intentando desde un primer momento su aprovechamiento y rentabilidad. Al año siguiente, el palacio fue escenario de dos producciones cinematográficas. En marzo de 2009, se transformó en un hospital de la posguerra para el rodaje de la

película *Pájaros de papel* de Emilio Aragón, y en el mes de junio, el patio se ambientó como una tintorería artesanal del siglo XVII, similar a la Real Fábrica de la Seda, para el quinto capítulo de la segunda temporada de la serie *Águila Roja*. A finales de dicho mes, se aprobó la enajenación del palacio, mediante subasta pública, con objeto de adjudicarlo para su uso como alojamiento de al menos cuatro estrellas³². Pese a la propuesta de un estudio de arquitectos de Toledo –por encargo de una multinacional hotelera– y al informe favorable de la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico de Toledo, la iniciativa no siguió adelante³³.

Con ánimo de garantizar la protección del edificio como Bien de Interés Cultural, en julio de 2010, el Consejo de Gobierno de la Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha delimitó el entorno de protección de la Casa de las Torres³⁴. En 2012, el Ayuntamiento de Tembleque la volvió a poner en venta por el mismo precio que la había adquirido en su día –680.000 euros–, más los intereses del crédito pedido para afrontar el pago³⁵. El 11 de junio de 2013, el Ayuntamiento en pleno aprobó un expediente de contratación para enajenar en subasta pública, por segunda vez, la casa, y unos días más tarde un presupuesto de 36.882,32 euros para rehabilitar su cubierta³⁶, tarea que fue ejecutada entre abril y mayo de 2014.

En 2021, dado su abandono y su estado de degradación continua, la Casa de las Torres fue incluida por la Asociación Hispania Nostra en la Lista Roja del Patrimonio³⁷. No obstante, en junio de ese año se anunció la concesión de 3,2 millones de euros, procedentes del Plan Nacional Turístico Xacobeo 21-22, del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo para la ejecución de nuevas obras de rehabilitación³⁸.

³² Boletín Oficial de la Provincia de Toledo (BOPT), 24 de septiembre de 2010, núm. 220, s/p.

³³ Vistas las posibilidades en el campo de la hostelería y el interés de varias empresas del ramo, el Ayuntamiento inició los trámites de compra ante la Delegación de Hacienda de Toledo en octubre de 2003.

³⁴ *Diario Oficial de Castilla-La Mancha*, Año XXIX, 27 de julio de 2010, núm. 143: 34.993-34.994.

³⁵ El Ayuntamiento pone en venta el palacio de los Fernández Alejo”, *La Tribuna de Toledo*, 26 de junio de 2012 [edición digital]: <https://www.latribunadetoledo.es/noticia/z6ce6c34b-a9df-864a-a37043aa6366e645/20120626/ayuntamiento/pone/venta/palacio/fernandez/alejo> (consultado el 18 de octubre de 2023).

³⁶ BOPT, núm. 168, 25 de julio de 2013.

³⁷ *Hispania Nostra*. Desarrollado por Surrealtopia: <https://listaroja.hispanianostra.org/ficha/palacio-de-los-fernandez-alejo-o-palacio-de-las-torres/> (consultado el 18 de octubre de 2023).

³⁸ Tembleque recibirá 3,2 millones para la Casa de las Torres”, *La Tribuna de Toledo*, 18 de junio de 2021 [edición digital]: https://www.latribunadetoledo.es/noticia/Z372F1EEE-FBA2-4D58-3D395B93A68576D8/202106/tembleque-recibira-32-millones-para-la-casa-de-las-torres?fbclid=IwAR0Fx72Ja2HRkD3r0JZiVvKF7x0c-g5whrAo0_jMEUPu9dxU72DsND74d-dNk (consultado el 18 de octubre de 2023).

³⁰ AHMT, *Estudio previo para la rehabilitación del palacio de Fernández Alejo (Tembleque)*, 1997: 7.

³¹ “Nadie sabe cómo usarla”, *Bisagra*, 28 de noviembre de 1987, núm. 5: 55 / “Qué hacer con la Casa de las Torres”, *Bisagra*, 20 de mayo de 1988, núm. 29: 58 / “Es imposible que haya una escisión en la lista electoral”, *Bisagra*, 20 de abril de 1991, núm. 173: 39.

CONCLUSIÓN

Pese a que la hidalguía de la familia Fernández Alejo se remonta a mediados del siglo XVII, como queda probado en los diversos cargos de responsabilidad que desempeñaron sus miembros durante décadas, su renombre alcanzó las mayores cotas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Antonio Fernández Alejo regresó de América convertido en un indiano acaudalado. Los beneficios del comercio ultramarino de libros permitieron el despegue definitivo de la familia y, por supuesto, la construcción de diversos inmuebles, destacando sobremanera la Casa de las Torres.

La magnificencia de este palacio, creado siguiendo el modelo de las casas de los cargadores a Indias gaditanos –con sus dos torres vigía que la identifican y dan nombre–, significa para Tembleque un motivo de orgullo a nivel histórico-artístico y patrimonial, siendo uno de los últimos palacios de estilo barroco de la península Ibérica. Con el paso de los años, la casa de los Fernández Alejo sufrió mil y un avatares, su mobiliario y sus enseres desaparecieron y sus muros fueron testigos de la desidia y el abandono. No obstante, el futuro viene cargado de proyectos y, si todo sigue adelante, en un futuro próximo darán inicio unas nuevas labores de conservación y rehabilitación que permitirán devolver al palacio parte de su esplendor.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Domingo de. 1769. *Descripción histórica del Gran Priorato de San Juan Bautista de Jerusalén en los reinos de Castilla y León*. Consuegra: s/e.
- García Martín, Francisco. 2002. *Jardines y parques históricos de la provincia de Toledo*. Toledo: Ledoria.
- García Martín, Francisco. 2009. *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial.
- García Pazos, Mercedes. 1989. “La Casa-Palacio de D. Agustín Ortuño Ramírez, Marqués de Villarreal y Purullena, en El Puerto de Santa María”. En *Revista de historia de El Puerto*, 3: 37-72.
- Gijón Jiménez, Verónica. 2014. “El arte de la Edad Moderna en Castilla-La Mancha a través de los viajeros”. En *Anales de historia del arte*. 24, Extra 2 (diciembre), 145-159.
- Gómez Álvarez, Cristina. 2008. “Comercio y comerciantes del libro en la Carrera de Indias. Cádiz-Veracruz, 1750-1778”. En *Historia mexicana*. 57, 3, 621-667.
- Gómez Álvarez, Cristina. 2011. *Navegar con libros: El comercio de libros entre España y Nueva España (1750-1820)*. México D.F.: Trama Editorial.
- González Moreno, Fernando. 2017. “Arte barroco”. En *Arte en Castilla-La Mancha. II. Del Renacimiento a la actualidad*, coord. Miguel Cortés Arrese, 73-125. Toledo, Editorial Almad.
- Herrera Casado, Antonio. 2004. *Palacios y casonas de Castilla-La Mancha: una guía para conocerlos y visitarlos*. Guadalajara: Aache.
- INE. 1995. *Censo de Población de la Corona de Castilla. Marqués de la Ensenada 1752. Tomo IV: Cartografía*. Madrid: Instituto Nacional de Estadística.
- Jiménez de Gregorio, Fernando. 1970. *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII. Población. Sociedad. Economía. Historia. Tomo III*. Toledo: Instituto Provincial de Estudios e Investigaciones Toledanas y Diputación Provincial de Toledo.

- Jiménez de Gregorio, Fernando. 1980. *Toledo y su provincia en la guerra de 1808*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Serie VI. Temas Toledanos, 6.
- López de Ayala Álvarez de Toledo y del Hierro, Jerónimo. 1959. *Catálogo monumental de la provincia de Toledo. Vol. 2. Pueblos de la provincia. Letras N-Z*. Toledo: Diputación Provincial.
- Madoz, Pascual. 1849. *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal. Tomo XIV*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- Mañach Robato, Jorge. 1960. *Visitas Españolas. Lugares, personas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Miñano y Bedoya, Sebastián de. 1827. *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal. Tomo VIII*. Madrid: Imprenta de Pierart-Peralta.
- Mogrobejo, Endika y Garikoitz Mogrobejo. 2010. *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía. Tomo XXXII. Fernández-Flórez*. Bilbao: Editorial Mogrobejo-Zabala.
- Santos Vaquero, Ángel. 2007. “El mundo sedero toledano y la fábrica de medias de seda de punto de aguja de Tembleque (Toledo)”, *Anales Toledanos*, 43: 187-214.
- Tapias Herrero, Enrique. 2015. *El teniente general Manuel López Pintado (1677-1745). Ascenso económico y social de un comerciante y marino en la Carrera de Indias*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/27166>
- Valero de Bernabé y Martín de Eugenio, Luis. 2007. *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/handle/20.500.14352/56378>
- Valverde y Álvarez, Emilio. 1886. *Nueva guía del viajero en España y Portugal: viaje geográfico, artístico y pintoresco por la península Ibérica*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val.

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO /
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (UPV/EHU)

<https://orcid.org/0000-0003-3802-3585>
fernandor.bartolome@ehu.eus

Recibido: 2/05/2023 Aceptado: 27/11/2023

* Este trabajo se incluye dentro del Proyecto de investigación del MINECO titulado “Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis pluridisciplinar (Historia, Arte, Literatura)” PID2020-114496RB-I00. Grupo de investigación del Sistema Universitario Vasco IT1465-22, “Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)”.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.53>

MONUMENTOS Y ARQUITECTURAS EFÍMERAS EN LA ESCENOGRAFÍA SAGRADA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE VITORIA-GASTEIZ (SIGLOS XVI-XIX)*

MONUMENTS AND EPHEMERAL ARCHITECTURE IN THE HOLY SETTINGS OF SAINT MARY'S CATHEDRAL IN VITORIA-GASTEIZ (16TH-19TH CENTURIES)

RESUMEN

En este trabajo hemos pretendido acercarnos a los monumentos de Semana Santa empleados en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz desde el siglo XVI hasta el XIX. Arquitecturas efímeras empleadas para celebrar los ritos de la Pascua cristiana, de los que tan solo nos quedan datos documentales y en el mejor de los casos trazas con las que poder ilustrar lo que fueron y su trascendencia en la escenografía sagrada.

PALABRAS CLAVE

Monumento, Semana Santa, arquitectura efímera, escenografía sagrada, Vitoria, catedral.

ABSTRACT

This paper aims to examine the Holy Week monuments used in Saint Mary's Cathedral in Vitoria-Gasteiz from the 16th to the 19th century. Ephemeral architecture that was used to celebrate the rituals of Christian Easter, of which only documentary data exists or, in the best of cases, traces with which to illustrate what these were and their significance in holy settings.

KEYWORDS

Monument, Holy Week, ephemeral architecture, holy settings, Vitoria, cathedral.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es estudiar los monumentos de Semana Santa utilizados en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz desde el siglo XVI hasta el XIX. La función de estos decorados litúrgicos era la reserva de la Eucaristía los días de Jueves y Viernes Santo y la creación de un ambiente pasional adecuado para celebrar los ritos de la Pascua cristiana. Para ello era necesario una escenografía que tocara el sistema sensorial del creyente, y que le facilitara llegar a un éxtasis mental y espiritual en los momentos cumbre de la celebración pasional. Por ese motivo, estos monumentos buscaban crear impactos visuales en los fieles a través de espacios ilusorios de gran efectismo, que además escondían la pobreza de los propios materiales empleados (Calvo y Lozano 2004, 103). Aunque son incluidos bajo el epígrafe de arquitecturas efímeras, muchos de ellos fueron creados con vocación de perdurar en el tiempo. Eran sustituidos por exigencias de uso o por cambios de gusto, siempre que se tuviese el respaldo económico necesario para esa renovación.

Se configuraban mediante la combinación de arquitectura, escultura, pintura y otros ornamentos, empleando materiales ligeros, principalmente madera y sargas o lienzos. Se diseñaban para poder ser montados y desmontados todos los años, por lo que era muy habitual que estos movimientos se registraran en los libros de cuentas, así como, las reparaciones llevadas a cabo, ya que con el uso se iban deteriorando. Estas estructuras pasuales conmemorativas representaban a toda la comunidad de la que formaban parte, por ese motivo es habitual la existencia de rivalidades entre distintas iglesias y pueblos, lo que generaba construcciones cada vez más efectistas y complejas. También fueron habituales las disputas entre distintas jerarquías religiosas y civiles por la renovación e instalación de estos conjuntos rituales y de otros aspectos de uso y funciones litúrgicas (Pérez de Castro 2010, 387).

Algunos autores señalan que estos monumentos no han gozado del interés y la consideración crítica que han tenido otros trabajos de arte efímero, como los diseños para recibimientos, proclamaciones o exequias, entre otros (Cueto 2021, 80). Esto se ha debido a erróneas interpretaciones históricas que han obviado su estudio por su poca calidad artística y la escasez de ejemplos que han llegado a nuestros días en condiciones óptimas (Pérez de Castro 2019, 277). Pero lo cierto es que en los últimos años se están multiplicando los estudios monográficos sobre estas creaciones lo que está favoreciendo un conocimiento más detallado y profundo de los mismos¹. Gracias a ello se están considerando como un

producto cultural y patrimonial de primer orden que merecen ser estudiados desde planteamientos multidisciplinares.

La festividad de la Semana Santa en Vitoria fue una de las celebraciones religiosas más importantes, en la que participaba y se implicaba toda la sociedad, para conmemorar la pasión y muerte de Cristo. Servía por tanto como medio de evasión para desvanecer y olvidar por unos momentos las innumerables dificultades a las que el pueblo se enfrentaba en el día a día. Pero también sirvió como canalizador de aspectos mentales y espirituales en el desarrollo de la vida interior y colectiva de las personas. En ese proceso social y cultural estas escenografías festivas tuvieron una trascendencia fundamental que ha quedado de manifiesto en la historia y vicisitudes que nos han dejado. Por este motivo resulta de gran interés recuperar y dar a conocer todo lo relativo a estas arquitecturas efímeras cuyo uso ha quedado olvidado y en desuso.

REFLEXIONES SOBRE LOS MONUMENTOS EN LA CATEDRAL DE VITORIA

En este apartado presentamos algunas reflexiones o conclusiones extraídas del estudio pormenorizado que en los siguientes epígrafes desarrollamos de forma más específica. Hemos realizado una pequeña síntesis de los puntos más relevantes relativos a la historia constructiva de estos monumentos en la catedral Santa María de Vitoria, su evolución tipológica, aspectos constructivos, económicos, materiales, ubicaciones o programas iconográficos empleados. Todos estos aspectos se explicarán con más detalle y todo su aparato crítico en los capítulos posteriores.

En el caso concreto de la catedral de Vitoria lo primero que podemos destacar es la falta de restos materiales, pues tan solo hemos podido contar con datos documentales y trazas con las que ilustrar la evolución y el desarrollo que alcanzaron estos decorados litúrgicos y pasionales desde el siglo XVI hasta el XIX. Los datos que contamos desde principios del siglo XVI son escasos, tendremos que esperar a 1598, año en el que se conmemoraba la muerte de Felipe II, para ello se construía un túmulo funerario que será reutilizado en otras exequias reales y como monumento de Semana Santa a partir de 1600 y hasta 1773. Esto pone de manifiesto la vocación de perdurar en el tiempo de este tipo de construcciones y el reaprovechamiento de estructuras funerarias para otras celebraciones pasionales, con el contenido simbólico que esto conllevaba. A mediados del siglo XVIII, algunos miem-

González 1989, 233-5; Quesada 2001, 303-0; Zorrozuza 2002, 257-2; Barrio 2003, 199-206; Bartolomé 2003, 64-8; Puerta 2003, 553-6; Rivas 2003, 493-530; Calvo y Lozano 2004, 95-137; Hermoso 2004, 139-4; López-Yarto 2006, 379-400; Mercader 2009; Vázquez 2009, 19-30; Pérez de Castro 2010, 387-402; Mingo 2012; Novo 2013, 2653-2; Nogueras 2013, 203-4; Azanza y Andueza 2014, 55-174; Guevara 2014, 141-6; Gil Algás 2014, 17-32; Monzón 2015, 166-1; González 2016, 641-0; Lamas-Delgado 2016, 208-9; Pérez de Castro y Martínez 2017, 35-46; Pérez de Castro 2019, 277-6; Cueto 2021, 79-109; González 2021, 365-6).

¹ Nos gustaría destacar los siguientes trabajos: (Esteban 1976, 97-104; Morte 1986, 195-4; Nicolau 1989, 216-9; Echeverría 1990, 517-2; García 1990, 71-80; Bosch y Dorico 1992, 253-0; Bonet 1993, 23-70; Hernández 1993, 435-4; Morales 1993, 157-7; Aterido 1995, 19-32; Fernández 1995, 51-60; González 1988, 121-9;

bros de la junta parroquial de esta antigua colegiata, comenzaron a poner de manifiesto propuestas renovadoras que quedaron cercenadas por la intervención de los miembros del cabildo. Una vez más se imponía el continuismo conservador que buscaba la reutilización y el ahorro como medidas de contención económica. Tendremos que esperar a diciembre de 1773 para que se tome la decisión de llevar a cabo un nuevo monumento puesto al día y con menor gasto en montaje y luminaria. De nuevo el espíritu de permanencia va a prevalecer, pues hasta 1865 no se volverá a construir un nuevo decorado litúrgico de lienzo con escenas pasionales. El último conjunto se levantaba treinta años después, siguiendo características similares al anterior. En este proceso evolutivo también se pone de manifiesto, como en otros lugares, las rivalidades y disputas entre la junta de parroquia y el cabildo, por el control en la toma de decisiones en todo lo relativo a la renovación y mantenimiento de estas arquitecturas.

En la evolución tipológica de los monumentos empleados en la catedral Santa María de Vitoria, podemos advertir un cierto proceso de cambio en consonancia con los gustos imperantes en cada momento. El primero empleaba un modelo tumular o turriorme de estructura arborescente y de gran sobriedad, entroncado con su uso inicial como túmulo funerario. El construido hacia 1773 era más escenográfico, definido como “de perspectiva” con graderío y sentido ascensional y con una fachada de tipo telón a modo de retablo. De los construidos en 1865 y 1895 no tenemos referencias visuales, tan solo descripciones que los definen como “arquitectura romana” o “greco-romana” con forma de templo, por lo que probablemente fueran estructuras a modo de telones siguiendo las tipologías que se impusieron en el siglo XIX. Lo raro es que no se empleen recursos medievalistas en su formato siguiendo los gustos historicistas del momento. Tan solo los encontramos en el “templete gótico” realizado en 1868 para cobijar la urna de reserva en forma de sepulcro que iba destinado al conjunto edificado en 1865.

Para la construcción de estos monumentos fue muy habitual la intervención de maestros de diferentes especialidades. En el caso que nos concierne todos estos profesionales eran de la ciudad de Vitoria o de sus inmediaciones. Participaban, como podemos comprobar en el construido en 1598, tracistas, escultores o entalladores, carpinteros o ebanistas, pintores doradores, albañiles, plateros, torneros, sastres, bordadores, cordoneros e incluso un maestro de gramática que se encargaba de diseñar el programa iconográfico del conjunto. Para trazar este túmulo se contrató al escultor de Vitoria, Esteban Velasco un profesional bien acreditado y conocido en la provincia. Contó con la inestimable colaboración de los pintores Elías, Vicente y Diego de Avena, así como con el carpintero Martín de Otaola y su equipo, para el montaje del conjunto. Las primeras modificaciones del siglo XVII las llevaban a cabo los pintores doradores, Pedro Ruiz de Barrón y Juan López de Basso y Marín. En el malogrado intento de modificación de 1752 se quería contar con la traza del pintor Pedro Antonio de Rada que ya tenía experiencia

en la construcción del monumento de la catedral de Pamplona. La definitiva renovación que se llevó a cabo en 1773 quedó en manos del arquitecto Manuel de Moraza en colaboración con Roque Rubio y el pintor Juan Ángel Rico, todos ellos reputados artistas vitorianos. Las modificaciones hechas en 1815 las contrataba Manuel de Herrera, perteneciente a una conocida familia de pintores de la ciudad. El decorado pascual levantado en 1865 lo diseñaba y pintaba Joaquín Banda, un militar profesional y diestro pintor aficionado de Vitoria, y el último, edificado a finales del siglo XIX, lo planteaba el decorador y profesor de pintura Epifanio Díaz de Arcaute. Viendo el plantel de artistas y maestros que participaron en la construcción de estos conjuntos, podemos afirmar que se advierte un manifiesto interés artístico y una preocupación estética que sirviera para transmitir al fiel el sentido pasional.

Todos estos monumentos suponían un importante desembolso económico para la iglesia, por ese motivo se intentaba amortizar su uso el mayor número de años posibles. No obstante, esta antigua colegiata contó con importantes benefactores que contribuyeron con sus aportaciones a mitigar el esfuerzo que esto suponía. El túmulo funerario de 1598 había sido sufragado por el ayuntamiento y regalado posteriormente a la colegiata para que fuera reutilizado en lo que creyeran necesario. El nuevo monumento de 1773 fue financiado por el marqués de Legarda y la renovación pictórica que se hizo en ese conjunto en 1815 se pagaba con parte del dinero que se había obtenido con la venta del coro. El construido en 1865 fue realizado de forma altruista por el militar y pintor Joaquín Banda y el último levantado en 1895 desconocemos cuales fueron sus fuentes. A estas importantes contribuciones hay que sumar las donaciones hechas por eclesiásticos o laicos para el mantenimiento y mejora de estas construcciones. En este sentido podemos destacar las aportaciones que durante el siglo XVII hicieron el canónigo Aberasturi, con un arca de reserva y dos ciriales plateados, Juan de Isunza con todas las telas para cubrir algunas partes del monumento o el diputado general José Lorenzo de Verástegui, que donaba unos balaustres con sus pasamanos nuevos.

Como ya hemos comentado estas escenografías pasionales se conformaban mediante la combinación principalmente de arquitectura, escultura y pintura. En el caso de los aquí estudiados hemos podido corroborar el empleo de materiales ligeros que buscaban la economía de medios y un montaje y desmontaje lo más sencillo posible. Los armazones se realizaban en madera y para las sujeciones o ensamblajes usaban “hierros” o espigas. Para la parte más visible y decorativa se empleaban lienzos y sargas con historias y arquitecturas fingidas. También podían colgar de algunas partes “papelones”, cartones, tapices, pendones o cueros con letreros, insignias o emblemas. Las telas, de tonos luctuosos, jugaban un papel fundamental para cubrir las partes del esqueleto que quedaban sin pintar u otras estructuras. Finalmente, la luminaria de velas, velones y hacheros tenían un papel primordial para crear los efectos visuales y escenográficos necesarios.

Otro aspecto polémico, como veremos más adelante, es la ubicación en la que se levantaban estos monumentos dentro de la colegial. El túmulo construido en 1598 para las exequias de Felipe II se colocó en el crucero de la iglesia, cuando pasó a reutilizarse como monumento se levantaba en la capilla de Santiago, la más grande y vistosa de la catedral, situada en el transepto sur y hoy actual parroquia de Santa María. En 1728, por mandato del obispo y de manera puntual, se instalaba en la capilla de San Felipe Neri, en la cabecera de la iglesia. Esta misma ubicación se volvía a proponer en el fallido intento de renovación de 1752, aunque la férrea oposición del cabildo desestimó esta idea. El nuevo monumento de 1773 se emplazó en el presbiterio, para ello se tuvo que hacer una importante obra de ensanchamiento y adaptación de este espacio. Ya en el siglo XIX, las nuevas estructuras pascuales de 1865 y 1895 se situaban en el transepto norte, un lugar en el que se establecía un diálogo pascual entre el monumento y el retablo del Cristo, junto al que se colocaba.

El programa iconográfico empleado en estos monumentos de la antigua colegial es, como no podía ser de otra manera, de carácter pascual y pasional. De los dos primeros conjuntos (1598 y 1773) no tenemos muchos datos precisos en los que apoyarnos, pero los realizados en el siglo XIX son descritos con precisión lo que nos permite conocer su contenido litúrgico. En los dos estaban presentes Moisés y David, como prefiguración de Cristo, con la figura del Padre Eterno coronado y el Santísimo Sacramento. No faltaron escenas alegóricas de la Pasión y el momento culminante del drama con el sacrificio del hijo de Dios rematando el conjunto. También se representaban las Virtudes teologales, de la Fe y Esperanza, como dones de Dios y el pelícano alimentando a sus hijos con su propia sangre, como símbolo del sacrificio y del Sacramento de la Eucaristía. No podía faltar el acompañamiento celestial de ángeles y rompimientos de gloria. Todo ello para conmemorar la muerte y resurrección de Cristo.

DE TÚMULO A MONUMENTO

Las primeras referencias las debemos situar en 1537 y se repiten, todos los años, a lo largo del siglo XVI². La información que aportan esas referencias es escasa, pues tan solo se especifica que un maestro montara y desmontara la estructura y en todo caso se introducirían pequeñas modificaciones o arreglos por parte de carpinteros, escultores o pintores (Martín 1998, 495)³. Las intervenciones más significativas se realizaron en 1575, año en el que se hacían dos columnas, un arco, un pasamanos y 24 candeleros, y en 1589 en el

que se encargaba una nueva hechura. El resto de las anotaciones se refieren a pequeñas reparaciones o puestas al día con historias pintadas, “papelones” o colocación de tapices y telas (Martín 1998, 495, 508). En 1595 el entallador Domingo de Larrau, con la ayuda de dos peones, recomponía el monumento con 25 tablones, tapicerías y lienzos⁴.

Todo siguió igual hasta 1598, año en el que Felipe II muere y se deben celebrar en Vitoria las últimas exequias reales de la centuria. Una vez recibida la cédula de su Majestad, en la que se comunicaba oficialmente el deceso, comenzaban los preparativos. Siguiendo la costumbre se ordenó desde el ayuntamiento diseñar un catafalco para que fuera colocado en la colegiata. La diferencia con respecto a ocasiones anteriores es que se pide que se sitúe en el crucero de la iglesia y no en la capilla mayor como se había hecho en las exequias de Ana de Austria en 1580. La construcción del túmulo quedaba adjudicado al conocido escultor de Vitoria, Esteban Velasco⁵ (fig. 1). El conjunto se describe con precisión en las actas municipales, como un monumento de 20 pies de ancho, 17 de largo y 53 de alto, con zócalo y dos cuerpos. El primero disponía de tres gradas sobre el pedestal, donde se debía colocar el féretro, la corona real y los blasones heráldicos acompañados alrededor por hachas de cera y velones. En las esquinas cuatro pilastras de orden dórico con su arquivitrabe recorrido por un balaustre y en los intercolumnios las armas reales y los escudos de la ciudad en las esquinas. En cada uno de los lados cuatro hacheros grandes de la ciudad con blasones reales. El segundo cuerpo se componía de tres gradas que iban disminuyendo según asciende y debía ir adornado en cada uno de sus lados por escudos y acompañado de una luminaria de 300 velones. Sobre las gradas una pirámide rematada por una corona real dorada y pintada (Martín 1998, 468, 470).

Cuando Esteban Velasco presentó la traza los miembros del ayuntamiento la consideraron “muy buena y conveniente”. Se acordó por tanto que fuera construido lo antes posible con todos los maestros y materiales que fueran necesarios. El precio total fueron 3.531 reales y participaron en su elaboración un gran número de profesionales, algunos de cierto renombre en la ciudad. Esto nos muestra que hubo un gran interés por hacer un trabajo artístico que superara a todo lo que, hasta ese momento, se había realizado en exequias fúnebres reales en la ciudad. No obstante, la propuesta llevada a cabo debe ser considerada modesta respecto a otros túmulos construidos en España en conmemoración a la muerte de Felipe II. (Cuadro 1) (Martín 1998, 472-6).

² Archivo Histórico Diocesano de Vitoria [AHDV-GEAH] Libro de fábrica 216-3 (1537-1590), f. 5.

³ Carpinteros: Pedro de Domaquia, Domingo de Escoriaza, Juan de Larrea, Domingo de Zubizarreta, Domingo de Larrabe. Entalladores: Juan de Alzola. Escultores: Esteban Velasco. Pintores: Tomás de Oñate, Antonio de Velasco, Diego de Avena, Luis Dofin (sic).

⁴ AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), f. 34. Al entallador se la pagaban 3264 reales por el trabajo a destajo. Los 25 tablones costaban 1360 reales.

⁵ Una retrospectiva de este escultor: (Vélez y Echeverría 2013, 111-0).



Fig. 1. Esteban Velasco. Túmulo de Felipe II para la colegiata de Santa María de Vitoria, 1598, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

Cuadro 1. Maestros que trabajaron en el túmulo

MAESTRO	PROFESIÓN	ACTIVIDAD REALIZADA	DÍAS	CANTIDAD RECIBIDA
Esteban de Velasco	Escultor	Diseño de traza y modelo del túmulo.	50	330 reales.
Martín de Otaola	Carpintero	Construcción del túmulo junto con 109 oficiales.	21	411 reales
Eliás y Vicente de Avena	Pintores	Dorado de las lanzas de los pendones. 3 cuadros grandes con armas reales y otras pinturas. 4 lienzos con cartones y letreros. 5 escudos con armas reales.	30	18 reales 550 reales
Diego de Avena	Pintor	Pintura del túmulo con un oficial.	41	
Francisco de Villanueva	Bordador	Colocar los escudos de armas en los tres pendones Tres escudos para el túmulo Forrar la corona	10	26 reales
Pedro de Cobos	Escultor	Trabajos en la obra	19	166 reales
Rodrigo de Zamudio	Entallador	Trabajos en la obra	21	95 reales
Domingo de Larrabe	Entallador	Trabajos en la obra	17	76'5 reales
Martín de Araoz	Entallador	Trabajos en la obra	18	81 reales
Miguel de Arroyabe	Entallador	Trabajos en la obra	15	67'5 reales
Francisco de Garibay	Entallador	Trabajos en la obra, con dos oficiales	18	243 reales
Martín de Aguirre	Entallador	Trabajos en la obra, con un oficial	40	180 reales
Juan de Errasti y Araoz	Entallador	Trabajos en la obra, junto con dos oficiales	21	283 reales
Pedro de la Fuente	Platero	Aderezado de la corona de la Virgen Traer de Burgos 18 cueros de Guadamecí dorados para la corona grande que coronaba el túmulo		52 reales

MAESTRO	PROFESIÓN	ACTIVIDAD REALIZADA	DÍAS	CANTIDAD RECIBIDA
Felipe de Zárate	Sastre			20 reales
Diego de Arsua	Cordonero	Hechura de una almohada de brocado con borlas para colocar la corona		40 reales
Cristóbal de Vitoria		Corona de madera 1200 tachuelas		14 reales
Felipe de Etayo?	Tornero	Torneado de 72 balaustres		1224 maravedies
Diego de Arriola	Sastre	Ropas de luto para 4 porteros y dos monaguillos Paños negros		40 reales
Cristóbal de Troconiz	Sastre	Descoser goteras del palio de la ciudad para poner sobre la tumba	3	9 reales
Bernal de Angés	Arcabucero Cerrajero	5 hierros para las lanzas de los pendones		9 reales
Gerónimo de Vidal	Maestro de gramática	Elaborar los motivos que se iban a pintar en el monumento "letras y guerogliphicos y pinturas"		200 reales

Fuente: elaboración propia a partir de datos documentales

A la pormenorizada información que se ha conservado de este túmulo hay que sumar la existencia de su traza en el Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (Martín 1998, 478). Aunque no es exactamente igual a la descripción hecha en las actas municipales, lo cierto es que tiene algunas similitudes. Su estructura es tumular o turriforme con forma arborescente gracias a los brazos de luminaria que le acompañan (fig. 2). Dispone de un pedestal con tres gradas y dos cuerpos, el primero flanqueado por cuatro pilastras dóricas que sostienen un entablamento con un pequeño arquitrabe, triglifos y metopas lisas. Toda esa estructura cobija el fénetro cubierto por una tela de brocado sobre la que se coloca un almohadón con borlas y la corona real dorada y rematada por cruz. El segundo cuerpo consta de un basamento con tres gradas, donde van colocados distintos motivos heráldicos. Sobre él se sienta un templete hexagonal, con arcos de medio punto, rematado por cúpula y pináculo coronado por velón. Toda la luminaria flanquea este cuerpo, con dos postes que sujetan siete repisas que van disminuyendo en altura y sirven de soporte a todas las candelas. Esta estructura arborescente, se puede vincular con el árbol de la vida y con la idea de conectar la parte terrenal con el más allá.



Fig. 2. Esteban Velasco. Detalle del Túmulo monumento para la colegiata de Santa María de Vitoria, 1598, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

A pesar de las diferencias existentes, en medidas y estructura, entre la descripción dada en los acuerdos municipales y la traza de la colegial, nos inclinamos a pensar que fue esta última la construida en el crucero de la iglesia. En el reverso del documento se especifica que es la “Traza del monumento que se hizo en Santa María quando murió Felipe segundo” y en una nota manuscrita en la base del dibujo de se puede leer “4018 velas sean gastado en el montículo, menos 19 acheros”⁶ (fig. 3). Esto indica que “se hizo” y que, tras haber sido utilizado, se tomaron la molestia de apuntar los gastos de cera que se habían tenido tras su uso. De no ser la traza original no se habrían preocupado de hacer estas anotaciones. Además, esta traza podría servir de guía a la hora de volverse a montar en futuras ocasiones, como así sucedió. El 16 de mayo de 1600 el ayuntamiento regalaba “los despojos” de este túmulo al chantre, canónigo y cabildo de la colegial para su servicio, pero también se reservaban la posibilidad de utilizarlos “para quando esta ciudad los hubiere menester”. Así fue, pues en las exequias de Felipe III y del príncipe Baltasar Carlos fue reutilizado de nuevo (Martín 1998, 481, 495). Pero lo que más nos interesa en este caso, es que la colegiata decidió emplear esta estructura como monumento de Semana Santa a partir de 1600 y hasta 1773⁷. En 1601 la colegiata volvía a contratar los servicios del escultor Esteban de Velasco y sus oficiales para la “manufactura del monumento”. Lo que seguramente le encargaron fue readaptar el túmulo para ese nuevo uso por lo que le pagaron 1000 reales⁸. Estas reutilizaciones o reaprovechamiento de materiales de túmulos funerarios fueron comunes a otras muchas ciudades, ejemplos singulares encontramos en Málaga o Sevilla (Pérez del Campo 1984, 157-8). No generaba ninguna contradicción intelectual pues la muerte de Cristo, se podía relacionar y entroncar fácilmente con la de un rey que ejercía como vicario de Dios en la tierra (Calvo y Lozano 2004, 107).

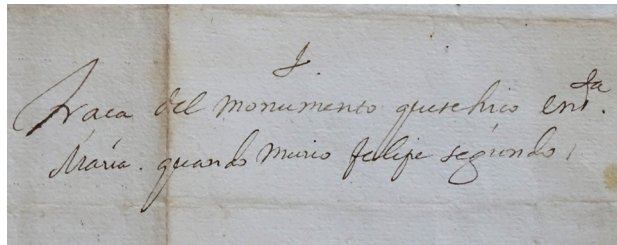


Fig. 3. Esteban Velasco. Detalle Túmulo monumento, 1598, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

Durante el siglo XVII este nuevo monumento se montaba en la capilla de Santiago y se guardaba desmontado en el granero⁹. A lo largo de esta centuria fue recibiendo diferentes reparos y modificaciones, las primeras fueron llevadas a cabo por el pintor Pedro Ruiz de Barrón¹⁰. En 1608 se compraban 64 varas de lienzo para que este maestro los pintara. En 1613 debía hacer lo mismo con un lienzo grande y una cruz, y entre 1622 y 1623 cobraba por dar blanco y negro a los lienzos y pintar los marcos nuevos¹¹. A la muerte de Barrón le sustituirá en estas labores Juan López de Basso y Marín¹². En un inventario de 1635 se informa de la desaparición de una arquilla de reserva del Santísimo con cerradura y llave que servía en el monumento, y que el canónigo Aberasturi había regalado dos ciriales altos plateados, idénticos a los de plata que se empleaban hasta el momento¹³. En 1656 se traían de Araoz (Gipuzkoa) 26 balaustres para el monumento que fueron policromados por este pintor¹⁴. Además de la estructura de madera que se montaba, el conjunto disponía de gran cantidad de telas y otros complementos. El canónigo Juan de Isunza regalaba lienzos de “raso de la China” con franjas de oro y cenefas para la mesa mayor del monumento, tres de tabí blanco para la menor que iba sobre la anterior y otras cuatro de lienzo canequí para los lados. El uso de telas empleadas en días concretos de la Semana Santa fue muy común en las iglesias para crear un ambiente más luctuoso y de recogimiento. En la colegiata, aparte de las empleadas en el propio monumento también se utilizaban “cortinas violadas” para cubrir todos los retablos e imágenes¹⁵. Se podía hacer con velos o telones lisos de colores lúgubres o con sargas pintadas con temas pasionales de los que ya apenas se conservan restos (Pérez de Castro y Martínez 2017, 35-46).

En 1677 se compraba a Francisco de Segura un cargamento de tabla “serradiza” y de “guarnición” para hacer el chapitel de la torre. Enseguida llegaron los problemas con este proyecto, pues la ciudad no quería contribuir con la mitad de los gastos de esta obra. La iglesia argumentaba a su favor que el reloj había sido pagado por el consistorio desde 1582 y que siempre había contribuido con los arreglos y gastos que generaba¹⁶. Al no llegar a un acuerdo, emplearon las maderas en realizar un cancel para la puerta y un tablado so-

⁶ AHDV-GEAH, Caja 71-4, s/f.

⁷ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 251 v. “se trasladó de fúnebre tumba a lúcido y ponderado monumento”.

⁸ AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), ff. 72 y 74.

⁹ AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), ff. 330-337. Inventario. AHDV-GEAH. Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), s/f.

¹⁰ Para una retrospectiva de este pintor: (Vélez y Bartolomé 1998, 32-59; Bartolomé 2001, 222-225).

¹¹ AHDV-GEAH, Libro de fábrica C.217 (1591-1640), ff. 124 v, 156, 207-207 v, 212 v.

¹² Más datos sobre este pintor: (Bartolomé 2001, 233).

¹³ AHDV-GEAH, Caja 19. 6. Inventario 1632-1635, ff. 16-17.

¹⁴ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 100.

¹⁵ AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo c. 199-2 (1661-1692), f. 24.

¹⁶ AHDV-GEAH, Caja 71-13 ff. 1-6; c. 71-14, ff. 1-8. Se tratan los problemas con el reloj.

bre el que colocar el monumento¹⁷. En la Junta de parroquia de 1669 se decidía comprar diez pares de candeleros de madera plateados para acabar con el problema que generaba encontrar los suficientes de plata cada vez que se montaba¹⁸. En 1679 José Lorenzo de Verástegui Hurtado de Mendoza, mayordomo fabriquero de la iglesia, procurador y diputado general, regalaba un conjunto de balaustres unidos por un pasamano con los que rodear todo el primer cuerpo de este monumento y los policromaba Domingo de Echávarri por 400 reales¹⁹. Ocho años más tarde los volvía a pintar de negro junto a las pilastras Domingo Martínez de Echevarría²⁰.

NUEVOS INTENTOS DE RENOVACIÓN TRUNCADOS

Tendremos que esperar a mediados del siglo XVIII para que se manifiesten nuevas intenciones con respecto al monumento. En concreto en la junta de parroquia del 30 de mayo de 1752 se ponía de manifiesto que “estaba con bastante indecencia para poder servir en las funciones de Semana Santa”. Había perdido la pintura de las columnas y bastidores e incluso su montaje resultaba peligroso para los operarios. Por ese motivo, habían hablado con el pintor Pedro de Rada²¹, para que hiciera un nuevo modelo “de perfecta perspectiva y nueva moda”. Con ello se ponía de manifiesto que el monumento empleado hasta ese momento estaba anticuado y no respondía a los nuevos gustos, por lo que el cura y la junta de parroquia consideraban que había llegado la hora de cambiarlo. Con el nuevo proyecto se evitaban los peligros del montaje y resultaba mucho más económico, pues el gasto de cera iba a ser mucho menor, ya que en el viejo se consumían más de 400 velas. La idea era hacer uno moderno y sin tantas columnas y madera como tenían los antiguos, con lo que se evitaban los peligros y gastos de montaje. El modelo que se proponía era el que existía en la catedral de Pamplona realizado algunos años antes²². En concreto se había renovado en 1741 diseñado por Francisco de Ibero y pintado por Pedro Antonio de Rada y José Pérez de Eulate (Azanza y Andueza 2014, 156; González 2016, 645). Como se puede comprobar Pedro Antonio de Rada conocía muy bien este monumento por lo que propone a la colegiata de Vitoria uno de características similares. El mismo pintor consideraba que la capilla de San Felipe Neri era la más adecuada para poder montarlo, pues estaba frente al crucero y cerca de la puerta por donde entraban las procesiones de Jueves Santo. En esa

misma junta se mostró el diseño y se concretó que aprovechando el material del antiguo el precio podría alcanzar los 5.000 reales²³.

Este proyecto abanderado por el cura y la junta de parroquia no gustó nada al cabildo pues no lo consideraban ni útil, ni necesario ya que según su opinión “con él se priva a la iglesia de la magnificencia y esplendor del antiguo”. Tampoco les parecía bien el cambio de ubicación y dudaban de los ahorros que pudiera traer el nuevo monumento. Consideraban que era normal que una arquitectura de estas características y con tantos años de uso, tuviera algunos deterioros. También les parecía que había otras obras más necesarias y urgentes como la conclusión de la torre, el arreglo de la bóveda del pórtico, la composición de las vidrieras, la construcción de un nuevo órgano para las funciones cotidianas y, sobre todo, dotar a la iglesia con nuevas vestiduras sagradas, pues las que tenían estaban muy ajadas. Pero el mayor problema residía en que la junta de parroquia había tomado una decisión sin el consentimiento del cabildo lo que consideraban un altercado intolerable, pues eran parte “formal y principal” en cualquier obra que se estableciera. Además, debían estar informados del destino que se daba a los caudales de la iglesia. Recordaban que todos estos aspectos estaban recogidos en la Concordia entre el cabildo y la parroquia de 1588, donde se establecía el régimen y las funciones de cada uno²⁴.

A lo largo del mes de julio de 1752, en distintas sesiones, el cura es sometido a un intenso interrogatorio por parte de los señores comisarios del cabildo. Se le piden explicaciones por tomar una decisión tan controvertida y sin contar con el visto bueno del cabildo. Se le responsabiliza de la destrucción del monumento antiguo y del inicio de unas obras para las que no tenía licencia²⁵. El cura, por su parte, consideraba que tenía jurisdicción para tomar decisiones con respecto a las obras que se hacían en la iglesia, como en otras muchas ocasiones. Que el monumento que se había fabricado hacía muchos años, con los restos del túmulo de Felipe II, ya se encontraba muy indecente. La parte escultórica estaba muy maltratada, pues las calaveras y los huesos ya no llamaban a la devoción. También la arquitectura estaba deteriorada y requería de gran cantidad de telas, lienzos, alhajas y flores para disimular su estado, lo que suponía incrementar el gasto anual de mantenimiento. Tampoco se podía obviar el elevado consumo de cera, más de 200 libras cada vez que se utilizaba. Todo esto demostraba que el nuevo “monumento de perspectiva” que se había empezado a fabricar tendría mucho menos coste y más lucimiento. Respecto a la propuesta de cambiar el lugar de exposición, consideraba que se basaba en la experiencia, pues en el año 1728 el obispo había mandado que se colocara en la capilla de San Felipe Neri

¹⁷ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 218 v.

¹⁸ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1670), ff. 73-73 v.

¹⁹ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 234-234 v.

²⁰ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8836-1 (1641-1728), f. 287. También se compraban cuatro hacheros

²¹ Más datos sobre este pintor: (Fernández 1990, 382) (Bartolomé 2001, 216, 317, 334) (Fernández 2014, 349-351). Pedro Antonio de Rada fue veedor del obispado de Pamplona.

²² AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 233v-236.

²³ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 233v-236.

²⁴ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 239-247.

²⁵ AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8837-1 (1739-1767), ff. 172-175.

sin ningún inconveniente y con muchos halagos por parte de los feligreses. También las obras que el cabildo consideraba más prioritarias estaban en marcha. La de la torre y de la bóveda del pórtico estaba parada por culpa de los maestros a los que se les había requerido para que prosiguieran con ella. En cuanto a las vestiduras sagradas afirmaba que no había estado nunca la sacristía tan surtida y con tanta abundancia²⁶.

El desacuerdo entre la junta de parroquia y el cabildo era total, por lo que algunas voces propusieron llevar este asunto ante los tribunales. Finalmente, la construcción del nuevo “monumento de perspectiva” quedó paralizado hasta tener una resolución firme en la que apoyarse. No obstante, en abril de 1753, se volvía a retomar el tema, cuando algunos miembros del cabildo quedaron totalmente sorprendidos al entrar en la iglesia y ver que el antiguo monumento reparado se estaba montando en la capilla de San Felipe Neri. Todo esto sin que “los oficiales de parroquia hubiesen pedido licencia al cabildo”. En los acuerdos tomados por esta corporación se ordenaba impedir esta novedad y se mandaba que se erigiese en el sitio acostumbrado. Un año más tarde se proponía solucionar este asunto en “amigable composición”, intentado llegar a acuerdos entre las distintas partes²⁷.

Todavía en 1763 seguía pendiente la construcción del nuevo monumento, pero se advertía una buena sintonía entre el cabildo y la parroquia. Gracias a un potente legado recibido la parroquia estaba centrada en el arreglo del órgano con un maestro extranjero de “sobresaliente habilidad”, lo que suponía un elevado gasto. No obstante, se trató la posibilidad de llevar a cabo los dos proyectos, la construcción del instrumento y del monumento, e incluso se debatió sobre la colocación más adecuada para este último. Algunos opinaban que el mejor sitio era la capilla mayor, para otros, la de San Felipe Neri podía ser el lugar más adecuado²⁸. Todo quedó de nuevo inconcluso, por los problemas que acontecieron en la construcción del nuevo órgano y que llevaron a la iglesia a los tribunales²⁹.

NUEVO MONUMENTO “DE PERSPECTIVA”

El año 1773 se decidía de forma unánime construir un nuevo monumento “extinguendo el antiguo por su fealdad”, así como por el enorme gasto que generaba a la parroquia, más de 500 reales. El 19 de diciembre del mismo año se tomaba la decisión de ubicarlo en el presbiterio. Se consideraba, de esta manera, que el cabildo iba a celebrar los divinos oficios con mayor “autoridad y comodidad” sin tenerlo que hacer en otras partes de la iglesia³⁰.

Engrandecer y adornar el presbiterio que tan dignamente ocupan los individuos de Vuesa Señoría Ilustrísima sacando su pavimento con tres pies más de lo que hoy ocupa, adornándolo con sus bancos correspondientes de nogal, pintado y dorado toda su balconadura... colocando sus bolas de bronce en dicha balconadura en lugar de las de hierro que hoy tiene, con lo demás que pida o pueda ofrecerse al tiempo de la ejecución de dichas obras, para su mayor hermosura y lucimiento...³¹

Este ensanchamiento del presbiterio fue contratado con el cantero, Manuel de Gorospe y el albañil, Rafael Antonio de Olaguibel. Además de aumentar su tamaño colocaron un bocel de piedra blanca para instalar una balaustrada de hierro. Esta obra contrajo reformas en el pedestal del sagrario realizadas por Pedro Sarasua y el pintor Juan Ángel Rico, encargado también de pintar la nueva balconada (Bartolomé 2007, 13). El marqués de Legarda, abad de la parroquia, contrataba con Juan de Tobalina la madera de roble para todo el entarimado, los bancos nuevos para los canónigos, una mesa, un pasamanos y otros complementos. El latonero Gregorio Martínez del Busto realizaba cuatro bolas de bronce para esta balaustrada³².

De la construcción del nuevo monumento también se encargaba el marqués de Legarda, quien daba dinero para sufragar los gastos de su construcción a lo largo de 1774. El diseño y la ejecución fue encomendada al conocido arquitecto Manuel de Moraza, aunque también participaron en la ejecución Roque Rubio y José de Arasola. Toda la parte pictórica la contrataba Juan Ángel Rico, además de policromar los 60 candeleros que había realizado Nazario de Aguirre³³ (fig. 4) Entre la documentación de la antigua colegiata hemos localizado la traza que se debió emplear para la construcción de este conjunto. El diseño del monumento es de tono clasicista siguiendo la línea de los últimos trabajos de los Moraza y Roque Rubio (Vélez 2000, 102-3)³⁴. Aunque se puede advertir como se pasa del modelo tumular o turriforme de planta central empleado en el túmulo de Felipe II a la tipología de

³¹ AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8835-1 (1767-1792), ff. 87v-88v.

³² AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 194v, 196. Se la pagaron varias partidas, 249 reales con 17 maravedíes, por los materiales, 281 reales por los bancos y 765 reales por la mano de obra, los oficiales y el resto de los trabajos. Al latonero se le abonaban 562 r por las bolas y otras labores.

³³ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 194v-197. La mayor parte de los pagos se realizaron en 1775. A Manuel de Moraza se le pagaron el 29 de abril de 1775, 886 reales.

³⁴ Manuel de Moraza fue un importante arquitecto de retablos asentado en Vitoria a partir de 1749. La mayor parte de su obra se adapta a la fase rococó, aunque en sus últimos trabajos, realizados junto a su hijo José, asimila las nuevas modas neoclásicas con estructuras más atemperadas, como podemos advertir en los altares mayores de Apodaca, Argandoña (1777) y Zamudio. Por su parte Roque Rubio tuvo una actividad algo más reducida inscrita ya en el Neoclasicismo, lo que se puede comprobar en sus retablos de Lerganda (1774), Gobeo (1781) y Junguitu (1784), este último con traza de José de Moraza.

²⁶ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 251v-253v.

²⁷ AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8837-1 (1739-1767), ff. 192-192v, 205v.

²⁸ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 312v, 315-317.

²⁹ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-1 (1636-1770), ff. 326 y ss.

³⁰ AHDV-GEAH, Libro de Juntas y decretos 218-2 (1770-1803), ff. 54v-56

monumento algo más escenográfico o “de perspectiva” de este modelo. (Calvo y Lozano 2004, 106-7) (Pérez de Castro 2010, 393)³⁵.



Fig. 4. Monumento de Semana Santa para la colegiata de Santa María de Vitoria, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

³⁵ Terminología empleada por estos autores.

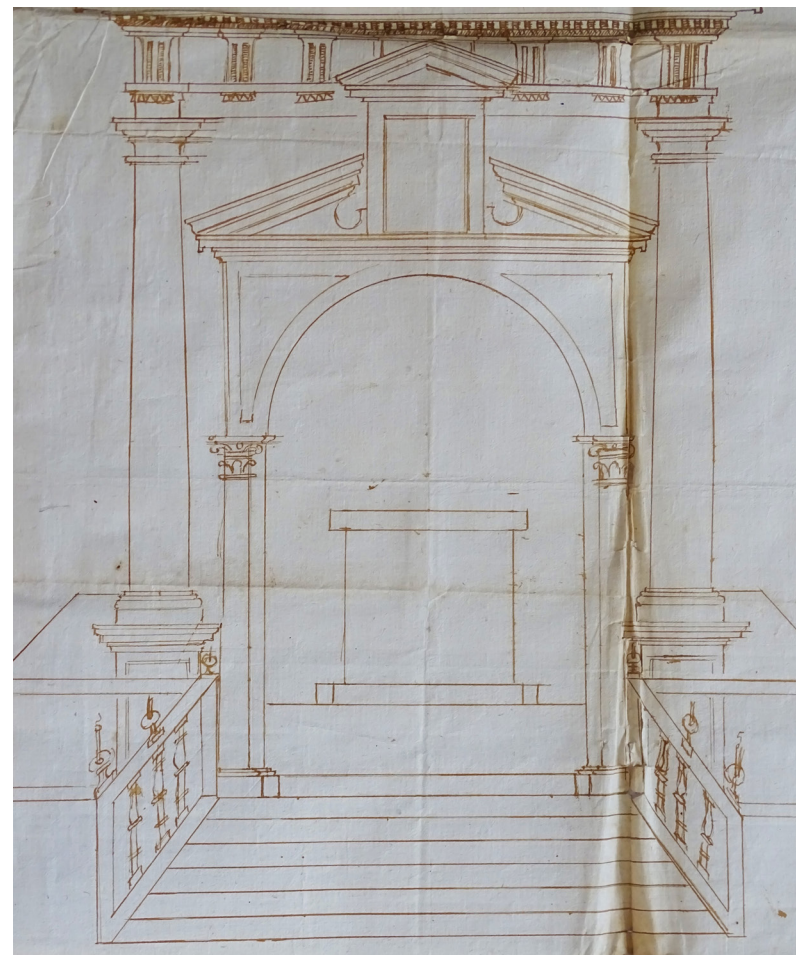


Fig. 5. Detalle monumento de Semana Santa para la colegiata de Santa María de Vitoria, Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.

Dispone de un marcado sentido ascensional, con estructura rectilínea, mazonería uniforme y superficies lisas y limpias. Se levanta sobre un graderío con siete escalones flanqueados por balaustradas que da acceso a un pedestal abalconado sobre el que se eleva una estructura a modo de retablo de dos cuerpos y remate. Un arco de medio punto sustentado por columnillas corintias y rematado por frontón triangular partido, que acoge un cuerpo rectangular culminado en un nuevo frontón. Este arco da paso, hacia el in-

terior, a una capilla simulada que cobija un altar portátil de estructura cuadrangular con tablero horizontal volado. Toda esta estructura queda guarnecida bajo un entablamento decorado por triglifos, metopas lisas y dentellones, y sustentado por dos columnas de fuste liso y capitel toscano, sobre pedestal (fig. 5). El segundo cuerpo es más sencillo, dispone de una balaustrada corrida y un marco central. El conjunto se remata con tres grandes cruces, dos a los lados, sobre los petriles de la balconada, y la principal en el centro, sobre un montículo, que simula el Gólgota. Las tres llevan a sus pies la calavera con sus huesos, restos mortales de Adán, el primer hombre pecador, incidiendo en la idea de la redención. Mientras estas cruces hacen referencia a la muerte de Cristo, en los marcos del primer y segundo cuerpo que se dibujan en la traza debieron representarse escenas de la pasión y resurrección. Esa labor debió recaer en Juan Ángel Rico, miembro de una conocida familia de pintores doradores de Vitoria y colaborador habitual de los Moraza y Roque Rubio (Bartolomé 2001, 301)³⁶.

El monumento se iba a colocar a los pies del presbiterio dejando suficiente sitio para que se sentara toda la jerarquía eclesiástica y pudieran seguir los oficios con comodidad. Se buscaba sobre todo “la mayor magnificencia posible que corresponde al decoro de un cabildo tan insigne”. Al pie del monumento se debía colocar un altar portátil para los oficios de la misa del Jueves y el Viernes santo. De este mismo lugar salía la procesión, y una vez concluida, el Santísimo Sacramento se debía colocar en el arca de reserva. El cabildo se podía quedar a cantar las horas canónicas en el presbiterio mucho mejor acomodado que en otras épocas, incluso los representantes de la ciudad y demás autoridades iban a estar más cómodos con los nuevos emplazamientos³⁷. El mismo marqués de Legarda regalaba un dosel para poner los días de Jueves y Viernes Santo, probablemente sobre la urna del santísimo. Todo su armazón se había realizado con las maderas del antiguo monumento y estaba cubierto por una gran tela de terciopelo color carmesí con galones dorados.

Todo el conjunto que hemos descrito fue inaugurado finalmente en la Semana Santa de 1775. En los siguientes años tan solo se registran algunos arreglos en los balaustres de la balconada del presbiterio³⁸. Parece que toda la obra quedó a gusto de los parroquianos y de los representantes de la colegiata, pues pasarán bastantes años hasta que se vuelva a mencionar alguna reparación en este monumento. Tan solo se registran los habituales montajes y desmontajes en el periodo de la Semana Santa o la adquisición de material

para su adorno. En 1815 llegan las primeras renovaciones de la mano de Manuel de Herrera a quien se contrataba para volver a pintar y dorar el monumento por completo. Se le pagaban 850 reales y probablemente se empleara parte del dinero que se había obtenido con la venta a los dominicos de la ciudad del coro alto y bajo de la colegial³⁹ (Bartolomé 2001, 317)⁴⁰.

MONUMENTOS DE “ARQUITECTURA ROMANA” EN EL SIGLO XIX

Tendremos que esperar a abril de 1865 para que se inaugure un monumento de nueva planta realizado altruístamente por Joaquín Banda Jenes, un militar profesional de alto rango y pintor aficionado de Vitoria⁴¹. Sabemos que en 1860 también regalaba a la catedral cuatro lienzos de santas y santos dominicos para la capilla de la Virgen del Rosario, como agradecimiento por haber librado de la muerte a su hijo en la campaña de África. Son pinturas bien ejecutadas que copian modelos precedentes. El monumento, “obra maestra en su género”, obtuvo muchas alabanzas por parte de la jerarquía eclesiástica y por la de los feligreses⁴². Se describe de la siguiente forma:

Se compone de una sencilla portada con una escalera regia con balaustres de bulto: en los dos frentes están Moisés y David. El interior figura un templo en forma de arcos; arquitectura romana: de los dos lados salen ocho ángeles de tamaño natural en distintas actitudes, que humildes se elevan sobre nubes, hasta llegar al Santísimo elevado a 16 pies de altura. Encima (en el último telón) está pintado el Padre Eterno, que desciende de los cielos a recibir el sacrificio de su Hijo; está sobre nubes, despidiendo rayos de luz: a los lados hay dos angelitos, el uno con los ojos vendados, significando la fe, y presentando con sus manos un cáliz, como diciendo: esta es, Señor, la sangre de vuestro Hijo, derramada por el hombre en cumplimiento de vuestra voluntad: el otro tiene abrazada con la mano derecha una gran cruz, y con la izquierda está mostrando el Sagrario y dice: Señor, esta es la cruz de vues-

³⁹ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 325-326. Se cobraron 1700 reales por la venta.

⁴⁰ Manuel de Herrera fue un pintor dorador que desarrolló su labor dentro de la estética neoclásica como lo demuestra en su intervención del retablo mayor de Audicana (1779).

⁴¹ *Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria*, IV, 15 (15 de abril de 1865), pp. 194-195. Gaceta de Madrid, año- CCV, n.º 77 (18 de marzo de 1866) p. 1. Se trata del teniente coronel Joaquín Banda Jenes nombrado Mayor de la plaza de Vitoria el 13 de marzo de 1866. Desconocemos si tuvo algún parentesco con Eduardo Banda y Pineda, un pintor nacido el dos de agosto de 1857 en Alar del Rey, Palencia. Llegó a ser General de Brigada, falleciendo el treinta de diciembre de 1929. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, especializándose en paisaje y composición, aunque destacó en escenas de tema bélico. Presentó obras a la Exposición Provincial de Bellas Artes de Burgos y a las Nacionales de 1892 y 1895, donde obtuvo menciones honoríficas. En el museo de Bellas Artes de Vitoria se conserva un retrato de Isabel II, copia de Madrazo y en el Museo del Ejército un lienzo de la Batalla de Treviño (1895), aunque tiene una larga producción de dibujos y pinturas en la órbita estilística de Meissonier, A. Neuville, E. Detaille y M. Fortuny. (Barado 1844, 78-79; Pantorba 1948, 372; Bastida de la Calle 1993, 475-476).

⁴² *Ibidem.*, pp. 194.

³⁶ Juan Ángel Rico tiene una extensa producción, trabajó siempre en compañía de su familia, sobre todo con su hermano Manuel y su cuñado Joaquín de Herrera. Sus principales labores se centraron en la policromía de retablos e imágenes en un estilo rococó que empezó a abrirse a los nuevos gustos neoclásicos hacia 1765.

³⁷ AHDV-GEAH, Acuerdos del cabildo 8835-1 (1767-1792), ff. 87v-88v.

³⁸ AHDV-GEAH, Libro de fábrica 8925-1 (1729-1869), ff. 197v. y 200.

tro Hijo Santísimo, que renueva diariamente su Sacrificio en el ara del altar. Debajo del Padre Eterno, esta sobre otro resplandor una paloma blanca que representa el Espíritu Santo. Forma el pedestal del Sagrario un pelicano que simboliza el amor inefable que manifiesta Jesús a los hombres en el adorable Sacramento de la Santísima Eucaristía. En los dos lados de la embocadura del templo hay dos soldados romanos de centinela/ El Monumento esta alumbrado de modo que no se ven las luces, y su construcción es tal que, a pesar de la mucha madera y objetos de que se compone, podría armarse en diez y ocho horas⁴³.

No se volvió a hacer ninguna otra intervención hasta abril de 1868 momento en el que Nemesio Iturralde cobraba 1.640 reales por todos los trabajos llevados a cabo en la reforma del monumento. Se realizaba una urna en forma de sepulcro “guarnecido de Junquitos dorados y cerradura” y un templete gótico donde situarlo. Se incluían también unas nubes con mecheros para la colocación de luces y su pintura y dorado. Todo el conjunto se debía ubicar sobre la escalinata de subida⁴⁴. En estas urnas o arquetas se preservaba la segunda hostia consagrada tras la misa *Coena Domini* (Pérez de Castro 2010, 388). Se buscaba conmemorar el arca de la Alianza del Antiguo Testamento donde se depositaba el Maná, prefiguración eucarística (Calvo y Lozano 2004, 104) y también simbolizan el sepulcro como símbolo de la pasión y muerte de Cristo. Una nueva renovación se consigna en 1869 cuando los hermanos Iturralde construían y policromaban un templete sagrario para dicho monumento por 806 reales⁴⁵. No sabemos si podría ser un sagrario retirado de estilo neogótico que se inventariaba en 2007 (fig. 6). Dispone de planta pentagonal, flanqueado en sus lados por columnas de gran basamento lobulado, fuste liso, aunque con perfil lobulado y capitel a modo de hoja de palma. La puerta es de arco apuntado y en su cara exterior se representa un cordero divino con cruz latina sobre su lomo, tumbado sobre el libro de los siete sellos, entre ráfagas y nubes. La llave de la puerta lleva una nota manuscrita en la que se puede leer: “supletorio para Semana Santa”. Todo el conjunto lo solía montar con su alumbrado y sus complementos el carpintero de Vitoria, Victorino Múgica⁴⁶.



Fig. 6. Hermanos Iturralde, 1869, sagrario para la catedral de Santa María de Vitoria.

En 1895, 30 años después del monumento realizado por Joaquín Banda, el profesor de pintura Epifanio Díaz de Arcaute realizaba uno nuevo para la catedral (Bartolomé 2010, 129-0)⁴⁷. Un poco antes, en 1888 ya había pintado ocho hacheros con este destino. El monumento diseñado por Arcaute constaba: “de cinco órdenes de sencilla y esbelta arquitectura greco-romana, adornando la embocadura dos estatuas de David y de Moisés y varias alegorías de la Pasión. El telón de fondo representa un rompimiento de Gloria donde

⁴³ *Ibidem.*, pp. 194-195.

⁴⁴ AHDV-GEAH, Fábrica 50-4 (1868), f. 56. La factura la pasaban los conocidos ebanistas de Vitoria, Ángel y Nemesio Iturralde el 30 de abril de 1868. Los costes fueron los siguientes: urna 320 reales; templete 600 reales; nubes y mecheros 60 reales; pintura de la urna 220 reales; pintura del templete 300 reales; pintar dos ángeles y las nubes 80 reales; colocación: 60 reales.

⁴⁵ AHDV-GEAH, Fábrica 51-2 (1869), s/f. La factura la pasaba Ángel Iturralde el 30 de abril de 1869. Cobraba 400 reales. por la madera y el trabajo y 370 por el pintado y dorado.

⁴⁶ AHDV-GEAH, Fábrica 45/ 51-3 (1870), f. 49. *Ibidem.* Fábrica 45/ 50-1 (1864), s/f. En 1864 lo montaba y reparaba el arquitecto Florencio Martínez junto a Francisco Juan de Ayala.

⁴⁷ Epifanio Díaz de Arcaute fue un conocido pintor vitoriano que trabajó para la catedral en diversas ocasiones, sobre todo en la renovación decorativa de la sacristía de los canónigos.

campean algunos ángeles con atributos propios del cuadro, el Padre Eterno coronando el conjunto y dos hileras también de ángeles en aptitud de oración al Santísimo Sacramento, colocados en el centro, cerrando el conjunto dos guardias con traje de época”. La sagrada forma se exponía en un templete que estaba destinado para ese uso. Todo el conjunto se montaba en el transepto norte, en concreto, junto a la capilla del Cristo (Cola y Goiti 1889, 21-2). Se llamaba así porque albergaba un gran retablo presidido por la imagen del Crucificado procedente de la capilla de los Galarreta, situada en el tercer tramo de la nave del Evangelio. Este interesante Cristo es de escuela novohispana, de hacia 1580, y está realizado en pasta, caña de maíz y otras fibras vegetales. Fue trasladado a este nuevo enclave en 1870, convirtiéndose en el titular de un gran altar con forma de templete. Estaba acompañado de las pinturas de la Virgen y san Juan y, en el remate, por un pelícano alimentando a sus polluelos con su propia sangre. A los pies se colocaba el relicario del *lignum crucis*, conocido posteriormente como de las *Once mil Vírgenes*. También procedía del legado de los Galarreta, pues había sido regalado en 1672 por Claudia de Lira, viuda de Francisco de Galarreta (Bartolomé 2010, 32-3). No cabe duda, de que el lugar elegido para montar el monumento de Semana Santa estaba en relación con el contenido iconográfico del retablo. En estrecha relación con la muerte del redentor y la exaltación eucarística.

La importancia cultural, devocional y ritual de estos monumentos fue lentamente transformándose. Algunos decretos eclesiásticos del siglo XIX, publicados en los boletines diocesanos, ya buscaban poner orden en el uso litúrgico de estas escenografías evitando malos ritos y costumbres adquiridas. Pero será a lo largo del XX cuando lentamente empiecen a caer en el olvido, sobre todo a partir de 1955 con el decreto promulgado por Pio XII, *Maxima Redemptionis Nostrae Mysteria* donde se exigía una enérgica simplificación de la festividad de la Semana Santa y sus prácticas. En esta misma línea de sencillez se manifestaba el Concilio Vaticano II que buscaba adaptar la Iglesia a los nuevos tiempos modernos promoviendo la fe católica y evitando la suntuosidad superflua en ritos y prácticas religiosas. Todas estas nuevas interpretaciones afectaron al uso de los monumentos pascuales, que dejaron atrás su carácter de objeto de culto, festivo y popular con el que se conmemoraba el drama pascual, para pasar a ser un obra de piedad devota (Pérez de Castro 2019, 277-6)⁴⁸.

RITOS PASCUALES EN VITORIA

A lo largo del siglo XIX los oficios de Semana Santa en Vitoria se celebraban por las principales iglesias de la ciudad con una gran participación popular. El domingo de Ramos el obispo daba la bendición en la catedral con misa solemne y procesión para celebrar con

ramos y palmas la entrada triunfante de Jesús. Una vez bendecidos se repartían entre los miembros del cabildo, el clero y de los miembros del ayuntamiento. Por la tarde se trasladaba de la iglesia de San Pedro a la de San Miguel la imagen de la Virgen en una concurrida procesión con muchas hachas y velas encendidas como símbolo de caridad y devoción. El Miércoles santo, en la catedral y presidido por el prelado, se realizaba el oficio de maitines y se cantaba un Miserere con órgano. El Jueves Santo el obispo realizaba la misa Crismal con la consagración de los santos óleos y el reparto del pan eucarístico a todo el clero y a doce o trece pobres elegidos, en Vitoria y en pueblos cercanos, para esta ceremonia. Después de estos oficios, sobre las doce y media del mediodía, el Prelado se dirigía al palacio Episcopal acompañado del clero. En el gran salón se montaba una elegante mesa para los doce apóstoles. Allí se recibía a los pobres de la ciudad que habían sido invitados y se les agasajaba con abundante y exquisita comida. El obispo presidía y bendecía el acto, acompañado de su familia, y todos departían amigablemente con los pobres durante el convite. También pasaban por el salón muchos ciudadanos para oír las palabras de agradecimiento al Señor que pronunciaba el mismo obispo. A las tres de la tarde comenzaba el lavatorio en la catedral, abarrotada de gente que deseaba contemplar la ceremonia. El prelado después de orar ante la imagen de Cristo y revestido para el momento se dirigía hacia el lugar en el que se habían acomodado a los pobres. Un capitular cantaba el Evangelio y daba comienzo el rito en el que el obispo lavaba el pie derecho de cada uno de los ancianos necesitados, lo secaba con una toalla que llevaba sobre los hombros y lo besaba como símbolo de amistad y amor. Además, se les entregaba un papelito con dos duros de plata y se les regalaba un traje nuevo completo. Después se cantaban las preces establecidas al efecto en las escrituras sagradas. Un canónigo de la catedral celebraba el sermón de Mandato con gran emoción entre el público asistente pues contemplaban como la mitra y el báculo pastoral, ornamentos de la más alta dignidad episcopal, se ponían a los pies de los pobres. Este acto servía como ejercicio de humildad y meditación para todos los asistentes siguiendo los pasos de Jesús.

El Viernes Santo era un día de recogimiento, por la mañana se predicaba el sermón de la Pasión y de doce a tres se celebraba con el ejercicio de las *Siete últimas palabras* en la parroquia de San Vicente dirigido por el director de la Asociación de jóvenes de San Luis Gonzaga. El templo se preparaba para ese día luctuoso con un gran dosel de bayeta negra que cubría el altar dejando entrever en el centro el Calvario sobre las rocas del Gólgota levemente iluminadas. La asistencia a este acto era siempre de una inmensa concurrencia, con gente que abarrotaba las naves y capillas de la iglesia, así como el exterior de la misma. Su duración era de tres horas con un intermedio en cada una de las siete palabras, que era amenizado por la capilla de música de la misma Asociación interpretando temas de pasión, propios de las fechas que se celebraban. A las tres de la tarde sonaban tres toques de campanas y se simulaban sonidos de tormenta para contemplar a Cristo, junto a los ladrones, en el monte del Calvario. Después de predicar el sermón de la Soledad de la

⁴⁸ El profesor Pérez de Castro realiza en este trabajo un interesante repaso a la evolución de los monumentos a lo largo de los siglos XIX y XX.

Virgen, salía de esta misma parroquia una concurrida procesión con asistencia del clero, de los miembros del ayuntamiento y del gobernador civil de la provincia. También en la iglesia de San Pedro se celebraban los sermones de Pasión y Soledad predicados por un algún orador distinguido, miembro de la parroquia o por un canónigo de la catedral.

El sábado Santo a las tres y media de la tarde el cuaresmero de la ciudad predicaba con la asistencia de los representantes del ayuntamiento. A las siete de la tarde se trasladaban a la iglesia de San Pedro donde uno de los canónigos de la catedral celebraba el discurso de la Soledad de la Virgen. Y el último día se entonaba el Aleluya y el himno de Gloria y se terminaba con un alegre repique de campanas. En la catedral, el obispo quemaba el incienso ante el altar, y se celebraba la misa pontifical y la de bendición papal, con indulgencia plenaria para todos los asistentes confesados y comulgados. La asistencia a estos actos era muy concurrida y se calcula que se daban alrededor de seis o siete mil comuniones. Además de presidir todos estos actos el obispo recorría todas la parroquias e iglesias de conventos para visitar el Santísimo Sacramento y los monumentos allí expuestos⁴⁹.

CONCLUSIÓN

En este trabajo nos hemos aproximado al estudio de los monumentos de Semana Santa en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz desde el siglo XVI hasta el XIX. Unas escenografías con las que poder celebrar los ritos de la Pascua cristiana y con las que conquistar al creyente en los momentos más relevantes de la celebración pasional. Aunque se realizaban con materiales ligeros, fáciles de montar y desmontar, y están inscritos bajo el epígrafe de construcciones efímeras, tuvieron, en la mayor parte de los casos, una vocación de perdurar en el tiempo. Estos monumentos, no fueron solo motivo de júbilo y celebración, también generaron muchas controversias y rivalidades entre poderes eclesiásticos y civiles como hemos podido comprobar. Se adaptaron a los gustos imperantes en cada momento siguiendo distintas tipologías y en ellos participaban maestros reconocidos en el entorno lo que manifiesta un interés artístico y una preocupación estética. El importante desembolso económico que suponía llevarlos a cabo fue en muchas ocasiones sufragado por importantes benefactores que buscaban con estas acciones de representación reforzar su posición y prestigio social. Ocuparon distintos lugares dentro de la antigua colegiata en un intento de encontrar siempre la mejor ubicación para los oficios y los fieles. Los programas iconográficos giraban siempre alrededor de temas pascuales y pasionales con un importante contenido litúrgico que buscaba calar en los creyentes. Por todo ello debemos considerar a estos monumentos como un producto cultural y patrimonial destacado que se debe recuperar para la memoria colectiva.

⁴⁹ Para la descripción de los ritos celebrados en la semana Santa de Vitoria a lo largo del siglo XIX hemos empleado como fuente primaria el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria* (1862-1913) correspondientes a los meses de marzo y abril.

BIBLIOGRAFÍA

- Aterido Fernández, Ángel. 1995. "Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35: 19-32.
- Azanza López, José Javier y Pilar Andueza Unanua. 2014. "La arquitectura civil, religiosa y efímera". En *El arte del Barroco en Navarra*, coord. Ricardo Fernández Gracia, 55-174. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Barado, Francisco. 1844. "Pintores militares. Eduardo Banda". *La Lidia Revista Semanal Ilustrada* XIII, 7: 78-79.
- Barrio Moya, José Luis. 2003. "Sebastián de Benavente y el monumento de Semana Santa del convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel en Madrid". *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, 25-26: 199-206.
- Bartolomé García, Fernando R. 2001. *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- Bartolomé García, Fernando R. 2003. "Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la Iglesia de Heredia". *Akobe* 4: 64-68.
- Bartolomé García, Fernando R. 2007. "Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz". *Akobe* 8: 8-17.
- Bartolomé García, Fernando R. 2010. "Aproximación al pintor Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910)". *Sancho el Sabio*, 33: 119-133.
- Bartolomé García, Fernando R. 2010. "Fundación y patronato de los Alday y Galarreta. Las capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz". *Ars Bilduma*, 0: 14-39.
- Bastida de la Calle, M.^a Dolores. 1993. "Pintura de Historia y Estampa de Actualidad: La escena de tema bélico". *Espacio, Tiempo y Forma* VII, 6: 471-490.
- Bonet Correa, Antonio. 1993. "La arquitectura efímera del Barroco en España". *Norba* 13: 23-70.

- Bosch i Ballbona Joan y Carles Dorico i Alujas. 1992. “El monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, de 1735”. *D’art* 17: 253-260, <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100348> (consultado 16 de marzo de 2023)
- Calvo Ruata, José Ignacio y Juan Carlos Lozano López. 2004. “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”. *Artigrama* 19: 95-137.
- Cola y Goiti, José. 1889. *La ciudad de Vitoria*. Vitoria: Viuda e Hijos de Iturbe.
- Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis. 2021. “Jusepe Leonardo y la decoración de arquitecturas efímeras en la iglesia de Santa María la Real de la Almudena”. *Philostrato. Revista de Historia y Arte* 9: 79-109.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. 1990. “Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”. *Príncipe de Viana* 51, 190: 517-532.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. 1976. “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza”. *Cuadernos de investigación: Geografía e historia* 2, 1: 97-104.
- Fernández Gracia, Ricardo. 1990. “Pedro Antonio Rada”. En *Gran Enciclopedia navarra*, vol. IX. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra: 382.
- Fernández Gracia, Ricardo. 2014. “La pintura”. En *El Arte barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra: 349-351.
- Fernández Martín, María Mercedes. 1995. “El antiguo monumento de Semana Santa de la Iglesia Parroquial de Santa María de Écija”. *Revista de humanidades* 5: 51-60.
- García Hernández, José Antonio. 1990 “El montaje del monumento eucarístico de la catedral de Sevilla en 1692”. *Atrio* 2: 71-80, <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3404/2661> (consultado 19 de marzo de 2023).
- Gil Algás, Sara E. 2014. “El monumento pascual de San Martín del Río y su transcendencia en los actos de la Semana Santa”. *Cuadernos del Baile de San Roque: revista de etnología* 27: 17-32.
- González Bravo, Sara. 2016. “En torno a los monumentos de Semana Santa El Barroco en Navarra”. *Príncipe de Viana* (PV) 265: 641-660.
- González Bravo, Sara. 2016. “En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra”. *Príncipe de Viana* 77, 265: 641-660, <https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/852/441> (consultado 19 de marzo de 2023)
- González Santos, Javier. 2021. “Juan Delgado, Francisco Ortega Delgado y el monumento de Semana Santa de la catedral ovetense (1731-1740): fulgores del barroco madrileño en provincias”. *Archivo Español de Arte* XCIV, 376: 365-386. <https://xn--archi-voespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1170> (consultado 15 de marzo de 2023)
- González Suárez, Fernando. 1988. “Las pinturas del monumento de Semana Santa de Beade”, *Porta da aira*, 1: 121-129.
- González Suárez, Fernando. 1989. “Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade”, *Porta da aira*. 2: 233-235.
- Guevara Pérez, Enrique. 2014. “La Semana Santa hecha monumento”. *Boletín de las cofradías de Sevilla* 661: 141-146.
- Herguedas Vela, Miguel. 2010. “Contexto y evolución en torno al monumento de Jueves Santo”. En *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*, coord. José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, María Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro, 357-363. Valladolid: Universidad de Valladolid <http://www.religiosidadpopular-semanasanta.com/img/publicaciones/actas-ii-congreso-web.pdf> (consultado 15 de marzo de 2023)
- Hermoso Cuesta, Miguel. 2004. “Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero”. *Artigrama* 19: 139-154.
- Hernández Martínez, Ascensión. 1993. “Escenografías para el culto los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX”. *Artigrama* 10: 435-454.
- Lamas-Delgado, Eduardo. 2016. “Monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, h. 1668”. En *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dir. Benito Navarrete Prieto. 208-209. Madrid-Florenca: Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi.
- López-Yarto Elizalde Amelia. 2006. “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la catedral de Toledo”. En *Estudios de platería: San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona, 379-400. Murcia: Universidad de Murcia. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/16214/1/P%C3%A1ginas%20de%20san-eloy-2006.pdf> (consultado 20 de marzo de 2023)
- Martín Miguel, María Ángeles. 1998. *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- Mercader Saavedra, Santiago. 2009. “Descubiertas las esculturas del antiguo monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)”. *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia: Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42844/1/CongresoImagen47.pdf> (consultado 20 de marzo de 2023)
- Mingo Lorente, Adolfo de. 2012. *El monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo*. Toledo: Consorcio de la Ciudad de Toledo.

- Monzón Gasca, Juan. 2015. “Un proyecto de realidad aumentada para la difusión de la capilla del monumento de La Seo de Zaragoza: aplicación de técnicas de documentación gráfica y geométrica basadas en la ingeniería inversa”. *Ars & Renovatio* 3: 166-191.
- Morales, Alfredo J. 1993. “Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés”. *Laboratorio de Arte* 6: 157-167, <http://institucional.us.es/revistas/arte/06/07%20morales.pdf> (consultado 20 de marzo de 2023)
- Morte García, María del Carmen. 1986. “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI”, *Artígrama* 3: 195-214.
- Nicolau Castro, Juan. 1989. “Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII”. *Archivo español de arte* 62, 246: 216-219.
- Nogueras Langa, Virginia. 2013. “El Monumento de Pascual de Piedratjada (Zaragoza)” *Tercerol: cuadernos de investigación* 16: 203-214.
- Novo Sánchez, Francisco Xavier. 2013. “El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui ¿arte efímero?”. En *Las artes y la arquitectura del poder*, coord. Víctor Mínguez Cornelles, 2653-2672. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Pantorba, Bernardino de. 1948. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor
- Pérez de Castro Ramón. 2019. “Una aproximación a los monumentos escenográficos de Semana Santa del siglo XIX en Castilla y León teatralizando el espacio sagrado”. En *Palabras a la imprenta: Antropología y Religión en Latinoamérica*. coord. María Pilar, Panero García, José Luis Alonso Ponga y Fernando Joven Álvarez: 277-296. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Pérez de Castro, Ramón y Gloria Martínez Gonzalo. 2017. “La capilla de los reyes de la catedral de Palencia. La sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda”. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 52: 35-46.
- Pérez de Castro, Ramón. 2010. “*Et posuit eum in monumento exciso* Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”. En *La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica II*, coord. José Luis, Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, María Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro, 387-402. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Pérez del Campo, Lorenzo. 1984. “Arquitectura funeraria efímera en Málaga (1550-1650)”. *Boletín de arte* 4-5: 157-178.
- Puerta Rosell, María Fernanda. 2003. “Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 43: 553-566.
- Quesada, María Jesús. 2001. “El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia”, *Estudios segovianos* 44, 101: 303-320.
- Rivas Carmona, Jesús. 2003. “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”. En *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán A. Ramallo Asensio, 493-530. Murcia: Universidad de Murcia.
- Soto Cava, Victoria. 1992. *Catafalcos Reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Valladolid: UNED.
- Vázquez Astorga, Mónica. 2009. “Monumentos de la Semana Santa en Zaragoza diseñados por los arquitectos Borobio”. *Tercerol: cuadernos de investigación* 13:19-30.
- Vélez Chaurri, José Javier y Fernando R. Bartolomé García. 1998. *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez Y Cisneros (1602-1648)*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de Historia.
- Vélez Chaurri, José Javier y Pedro Luis Echeverría Goñi. 2013. “La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés”. En *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, coords. Miguel Á. Zalama y Pilar Mogollón Cano-Cortés, 111-120. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura.
- Vélez Chaurri, José Javier. 2000. “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”. *Ondare* 19: 47-115.
- Zorrozueta Santisteban, Julen. 2002. “El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)”, *Ondare* 21: 257-272, <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-monumento-de-semana-santa-de-santa-maria-de-bermeo-bizkaia/art-9509/> (consultado 25 de marzo de 2023)

RESEÑAS





RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 2/05/2023 Aceptado: 27/11/2023

<https://doi.org/10.36443/sarmental.54>

El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro (1959-2022)

AZANZA LÓPEZ, JOSÉ JAVIER

Pamplona, Casa de Misericordia, 2022, 193

ISBN: 978-84-09-41137-5

Con el sugerente título *El arte al servicio de la fiesta. La Casa De Misericordia y el cartel de la Feria del (1959-2022)*, el profesor José Javier Azanza López analiza con total certeza y precisión el apasionante mundo del cartel publicitario como medio de expresión público y soporte publicitario. En concreto, se centra en la fiesta taurina promovida por la Casa de Misericordia de Pamplona desde 1959 hasta 2022, con motivo del Centenario de la Plaza de Toros de esta ciudad. Como queda de manifiesto en este lúcido estudio, la cartelería taurina ha sido y sigue siendo el medio publicitario por excelencia al servicio de la fiesta, dispone de identidad propia y es un testimonio cultural y social de primer orden.

El libro se estructura en tres grandes apartados bien ordenados y organizados, en el primero se nos introduce, con todo lujo de detalles, en el fundamento del cartel taurino, la creación de la Feria del Toro y la Casa de Misericordia de Pamplona. El segundo gran capítulo nos presenta el cartel como expresión plástica con un análisis detallado de aspectos artísticos, formales, iconográficos y técnicos. Por último, se nos muestra un pormenorizado catálogo con todos los carteles empleados desde 1959 hasta 2022. La edición es muy lujosa, con los carteles publicados a todo color y a página completa, lo que hace que el libro sea muy atractivo y sugerente.

En el primer apartado se hace un repaso a la historia de la Casa de Misericordia, como responsable del festejo taurino de Pamplona durante las fiestas de San Fermín. En este afán, siguen trabajando para conseguir un cartel anunciador de calidad encargado siempre a destacados, pintores o diseñadores gráficos. Para ello se busca no caer en localismos y repeticiones de autoría, apostando por la originalidad y la libertad de ejecución. En las 63 ediciones presentadas han trabajado gran cantidad de artistas de renombre nacional e internacional y es destacable también la presencia de firmas femeninas. Gracias a todo esto se ha logrado una importante colección artística y patrimonial potenciada por todos los miembros de la comisión Taurina y del Cartel de la Casa de Misericordia.

En este trabajo se pone de manifiesto la dimensión plástica del cartel taurino, donde conviven texto e imagen en perfecta armonía generando un diálogo bidireccional con el que se consigue transmitir su mensaje visual y su misión publicitaria. Una imagen impactante y fácil de asimilar por el

público aficionado. Todo se concibe con una serie de elementos formales e iconográficos que suelen ser constantes como, caracteres tipográficos de gran tamaño, coordenadas de espacio y tiempo e información sobre los hierros y nombres de las ganaderías que van a lidiarse. Siempre el toro será la imagen protagonista del cartel, conceptualizando la esencia de la fiesta y destinado a anunciar la Feria.

Como se puede advertir en el exquisito catálogo elaborado y presentado en este libro, el cartel ha sido concebido por la Comisión ejecutiva como un objeto artístico, adaptado a las distintas corrientes plásticas de cada momento, y fundamentado en la pluralidad y libertad creativa. Con ellos se ha logrado una destacada colección artística y patrimonial que pone de manifiesto la gran trascendencia que esta fiesta ha tenido y tiene en Pamplona. En definitiva, un excepcional muestrario con el que conmemorar el Centenario de la Plaza de Toros y dar un merecido reconocimiento a la Casa de Misericordia de Pamplona por su dedicación y esfuerzo en reunir una valiosa colección de cartelería taurina.

Sin duda el libro de José Javier Azanza López en un gran aporte al conocimiento de la historia del cartel como medio de expresión público y soporte publicitario y contribuye a la revalorización de este arte vinculado al mundo taurino. Un medio de comunicación social que refleja y documenta la evolución del espectáculo, los cambios socio-políticos, las distintas corrientes artísticas y el valor antropológico del mismo.

Fernando R. Bartolomé García
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)



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

Colabora:

