

SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 3 2024
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
DE ARTE HISPÁNICO DE LA EDAD MODERNA Y CONTEMPORÁNEA
Y SUS RELACIONES EUROPEAS Y AMERICANAS

SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 3 2024
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

Dra. Beatriz Blasco Esquivias
Universidad Complutense de Madrid

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)

Dr. Patrick Lenaghan
(Hispanic Society of America)

REVISORES

Revisores de los números 2 y 3 de los años 2023-2024:

Abraham Rubio Celada
Fundación Marqués de Castrillón

Adelaida Sagarra Gamazo
Universidad de Burgos

Adolfo de Mingo Lorente
Universidad de Castilla La Mancha

Blanca García Vega
Universidad de Valladolid

Carlos Javier Castro Brunetto
Universidad de La Laguna

Carlos Polanco
Universidad de Burgos

Carmen Morte
Universidad de Zaragoza

Carolina Naya Franco
Universidad de Zaragoza

César Benito Conde
Universidad del País Vasco

César García Álvarez
Universidad de León

Clara Fernández-Ladreda Aguade
Universidad de Navarra

Cristina García Cuesta
Universidad de Valladolid

Daniel Benito Goerlich
Universidad de Valencia

Diana Olivares Martínez
Universidad Complutense de Madrid

Emilio Morais Vallejo
Universidad de León

Fernando Bartolomé
Universidad del País Vasco

Francisco Javier Dominguez Burrieza
Universidad de Valladolid

Guadalupe Romero Sánchez
Universidad de Granada

Herbert González Zymla
Universidad Complutense de Madrid

Ignacio González de Santiago
Institución Fernán González

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Ismael Mont Muñoz
Universidad de Salamanca

Jesús Ángel Sánchez Rivera
Universidad Complutense de Madrid

Jesús Palomero Páramo
Universidad de Sevilla

José Alberto Morais Morán
Universidad de León

José Matesanz del Barrio
Universidad de Burgos

Juan Manuel Monterroso
Universidad de Santiago de Compostela

María Ángeles Sonsoles Pascual Sánchez
Universidad Castilla La Mancha

María Antonia Casanovas
Fundación La Fontana

María Concepción De la Peña Velasco
Universidad de Murcia

María Josefa Tarifa Castilla
Universidad de Zaragoza

María Pilar Andueza Unanua
Universidad de La Rioja

María Victoria Alonso Cabezas
Universidad de Córdoba

Marta Negro Cobo
Museo de Burgos

Marta Poza Yagüe
Universidad Complutense de Madrid

Miguel Ángel Moreno Gallo
Universidad de Burgos

Miguel Herguedas Vela
Universidad de León

Minerva Sáenz Rodríguez
Universidad de La Rioja

Palma Martínez Burgos

Universidad de Castilla La Mancha

Patricia Andrés Ordax

Universidad de Valladolid

Pedro Luis Hernando Sebastián

Universidad de Zaragoza

Pilar Mogollón Cano-Cortés

Universidad de Extremadura

Ricardo Fernández Gracia

Universidad de Navarra

Roberto Alonso Moral

Universidad Complutense de Madrid

Rubén Fernández Mateos

Universidad de Valladolid

Sonia Serna Serna

Universidad de Burgos

ÍNDICE

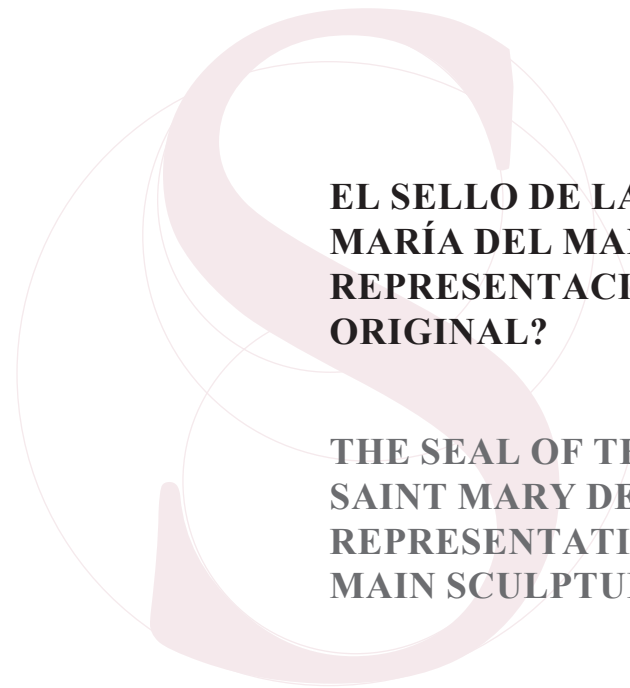
ARTÍCULOS	1
EL SELLO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DEL MANZANO DE CASTROJERIZ. ¿UNA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN TITULAR ORIGINAL? LUIS ARAUS BALLESTEROS.....	3
UNA PROPUESTA AL ESCULTOR FLAMENCO GIL RONZA: UN RELIEVE DE ALABASTRO EN EL MUSEO DE ÁVILA SERGIO PÉREZ MARTÍN, JOSÉ ÁNGEL RIVERA DE LAS HERAS.....	17
APRECIACIONES SOBRE LA ESCULTURA PERDIDA DE NUESTRA SEÑORA DE CANDELARIA, CANARIAS. NUEVA CATALOGACIÓN CRONOLÓGICA Y SU ASIMILACIÓN CON EL RENACIMIENTO ESPAÑOL (CA. 1520) ALEJANDRO HERNÁNDEZ PÉREZ.....	29
LAS SACRISTÍAS PARROQUIALES DEL VALLE DEL SALADO. EL SINGULAR PROGRAMA ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LAS PINTURAS DE LA SACRISTÍA DE LA MAGDALENA (SANTAMERA, GUADALAJARA) CRISTINA JIMÉNEZ BALBUENA.....	41
UN <i>CRISTO DE BURGOS</i> INÉDITO DE MATEO CEREZO “EL VIEJO” EN SALAMANCA. APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y RESTAURACIÓN ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA, EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN, TOMÁS GIL RODRIGO.....	61
BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA ARTÍSTICA DEL ARQUITECTO MIGUEL DE ABARÍA (CA. 1610-1681): REVISIÓN Y NUEVOS DATOS CÉSAR JAVIER BENITO CONDE.....	75

LA PORCELANA DE LA REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA: LOS FONDOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y OTRAS PIEZAS DISPERSAS ELISA RAMIRO REGLERO	91
LA CONFIGURACIÓN DE UN NUEVO PATRIMONIO. LA PARED COMO LIENZO EN LOS MURALES RURALES DE LOS ARTISTAS EXTREMEÑOS SOJO Y BREA ANGÉLICA GARCÍA-MANSO.....	109
RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE UN <i>ARCA FERRATA</i> ROMANA BAJO IMPERIAL MEDIANTE MODELADO 3D POR ORDENADOR ALEX DA SILVA SUAREZ, ADELAIDA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, LUIS ARAUS BALLESTEROS, ANDRÉS BUSTILLO IGLESIAS.....	123
REMEMBRANZAS ARTÍSTICAS	135
FERNANDO GONZÁLEZ DE LARA (1724-1806): EN UN TIEMPO PLURAL LENA S. IGLESIAS ROUCO.....	137
RESEÑAS	139
LA IMAGEN Y SU CONTEXTO CULTURAL. LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL MARÍA CARRIÓN LONGARELA	141
MUJER Y RETRATO EN LA EDAD MODERNA. USOS, FUNCIONES Y FORMAS DE EXHIBICIÓN CÉSAR JAVIER BENITO CONDE.....	143
EMULACIÓN CORTESANA Y DEVOCIÓN EN LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE MARÍA DE LAZCANO (1593-1664) EN GUIPÚZCOA JULIÁN HOYOS ALONSO	145
EL DIBUJO EN EL PROCESO CREATIVO DE LAS ARTES. TRAZAS Y DISEÑOS NAVARROS, 1500-1800 MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ Y JULIÁN HOYOS ALONSO	147

EXPOSICIONES	149
EL ESCULTOR JUAN DE MONTEJO Y LA ABADÍA DE MEDINA RUBÉN FERNÁNDEZ MATEOS	151
VICENTE LAMPÉREZ (1861-1923). UN ARQUITECTO PARA BURGOS JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO Y DIEGO GARCÉS MARRÓN	155

ARTÍCULOS





EL SELLO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DEL MANZANO DE CASTROJERIZ. ¿UNA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN TITULAR ORIGINAL?

THE SEAL OF THE COLLEGIATE CHURCH OF SAINT MARY DEL MANZANO IN CASTROJERIZ. A REPRESENTATION OF THE ORIGINAL CHURCH'S MAIN SCULPTURE?

RESUMEN

En este trabajo se presenta la matriz inédita del sello de la antigua colegiata de Santa María del Manzano de Castrojeriz conservada en el Museo de Burgos. Se trata de una de las escasas matrices de sellos eclesiásticos medievales castellanos que han llegado a nuestros días. En ella aparece una representación de la Virgen sedente que posiblemente reproduzca a la primitiva imagen titular de la colegiata.

PALABRAS CLAVE

sigilografía; Castilla; Castrojeriz; gótico; escultura.

ABSTRACT

This paper presents the unpublished matrix of the seal of the collegiate church of Santa María del Manzano in Castrojeriz, preserved in the Museum of Burgos. It is one of the few medieval Castilian ecclesiastical seal matrices that have survived to the present day. It shows a representation of the seated Virgin, possibly a reproduction of the original main sculpture of the collegiate church.

KEYWORDS

sigilography; Castile; Castrojeriz; gothic; sculpture.

LUIS ARAUS BALLESTEROS

MUSEO DE BURGOS

<https://orcid.org/0000-0002-0263-4248>

luis.araus@jcy1.es

Recibido: 27/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.82>

INTRODUCCIÓN

Dentro de la colección sigilográfica que se conserva en el Museo de Burgos destaca una pieza singular. Se trata de una matriz perteneciente al cabildo de la Colegiata de Santa María del Manzano de Castrojeriz¹. Ciertamente es una pieza sobresaliente dentro del panorama de los sellos castellanos y comparable a otras bien conocidas como las magníficas matrices de Belorado (Blanco 1988) o Cuéllar (Lozoya 1943). A ello hay que añadir que procede de la iglesia principal de una de las villas más relevantes del reino durante buena parte de la Edad Media y cabeza de una merindad bien poblada y económicamente pujante.

En las siguientes páginas procederemos a describir sus características y su recorrido histórico a partir de la documentación existente. Seguidamente se analizarán sus principales elementos, especialmente las figuras que hacen referencia a la villa y a la Virgen María y se presentará una propuesta de datación a partir del estudio de la pieza y su comparación con los sellos empleados por el concejo de Castrojeriz. Por último, y enlazando con los apartados anteriores se expondrán algunas propuestas en torno al papel desempeñado por las dos esculturas marianas del siglo XIII que se conservan en este templo.

Desde los siglos medievales la colegiata de Ntra. Sra. del Manzano es la principal iglesia de la villa de Castrojeriz. Se ubica en el extremo oeste del núcleo urbano y articula un pequeño barrio a su alrededor que en tiempos pasados se encontraba extramuros. A pesar de ser una iglesia famosa ya en el siglo XIII y ubicarse en una villa muy destacada, esta institución apenas ha sido objeto de estudios de cierta extensión sobre su funcionamiento y su historia. En esta ocasión, nuestro interés no es hacer aportaciones en este sentido, por lo que remitimos a los principales trabajos sobre el tema. Así, las primeras notas al respecto las dio Luciano Huidobro en una obrita sobre la villa castreña (Huidobro 1965, 26-41), mientras que las líneas básicas del desarrollo artístico del edificio fueron fijadas en un trabajo de Marta Negro y René J. Payo (Negro y Payo 2001, 13-20). Más recientemente, ha sido trabajada por Sánchez Domingo con especial atención a diversos procesos judiciales (Sánchez 2007, 109 y ss.). En lo referente a la construcción de la iglesia en el siglo XIII, el estudio más profundo se debe a Pablo Abella que desarrolla el papel de este magnífico templo y otros de su entorno en el contexto de la introducción del estilo gótico en Castilla (Abella 2011, 79-83). Más en concreto, la escultura de ese siglo ha sido ana-

lizada por María José Martínez (Martínez Martínez 2009, 209-246). Para periodos posteriores es obligado citar las páginas que dedica Elena Martín a sus elementos tardogóticos (Martín 2013, 745-752) y por último el trabajo de Lena Saladina Iglesias y María José Zapaarain sobre las importantes transformaciones dirigidas por Juan de Sagarvinaga en el siglo XVIII (Iglesias y Zapaarain 1992, 457-468).

Desde el punto de vista institucional, la principal cuestión que nos gustaría destacar al respecto de la colegiata del Manzano es su estrecha dependencia del cabildo de la catedral de Burgos, sin duda especialmente viva en los siglos plenomedievales. La primera mención a la iglesia de Santa María del Manzano data de 1068 cuando se incorpora a la recién restaurada sede episcopal aucense y desde entonces su vinculación con la cabeza de la nueva diócesis burgalesa no dejará de estrecharse (Abella 2011, 80). Después de un periodo de desavenencias, en 1222 quedará fijada la composición del cabildo con dieciséis beneficiados, entre los que se distinguían tres dignidades y un abad que era capitular de la catedral de Burgos (Garrido 1983, 383-385). La iglesia del Manzano estaba directamente sometida a la matriz diocesana, pero debía de contar con sustanciosas rentas capaces de mantener un número tan significativo de clérigos. Desde luego, la entidad del edificio y la calidad de su escultura monumental corresponden a una institución con una amplia disposición pecuniaria durante el periodo de su construcción.

LA MATRIZ SIGILAR. DESCRIPCIÓN E INGRESO EN EL MUSEO DE BURGOS

La matriz sigilar (n.º de inventario MBU 480), desde el punto de vista físico se configura como un disco metálico de 52 mm de diámetro y 10 mm de grosor. El material es una aleación de color dorado con un tono hacia el marrón formada mayoritariamente por cobre, a falta de un análisis químico. En cuanto a su técnica de fabricación parece tratarse de una pieza fundida y posteriormente repasada cuidadosamente a cincel.

Una de las caras es lisa y la otra presenta una serie de motivos grabados en hueco que son los que se han de traspasar a la materia en que se vaya a componer la impronta. El canto permanece liso en toda su superficie. La cara que no presenta dibujo es plana y está atravesada por un nervio de refuerzo en uno de cuyos extremos existen trazas de una antigua anilla, hoy perdida. Se trata de un dispositivo habitual en las matrices de una sola tabla para facilitar su transporte y manipulación, e incluso se ha empleado como indicio de datación (Menéndez-Pidal 1987, 22-23).

En cuanto a la conservación presenta un buen estado general sin deterioros importantes más allá de la pérdida de la citada anilla dorsal. El metal se encuentra estabilizado y sin signos de degradación visibles. Varias grietas antiguas atraviesan el disco, pero no hacen peligrar su integridad. La cara grabada se encuentra muy bien conservada, sin apenas

¹ Me gustaría agradecer al personal del Archivo Histórico Nacional, el Archivo Capitular de la Catedral de Burgos y el Archivo General Diocesano de Burgos su ayuda para localizar los documentos e improntas mencionados en este texto. También al párroco de Castrojeriz y a los voluntarios que trabajan en la Colegiata de Ntra. Sra. del Manzano las facilidades proporcionadas.

desgaste ni pérdidas de elementos significativos. Tanto la leyenda como los motivos son perfectamente legibles y sus detalles no han sufrido menoscabo por el paso del tiempo ni por un uso excesivo (figs. 1 y 2).



Fig 1. Matriz sigilar del cabildo de Ntra. Sra. del Manzano. Anverso. Museo de Burgos, MBU 480.



Fig 2. Matriz sigilar del cabildo de Ntra. Sra. del Manzano. Reverso. Museo de Burgos, MBU 480.

Si atendemos a la descripción de la cara principal, dispone de un campo ocupado por la figura de la Virgen rodeado por la leyenda enmarcada por dos gráficas de puntos. La leyenda discurre por todo el perímetro sin que se vea interrumpida por el motivo central que permanece perfectamente circunscrito al campo circular. El texto está en latín y comienza con una cruz patada situada en la parte superior, justo por encima de la cabeza de Santa María. Se conserva íntegro y su lectura no ofrece dudas:

+ : S · CAPITVLI : SCE · MARIE · D · CASTRO · XORIZ ·

S[igillum] capitvli S[an]c[t]e Marie d[e] Castro Xoriz

Está grabado en letras capitales mayúsculas aproximadamente del mismo módulo. La separación entre palabras se señala con un único punto, salvo después de la cruz inicial y entre “capitvli” y “Sancte” en que figuran dos puntos.

El campo del sello es liso y tiene forma circular. Está ocupado casi en su totalidad por la figura de Santa María sentada sobre un escaño de forma prismática con una moldura en la parte superior y otra en la inferior. Viste saya y manto que dejan ver sus pies y sobre la cabeza lleva una corona con tres florones en forma de flores de lis y un velo que cae de manera vertical y paralela a ambos lados del rostro. Sobre la rodilla izquierda se sienta el Niño con las piernas sobre el regazo de la Madre. Jesús tiene la cabeza rodeada por un nimbo circular y bendice con su mano derecha. María lleva en la mano derecha un cetro rematado en una flor de lis que se apoya de manera diagonal sobre su hombro. Por último, a ambos lados del escaño, sobre una especie de pequeñas ménsulas se disponen dos torres iguales cuya base queda a la altura del asiento y las almenas al nivel de los rostros de las figuras. Las torres tienen cuatro cuerpos. En el primero se abre una puerta estrecha en forma de arco de medio punto. El segundo es ciego y está completamente cubierto con una retícula. El tercero se ocupa con dos saeteras paralelas y el último constituye el remate formado por cuatro almenas estrechas y altas.

Desconocemos la historia de esta matriz antes de que se hiciera cargo de ella la Comisión Provincial de Monumentos. Lo más probable es que se conservara en la Colegiata de Santa María del Manzano hasta la segunda mitad del siglo XIX. De allí fue recogida en aplicación del Decreto del Ministerio de Fomento del 1 de enero de 1869 por el que la autoridad civil debía incautarse de los “archivos, bibliotecas, gabinetes y demás colecciones de objetos de ciencia, arte o literatura que con cualquier nombre estén hoy a cargo de las catedrales, cabildos, monasterios u órdenes militares”². De hecho, la Orden que desarrollaba el modo de cumplir este Decreto, en su artículo 10 mencionaba de manera expresa los sellos entre los objetos que deberían recoger los gobernadores civiles³. Así, la primera mención escrita de la pieza aparece en un acta de la Comisión de Monumentos fechada el 26 de marzo de 1870 en que se refiere el ingreso en el Museo de una serie de objetos de gran relevancia en cumplimiento de dichas disposiciones (Martínez Lombó 2022, 221-222). Entre ellos destacan tres arquetas del monasterio de Santo Domingo de Silos, es decir una de esmalte limosín⁴, el estuche de juegos de marfil de época califal⁵ y

la arqueta de marfil taifa con aplicaciones de esmalte⁶, todas conservadas en la actualidad. También dos libros del monasterio de San Pedro de Cardeña y otro de las Huelgas, cuya identificación concreta presenta más dudas. En esa misma ocasión, de Castrojeriz se incorporó un grupo de piezas que también han llegado a nuestros días, entre las que se incluía la matriz. Se trata de una arqueta de taracea de madera y marfil del siglo XV⁷, otra arqueta de madera con aplicaciones de bordados y vidrio coloreado⁸ y ocho pergaminos. Estos pergaminos corresponden a confirmaciones del fuero de Castrojeriz y otras exenciones concedidas a los clérigos de la colegiata y están depositados desde 1991 en el Archivo Histórico Provincial de Burgos⁹.

En esta ocasión nos interesa el sello, que en dicha acta se describe como: “Una matriz para moldear sellos de plomo antigua de bronce con la imagen de la Virgen e inscripción que dice Sala capitular de Santa María del Manzano de Castrojeriz”¹⁰. Si bien estas palabras no ofrecen duda sobre la pieza a la que se refieren, hay que notar algunos errores, quizás debidos al carácter apresurado de la descripción. Así, su función se atribuyó a la confección de sellos de plomo y la leyenda no se interpretó de manera precisa. La confusión con la “sala capitular” se explica porque la primera palabra está indicada sólo con su letra inicial. En cuanto a la mención de la advocación concreta de Ntra. Sra. del Manzano, no se expresa en la pieza, que, como hemos visto, se limita a señalar la titular y el topónimo de la villa donde se ubica.

Hasta donde sabemos, esta matriz ha permanecido inédita hasta ahora, a pesar de que estuvo expuesta en las salas del museo durante amplios periodos. Así, en el catálogo del Museo de Burgos de 1886 se señala que se encontraba en la Sala IV dentro de una “mesa-monetario” que contenía fundamentalmente numerario y otros objetos metálicos de pequeñas dimensiones, entre ellos otra matriz sigilar¹¹. En esa época el museo se ubicaba en el Arco de Santa María, donde permaneció hasta 1950. Durante ese periodo, la exposición fue objeto de varias transformaciones, y probablemente se mantuvo a la vista del público. Sin embargo, la guía del museo publicada por Martínez Burgos no la menciona, tal vez por el carácter sintético de este trabajo que se limitó a los objetos considerados más relevantes (Martínez Burgos 1929; Martínez Burgos 1935) (figs. 3, 4 y 5).

⁶ MBU 198.

⁷ MBU 243.

⁸ MBU 245.

⁹ Archivo Histórico Provincial de Burgos, Pergaminos, 1-8.

¹⁰ Archivo de la Institución Fernán González, Comisión de Monumentos, Actas de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Burgos, 1866 a 1878, sesión de 26 de marzo de 1870, pp. 42-43.

¹¹ Se corresponde con la pieza MBU 1.020.

² Publicado en la Gaceta de Madrid el 26 de enero.

³ Esta Orden está fechada el 18 de enero y también se publicó el día 26 de ese mismo mes.

⁴ MBU 197.

⁵ MBU 244.



Fig 3. Sala IV del Museo de Burgos con la "mesa-monetario" en primer término (montaje expositivo de 1886). Museo de Burgos.



Fig 4. Sala IV del Museo de Burgos (ca. 1930). Museo de Burgos.



Fig 5. Sala XXVIII del Museo de Burgos (ca. 1955). Museo de Burgos.

En los años cincuenta del siglo XX el museo se trasladó a la Casa de Miranda, una de las sedes que ocupa hoy en día, y que se abrió al público en 1955. En esa nueva instalación se encontraba en la Sala XXVIII, según la ficha del inventario, pero Basilio Osaba no la mencionó en sus trabajos sobre la institución y sus colecciones (Osaba 1955; Osaba 1974). Casi con toda seguridad se mantuvo en ese lugar hasta 1979 cuando comenzaron las obras de renovación del museo para dar paso a la exposición actual. La Casa de Miranda se abrió de nuevo al público en 1982 destinándose únicamente a la Sección de Arqueología que se extiende hasta aproximadamente el siglo VII. Por esas fechas, el museo fue dividido en tres secciones: Arqueología, Bellas Artes y Artes Decorativas. Para las Bellas Artes se acondicionó la Casa de Íñigo Angulo, inaugurada en 1992. La matriz sigilar se hubiera acomodado en la tercera sección, pensada para las llamadas Artes Decorativas. Sin embargo, tras la inauguración de la Casa de Angulo, dicho proyecto quedó interrumpido y nunca llegó a completarse. Por ello, la pieza tampoco figura en la guía más reciente del Museo, concebida para ofrecer una visión general de las piezas expuestas (Castillo 1997).

LOS SELLOS DE LOS CABILDOS ECLESIASTICOS

El uso de sellos por los cabildos eclesiásticos y los concejos municipales estaba plenamente consolidado en la segunda mitad del siglo XIII como validador de documentos. Por ejemplo, el cabildo de Cuenca, a pesar de su reciente creación, ya tenía uno en 1201 con la

figura de un castillo (Chacón 2018, 24-25). Muchos de ellos empleaban sellos bifaciales o de dos “tablas”, como se suele referir en la documentación. Este tipo de sellos implica una garantía especial de su uso, como se expresa en las Partidas y se refleja en fueros como el de Murcia otorgado en 1266 (Francisco y Fernández-Xesta 2020, 265). En este texto, el rey establecía que cada una de ellas fuera custodiada por distinta persona. Así, al obligar la concurrencia de ambas, se impedía que una sola persona usurpase la autoridad concejil. Estas mismas precauciones se tomaron en algunos cabildos eclesiásticos optando bien por sellos bifaciales, como Sevilla (Mestre 2022, 466) o bien por la custodia de matrices de una sola tabla en un arca con varias llaves (Guijarro 2008, 69).

En la mayoría de los cabildos medievales, sobre todo en las iglesias catedrales, el maestrescuela era el responsable de la expedición de los documentos (Guijarro 2008, 69), a veces acompañado del deán, según lo establecido por el IV Concilio de Letrán (Mestre 2023, 379-380). Evidentemente, los cabildos de abadías como la de Castrojeriz no poseían una organización tan compleja y desarrollada como los de las grandes catedrales, pero en muchos aspectos éstos sirvieron de modelo para aquéllos, especialmente en un caso con una dependencia tan estrecha.

Las características de la matriz de Castrojeriz indican casi toda seguridad que se trataba de un sello unifacial. Así pues, el dorso del sello es liso y no dispone de elementos que sobrepasen su contorno circular. Es decir, presenta las características propias de una matriz empleada solamente para marcarse por una de las caras del disco de cera. Las matrices para sellos bifaciales suelen presentar elementos que permiten encajarse en un pequeño tórculo o prensa con la finalidad de obtener una impronta de buena calidad, legible y una adecuada correspondencia entre anverso y reverso. Es el caso de los ejemplares de Cuéllar, Viana, Escalona o Belorado (Menéndez-Pidal 1987, 117-120). Estas características no se aprecian en la matriz castreña, aunque no puede descartarse la posibilidad de que se acompañara de un contrasello de menor tamaño. La aplicación de una pieza de diámetro menor no requiere un dispositivo específico ya que resulta más sencilla de emplear y su carácter secundario respecto a la faz principal no exige un grado tan alto de legibilidad. En ocasiones podía servir como contrasello una sortija grabada, como el anillo episcopal con que signaba el obispo de Zamora el dorso de un sello pendiente a comienzos del siglo XIV (Menéndez-Pidal 2002, 266).

Por último, habría que destacar la forma circular del sello, escogida en lugar de la forma almadrada o de doble ojiva que fue la predilecta de muchos clérigos e instituciones eclesiásticas. Quizás porque el perfil circular resulta más adecuado para encajar una representación sedente de la Virgen, mientras que el almadrado puede considerarse más apto para colocar una figura estante.

LA MATRIZ SIGILAR. LA REPRESENTACIÓN DE LA TORRE

Las dos principales figuras simbólicas que aparecen en el sello son la Virgen María y la torre que está repetida a ambos lados de la principal. Sin ninguna duda, estas torres hacen referencia a Castrojeriz, como localidad donde se encuentra la iglesia. Se trataría de un reflejo visual del contenido de la leyenda escrita. La torre tiene claramente un papel secundario respecto a la Virgen, tanto por su ubicación relegada a los flancos de la figura principal, como por su menor tamaño respecto a esta y su aparición repetida y no como emblema principal. El cabildo colegial tomaría este mueble del sello del concejo para incorporarlo al suyo como referencia topográfica, pues debido a la abundancia de iglesias dedicadas a Santa María, la figura de la Virgen no puede considerarse un signo distintivo, máxime cuando solamente lleva un cetro que difícilmente constituye un atributo singular. Una elección similar se documenta en el sello empleado por el cabildo de la colegiata de Covarrubias en 1295 y en 1309. Esta iglesia está dedicada a San Cosme y San Damián, quienes comparten el sello con la Virgen y los muebles del escudo de la villa: una torre y un árbol¹².

Sí que hay que notar que la torre no era la única posibilidad a la hora de escoger una señal para identificar la iglesia de Castrojeriz. Tal vez, la otra alternativa más probable hubiera sido una figura parlante como un manzano. Sin embargo, en la leyenda tampoco se menciona la advocación de la iglesia, ni como Manzano ni con la forma antigua de Almazán como se encuentra a menudo en la documentación.

Como acabamos de señalar, la torre fue tomada de las armas del concejo, que pudo escogerla en alusión al nombre de la villa. En este sentido se conocen dos sellos distintos de Castrojeriz datables en el siglo XIII. Ambos se encuentran en documentos conservados en el Archivo Municipal de Nájera. El primero data de 1282 y se trata de la hermandad constituida por 65 concejos en favor del infante don Sancho¹³. La impronta corresponde a un sello bifacial con un castillo de tres torres en ambas caras (Uson 1990, 204). Debido a que sólo se conserva parcialmente presenta algunas dudas de identificación ya que se ha perdido por completo la leyenda y gran parte del campo, pero se considera que representa a Castrojeriz.

La segunda impronta cuelga de un pergamino de 1295 que recoge otra hermandad suscrita por 45 concejos entre los que también se encuentra el Castrojeriz¹⁴. En el Archivo

¹² Archivo de la Colegiata de Covarrubias [ACC], doc. 56 y doc. 60 (Serrano 1907, 141-142, doc. C; 152, doc. CXVII). Además, en la inscripción también se hace hincapié en el topónimo sobre la advocación: “[S]igillum capitvli d[e] Caveis Rvbeys”.

¹³ Archivo Municipal de Nájera [AMN], sig. 00P/04.

¹⁴ AMN, sig. 00P/09.

Histórico Nacional se conserva un vaciado de esta impronta¹⁵. Se trata de un sello de dos tablas de forma circular que mide 90 mm de diámetro. En ambas caras repite la misma leyenda:

+SIGILLVM:CONCILII:DE:CASTRO:SORIZ

En este caso, las figuras del campo son algo diferentes. El anverso presenta un castillo de tres torres, mientras que el reverso está presidido por una esbelta torre con tres órdenes de ventanas y rematada por tres almenas, semejante a las del sello de la colegiata. La torre como mueble heráldico no es extraña en otros concejos castellanos. Así, la encontramos en el sello de Molina de Aragón de 1262 (Francisco y Fernández-Xesta 2020, 274) y en los de Belorado y Soria, estos ya del siglo XIV (González 1990, 272). A pesar de las dudas que plantea por su deficiente conservación, la torre está ausente del sello de 1282 en el que se repiten el castillo en ambas tablas. Es posible, por tanto, que el concejo adoptara la torre en algún momento entre 1282 y 1295, y el cabildo pudo incorporarla después de que se grabase en el sello municipal, tal vez en una fecha no muy lejana. Esta fecha de adopción de la torre en lugar del castillo concuerda con el sello de un alcalde de Alfonso X en Castrojeriz en 1277, también llamado Alfonso¹⁶. La figura principal es precisamente un castillo de tres torres que está flanqueado por dos pequeñas águilas, con una disposición similar a la del cabildo de la colegiata. No obstante, en este caso hay que tener en cuenta que el castillo puede referirse más a las armas reales que a las concejiles (figs. 6 y 7)

Hay sin embargo una diferencia entre el sello del cabildo y el del concejo en lo referido a la leyenda y se encuentra en el modo de escribir el nombre de la villa, si bien, en ninguno de los casos ofrece dudas de que se refiere a Castrojeriz. En el sello municipal se lee *Castro Soriz*, mientras que en el de la colegiata está grabado *Castro Xoriz*. Esta última versión parece más evolucionada y cercana a la ortografía que quedará fijada para nombrar a la villa, lo que acaso apunte a una cronología algo posterior para el sello colegial.



Fig 6. Impronta del sello del Concejo de Castrojeriz. Anverso. 1295. Ministerio de Cultura – Archivo Histórico Nacional, Sigilografía-Improntas, n.º 584-1.



Fig 7. Impronta del sello del Concejo de Castrojeriz. Reverso. 1295. Ministerio de Cultura – Archivo Histórico Nacional, Sigilografía-Improntas, n.º 584-2.

¹⁵ Archivo Histórico Nacional, Sigilografía, Impronta n.º 584.

¹⁶ ACC, docs. 15 y 19 (Serrano 1907, 117, doc. LXXIII y 118, doc. LXXIV).

LA MATRIZ SIGILAR. LA REPRESENTACIÓN DE NTRA. SRA. DEL MANZANO

La figura central del sello entendemos que representa a la Virgen del Manzano, advocación del templo, como era habitual en las instituciones eclesiásticas (Muñoz 1881, 81). Por ejemplo, en la misma excolegiata se conserva otra matriz sigilar, fechable en el siglo XIX, una vez suprimido su cabildo, que muestra a la escultura titular de pie y cubierta por amplios vestidos. En este sentido, uno de los aspectos más llamativos en el sello del Museo de Burgos es que aparece sedente, en lugar de erguida como se presenta la actual titular de la colegiata (Zaparaín 2024, 480-481). Esta imagen es una preciosa escultura de piedra policromada que representa a la Virgen de pie con el Niño que se ha datado hacia 1240-1250 (Martínez Martínez 2016, 440-442). Desde nuestro punto de vista, esta falta de coincidencia no puede deberse a una mera casualidad, sino que ha de responder a una razón fundada (figs. 8 y 9).



Fig 8. Matriz de sello de la parroquia de Ntra. Sra. del Manzano de Castrojeriz. Segunda mitad del siglo XIX.



Fig 9. Escultura de Ntra. Sra. del Manzano en su capilla actual (ca. 1240-1250).

Una de las posibilidades en este sentido es un cambio en la imagen titular, circunstancia que ya ha sido apuntada por otros autores como Clara Fernández-Ladreda (Fernández-Ladreda 2009, 372-373). Esta autora señala que originalmente la figura principal pudiera haber sido una escultura sedente que hoy se ubica en el remate de la portada meridional. Se trata de una obra de magnífica calidad y que responde a las características del amplio grupo de esculturas marianas que se ha designado como “grupo vasco-riojano-navarro”, “vírgenes alfonsies” o “grupo burgalés” que se extiende a finales del siglo XIII y en el XIV por un amplio territorio (Fernández-Ladreda 2004, 635-636). Se considera que el origen de este modelo se encontraría en Burgos y desde allí conoció una gran difusión. Esta escultura pertenece a las primeras creaciones de este conjunto de figuras marianas sedentes, cuyo primer ejemplar y modelo pudo ser la Virgen de la Alegría de la catedral de Burgos, y en el que se incluyen otras tan destacadas como Ntra. Sra. de la Vid. María

José Martínez fecha la escultura de la fachada meridional en la década de 1270 (Martínez Martínez 2009, 234). Sería la primera en replicar el modelo de la Virgen de la Alegría de la iglesia mayor burgalesa. Esta imagen catedralicia debió de tener un gran protagonismo, tanto, que se ha barajado como la posible titular o una de las piezas más destacadas de la desaparecida portada occidental (Martínez Martínez 2009, 225-229). Por ello, sería bastante lógico que sirviera de referencia a la hora de esculpir una imagen para una colegiata que dependía directamente del cabildo burgalés. Como ya hemos apuntado, los términos de esta dependencia habían sido fijados sólo unas pocas décadas antes, en 1222 (fig. 10).



Fig 10. Escultura de la Virgen con el Niño situada sobre la portada meridional de la colegiata de Ntra. Sra. del Manzano ca. 1270-1280).

Desde luego, las características de la figura de la portada meridional coinciden con la representación de la matriz sigilar. Únicamente pueden generar dudas las partes perdidas de la escultura, como la mano derecha de María, que en el sello sostiene un cetro flordelisado. El antebrazo se encuentra levemente levantado, por lo que es posible que tuviera un cetro, pero resulta imposible confirmarlo. Lo más habitual en el grupo de vírgenes alfonsíes es que la mano derecha sostenga un fruto, un pequeño orbe o una flor. También falta la mano izquierda del Niño por lo que desconocemos qué atributos sostenía en origen, un extremo que sería muy importante para establecer la relación entre ellas. La principal diferencia entre las dos vírgenes se encuentra en el velo. En la escultura hace ondas serpenteantes a los lados del rostro. Sin embargo, en el sello hay un pliegue recto que cae a ambos lados de la cabeza en diagonal desde la corona. Hay que tener en cuenta que representar la figura en el sello implica necesariamente simplificar sus formas y acentuar ciertos rasgos para hacerla más legible. Así, se destacan las cabezas, las manos y aquellos atributos más representativos como la corona de María o el cetro flordelisado. Sin embargo, algunos detalles secundarios sí que coinciden con la escultura, como el fiador del manto bajo el cuello de la Virgen. Incluso se puede distinguir la disposición de los vestidos, con el manto algo levantado que deja ver la parte baja de la saya y los pies perfectamente distinguibles. El Niño Jesús bendice con la mano derecha tanto en el sello como en la escultura.

REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN EN SELLOS CAPITULARES

Otros cabildos castellanos que servían iglesias dedicadas a Santa María también recurrieron a su imagen para grabarla en sus sellos (Fuentes 1922, 500 y ss.). Muchos de ellos constituyen representaciones basadas en el aspecto real de las esculturas o de los espacios litúrgicos, como se ha podido atestiguar por ejemplo en Sevilla. En este caso se representan tanto la Virgen de los Reyes que presidía la Capilla Real como la Virgen de la Sede, ubicada en el altar mayor (Laguna 2020, 279 y 296). Nos interesa también el sello de dos tablas que adoptó el cabildo sevillano hacia 1261, una de cuyas caras está presidida por la figura sedente de Santa María (Mestre 2023, 389). En este caso, la titular está sentada sobre un escaño ocupando la mayor parte del campo y flanqueada por señales heráldicas. En Sevilla por las figuras de las armas reales y en Castrojeriz por sendos castillos o torres alusivos a la villa. El sello de Sevilla, de mayor tamaño y complejidad simbólica, incluye además dos ángeles turiferarios que están ausentes en la matriz del Museo de Burgos (Mestre 2022, 112). No hemos encontrado una impronta del sello del cabildo burgalés durante este periodo, extremo que sería muy interesante ya que constituía la iglesia madre de la colegiata de Castrojeriz. En Toledo, cuyas principales imágenes marianas están sedentes se recurrió a ellas como símbolo capitular. Ya era así en el siglo XII y se mantuvo durante buena parte del siguiente (Fuentes 1922, 502) hasta que finalmente se sustituyó por la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso (Guglieri 1974, vol II, 473).

En un sello documentado a partir de 1234 lleva en su mano izquierda un pequeño cetro flordelisado similar al de la Virgen del Manzano (Fuentes 1922, 502).

La figura sedente de Santa María fue empleada por otros cabildos, quizás inspirados en la representación de la majestad que presidía muchos sellos reales. Así, para 1225 el cabildo de Cuenca había adoptado un nuevo sello almadrado presidido por la figura sedente de Santa María (Chacón 2018, 34) que fue renovado unos años después y a partir de 1255 la nueva impronta reproduce la iconografía anterior con algunas modificaciones estilísticas (Chacón 2018, 34-36). Su configuración se parece a la que emplean otros cabildos de territorios conquistados por los castellanos, como Baeza, que desde 1243 presenta perfil almadrado con la figura sedente de la Virgen con el Niño en su regazo (Mestre 2022, 458), sello empleado hasta aproximadamente 1300 cuando se optó por un diseño más complejo y mayor carga simbólica (Mestre 2022, 464). El cabildo de Salamanca en 1262 sellaba con una matriz semejante a la de Castrojeriz en tanto que representaba a la Virgen coronada sentada en un escaño, con su Hijo y un gran cetro rematado por una flor de lirio (Fuentes 1922, 507). Por esas mismas fechas, el sello capitular de Segovia también llevaba a la Virgen sedente (Fuentes 1922, 511). En 1268 el cabildo de Pamplona empleaba un sello circular, con la Virgen María sentada en su centro, la misma posición que la titular de esta catedral. La principal diferencia es que estaba albergada en una arquitectura gótica y flanqueada por dos ángeles que llevan sendos cirios (Fuentes 1922, 524).

Un ejemplo geográficamente cercano, pero no de un cabildo, sino de un concejo es el sello municipal empleado por Santa María del Campo en 1311, presidido por la Virgen, epónima de la villa¹⁷. Aunque en la impronta conservada se han perdido algunos detalles, destaca Santa María sedente con el Niño y un cetro flordelisado, albergada en un edículo terminado en un piñón triangular.

INDICIOS CRONOLÓGICOS DE LA MATRIZ SIGILAR

Volviendo a la matriz sigilar, su datación precisa presenta algunas dificultades a falta de hallarse una impronta que atestigüe su empleo en un momento concreto. Sabemos que en 1222 el cabildo de Castrojeriz ya disponía de un sello propio. En esta fecha, bajo los auspicios del obispo don Mauricio, se firmó la concordia que fijaba la composición del colegio de canónigos del Manzano y su relación con la iglesia mayor burgalesa y el ordinario de la diócesis. De este texto se hicieron dos cartas en pergamino partidas por abc, de las que se conserva el ejemplar destinado al cabildo de Burgos¹⁸. En él quedan tres cordones de seda blanca que sostenían los sellos de don Mauricio y de los cabildos de Castrojeriz y

de la catedral de Burgos. Lamentablemente no hemos encontrado más referencias al sello de la colegiata, ni en este fondo de archivo, ni en otros lugares donde se conserva documentación de la institución, como el Archivo Histórico Nacional y el Archivo General Diocesano de Burgos. Por otra parte, el estilo de la representación parece propio de la segunda mitad del siglo XIII y se asemeja por ejemplo al empleado por el cabildo de Sevilla en 1261 o a composiciones en otros soportes como el relieve que adorna la clave de la bóveda del transepto de la iglesia de Villamediana. Además, la elevada calidad de la matriz la pone en relación con otras de este mismo periodo como las citadas de los concejos de Belorado, Cuéllar o Viana de Mondéjar, situadas en este mismo entorno cronológico (Menéndez-Pidal 1987, 117-120). La presencia de las torres hace a esta matriz deudora del sello del concejo de Castrojeriz, que las incorporó entre 1282 y 1295, acaso en un momento más próximo a esta última fecha. Esto concuerda con la datación de la escultura sedente de Santa María esculpida en la década de los setenta (Martínez Martínez 2009, 234). Por ello creemos que habría que situarla probablemente en el último decenio del siglo XIII o en los primeros años del XIV.

PROPUESTAS EN TORNO A LA EXISTENCIA DE DOS ESCULTURAS

Por todo lo dicho, creemos que lo más natural es pensar que el sello represente a una imagen realmente existente, y preferentemente la titular del templo, por más que se estilicen sus rasgos y se adapten a las características del nuevo soporte. A pesar de los argumentos a favor de que la titular original fuese la imagen sedente y no la estante actual, no podemos dejar de señalar que el hecho causa cierta extrañeza, especialmente tratándose de una escultura objeto de una importante devoción continuada desde los tiempos de Alfonso X (Fernández-Ladreda 2009, 373-373). Esta veneración fue destacada por algunos autores de la Edad Moderna como Argaiz (Argaiz 1675, 272), quien describía la escultura como “de finísima piedra” y de una vara de altura, pero no aclara si estaba de pie o sentada y señala que estaba situada en la nave del Evangelio. Y es que esta debió de ser su ubicación al menos desde el siglo XVI cuando se renovaron las bóvedas de la iglesia. Si se observan con atención, se advierte que el tercer tramo de la nave lateral norte es el único que presenta una decoración especialmente profusa con caireles y motivos de tracería tardogóticos, precisamente donde se abre la actual capilla de la Virgen (Martín 2013, 749).

Como decía Argaiz, la escultura se encontraba en la nave del Evangelio en una capilla de pequeñas dimensiones, donde se la documenta todavía en 1709 (Sánchez 2007, 163). Así estuvo hasta que se trasladó a la capilla levantada por Juan de Sagarvinaga entre 1746 y 1751 (Iglesias y Zaparaín 1992, 461). El retablo fue instalado inmediatamente y dorado en 1764 (Payo 1997, t. II, 287) y con él su escultura central. El proyecto inicial de los canónigos incluía aprovechar el arco que cobijaba el altar de la Virgen como entrada de la nueva

¹⁷ ACC, doc. 14 (Serrano 1907, 157, doc. CXXII).

¹⁸ Archivo Capitular de la Catedral de Burgos, Volúmenes 27, f. 90.

capilla¹⁹. Sin embargo, enseguida se abandonó esa primera traza por otra de mayores dimensiones²⁰. A pesar de que no se conservó el arco que cobijaba el altar anterior, creemos que se mantuvo la ubicación en la iglesia. Solamente detrás de las ménsulas actuales es posible distinguir motivos de cardina esculpidos que formarían parte de la decoración de la entrada a la antigua capilla.

Las transformaciones de Sagarvinaga fueron más allá de la capilla de la Virgen y también afectaron a la cabecera, la torre y la fachada sur. Estas reformas vinieron a destacar todavía más un eje transversal del templo focalizado en la capilla lateral de Ntra. Sra. del Manzano ubicada en el costado norte (Iglesias y Zaparaín 1992, 462-463). La portada sur fue muy transformada añadiendo un segundo cuerpo sobre el portal gótico en el que se incluyeron tres magníficas esculturas del siglo XIII, entre ellas la de Santa María sedente, cuya ubicación anterior se desconoce.

A la hora de tratar de explicar la existencia de dos esculturas tan relevantes y cronológicamente cercanas, podemos plantear dos hipótesis. Una primera posibilidad sería la configuración, desde el siglo XIII, de un eje devocional transversal iniciado en la portada sur y que desembocaría en el altar de la Virgen situado en la nave del Evangelio. Las dos figuras marcarían el punto inicial y final de un recorrido a modo de transepto que tal vez responda a una necesidad litúrgica particular de la colegiata. Por ello, aunque no dispongamos de documentación al respecto, quizás sea probable que los lugares donde se encuentran actualmente las esculturas respondan a sus ubicaciones originales. Ello sin descartar la posibilidad que en algún momento pudieran haber sido intercambiadas una por otra y que originalmente la Virgen sedente se encontrara en el altar lateral. De hecho, se ha planteado que la figura erguida de la Virgen del Manzano podría haber estado originariamente en un parteluz (Fernández-Ladreda 2009, 372), y tal vez por estar muy cerca de los fieles fue objeto de una devoción más directa. Sin embargo, en este sentido, nos parece difícil acomodar un mainel en las portadas góticas existentes actualmente ubicadas al sur y al este, cuyos vanos no parecen haber sido modificados desde su construcción.

La configuración de un eje devocional con dos esculturas no es algo extraño en las iglesias medievales y tiene un ejemplo muy relevante en la catedral de Santiago de Compostela, que, como es sabido, sirvió como referencia a otros muchos templos, especialmente a los

ubicados en la ruta de peregrinación como la Colegiata del Manzano. En la iglesia compostelana, el eje longitudinal oeste-este desde el pórtico hasta el altar mayor quedó fijado con su dedicación en 1211 (Castiñeiras 2017, 56), no mucho antes de que comenzaran las obras de la colegiata.

Una segunda hipótesis que podría explicar la existencia de dos esculturas es que una de las figuras originalmente presidiese el presbiterio y la otra imagen se encontrase en un altar lateral. Es posible que el coro de los canónigos estuviera situado en la cabecera limitando el acceso de los fieles al altar mayor. En este caso, el cabildo pudo decidir colocar una nueva escultura en un punto más accesible para que fuese objeto de la devoción más directa de los seglares. El lugar elegido sería entonces el tercer tramo de la colateral norte, frente a la portada sur. Quizás inicialmente la imagen titular del templo fue la escultura con la Virgen estante y debido a las exigencias litúrgicas o devocionales, poco después de 1270 se encargaría una nueva figura sedente para el altar mayor y se trasladó la anterior a la nave del Evangelio para estar al alcance de los fieles. El hecho de que se trate de una escultura sentada se debería al ejemplo de la catedral, donde poco antes se había instalado la Virgen de la Alegría (Martínez 2009, 225-227). En este caso, la elección de la figura del sello capitular tal vez podría explicarse por la preferencia de los canónigos hacia la escultura que presidía el coro.

En cuanto a otras representaciones antiguas de la Virgen del Manzano, hay que destacar las que se encuentran las Cantigas de Santa María, de las que se le dedicaron cuatro composiciones. En el Códice de Florencia se incluyen las ilustraciones de estas composiciones y en ellas la Virgen aparece sedente y con unas características muy similares a la de la portada meridional (Fernández-Ladreda 2009, 372-373). Sin embargo, no podemos olvidar que estas representaciones tienen un sentido convencional y no buscan retratar de manera naturalista los asuntos relatados, aunque en algunos casos sí que se han podido distinguir los rasgos concretos de personas o edificios (Poza 2009, 316).

CONCLUSIONES

En resumen, a la hora de señalar las aportaciones de este trabajo a las investigaciones sobre la colegiata de Santa María del Manzano de Castrojeriz, creemos que se podrían apuntar varios aspectos. En primer lugar, la publicación de la matriz sigilar, que como venimos destacando constituye una pieza de enorme interés. Quizás el hecho de no haber estado expuesta al público en las últimas décadas la haya privado de la atención merecida. Por ello, en esta ocasión nos proponíamos salvar en parte esta deficiencia, de manera que pueda ser objeto de nuevos estudios. Enlazado con ello, hemos aventurado una propuesta de datación que la situaría entre los últimos años del siglo XIII y los primeros del XIV, en una fecha cerca a la adopción de la torre como señal heráldica del concejo de Castrojeriz entre 1282 y 1295. En último lugar podríamos destacar que la presencia de la Virgen

¹⁹ “Dichos señores (del cabildo) se determinaron se haga y ejecute la referida capilla a las espaldas del altar donde oy está Nuestra Señora para que el arco que tiene con el adorno sobre él sirva de maior luzimiento a la entrada de la dicha capilla que ha de ser por él”. Cabildo del 6 de junio de 1746. Archivo General Diocesano de Burgos [ADB], Castrojeriz, Ntra. Sra. del Manzano, Sig. 15-Libro de Acuerdos del Cabildo (1743-1753), f. 84v.

²⁰ ADB, Castrojeriz, Ntra. Sra. del Manzano, Sig. 15-Libro de Acuerdos del Cabildo (1743-1753), f. 86.

sedente en la matriz sigilar revela que esta escultura tuvo un gran protagonismo en la colegiata durante el siglo XIII, mayor del que ha gozado en siglos posteriores. Aunque todavía no estemos en condiciones de asegurar su ubicación original, es posible que fuera la titular del templo en las últimas décadas del Doscientos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella Villar, Pablo. 2011. “*Opus francigenum* en el *Iter francorum*. El fecundo siglo XIII y la nueva arquitectura de Castilla (comarca Odra-Pisuerga, Burgos)”. *Porticvm. Revista d’Estudis Medievals*, I: 69-104.
- Argaiz, Fray Gregorio de. 1675. *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*. Tomo VI. Madrid: Antonio de Zafra.
- Blanco, Flor. 1988. *El sello del concejo de Belorado*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal.
- Castillo Iglesias, Belén. 1997. *Guía breve. Museo de Burgos*. Burgos: Junta de Castilla y León.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. 2017. “La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo”. En *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, ed. Ramón Yzquierdo Peiró, 53-86. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Chacón Gómez-Monedero, Francisco Antonio. 2018. “La validación en documentos capitulares de Cuenca en el siglo XIII. El sello y las cláusulas de su anuncio”. En *A investigação sobre heráldica e sigilografia na Península Ibérica: entre a tradição e a inovação*, dir. Maria do Rosário Barbosa Morujão y Manuel Joaquín Salamanca López: 15-40. Coimbra: Centro de História da Sociedade e da Cultura.
- Fernández-Ladreda Aguadé, Clara. 2004. “Algunas reflexiones entorno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”. En *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”*, ed. Joaquín Yarza Luaces; María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Valera: 623-636. León: Universidad de León.
- Fernández-Ladreda Aguadé, Clara. 2009. “Virgen del Manzano”. En *Alfonso X el Sabio. Sala San Esteban, Murcia, 27 de octubre de 2009-31 de enero de 2010*, coord. M.ª Teresa López de Guereño Sanz y Isidro G. Bango Torviso, 372-373. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Francisco Olmos, José María de y Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez. 2020. “El sello medieval del concejo de Madrid. Reflexiones sobre su origen y diseño”. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 23: 259-278.

- Fuentes Isla, Benito. 1922. “La imagen de la Virgen de los sellos”. *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 10: 495-526.
- Garrido Garrido, José Manuel. 1983. *Documentación de la catedral de Burgos (1184-1222)*. Burgos: Fuentes medievales castellano-leonesas.
- González González, Julio. 1990. “Problemas de los sellos concejiles”. en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía. Madrid, 2 al 4 de abril de 1987*, 269-274. Madrid: Dirección de los Archivos Estatales.
- Guglieri Navarro, Araceli. 1974. *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional. Sellos eclesiásticos*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.
- Guijarro González, Susana. 2008. “Antigüedad, costumbre y exenciones frente a innovación en una institución medieval: el conflicto entre el maestrescuela y el cabildo de la catedral de Burgos (1456-1472)”. *Hispania Sacra*, LX, 121: 67-94.
- Huidobro Serna, Luciano. 1965. *El Camino de Santiago a su paso por Castrojeriz*. Burgos: Excma. Diputación Provincial.
- Iglesias Rouco, Lena S. y M.ª José Zaparaín Yáñez. 1992. “El arquitecto Juan de Sagarvinaga. Obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58: 457-468.
- Laguna Paúl, Teresa. 2020. “El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla”. *Medievalia*, 23-1: 275-329.
- Lozoya, Marqués de. 1943. “La matriz del sello concejil de Cuéllar”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 113: 131-135.
- Martín Martínez de Simón, Elena. 2013. *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*. Tesis doctoral. Universidad de Burgos.
- Martínez Burgos, Matías. 1929. *Arco de Santa María y Museo Arqueológico Provincial de Burgos*. Burgos: Imprenta de Marcelino Miguel.
- Martínez Burgos, Matías. 1935. *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- Martínez Lombó, Enrique. 2022. *Incipit. El origen de los museos en Castilla y León*. León: Universidad de León.
- Martínez Martínez, M.ª José. 2009. “La escultura monumental de la catedral de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”. *Biblioteca: estudio e investigación*, 24: 209-246.
- Martínez Martínez, M.ª José. 2016. *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino. 1987. *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino. 2002. “Los sellos en los reinos de León y Castilla durante los siglos X al XIII”. En *I Jornadas científicas sobre documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés, siglos X al XIII*, ed. Javier de Santiago Fernández y José María de Francisco Olmos, 245-282. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mestre Navas, Pablo Alberto. 2022. “Imago ecclesiae. Los sellos de validación de los cabildos catedrales de Baeza y Jaén (ss. XIII-XIV)”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia medieval*, 35: 443-474.
- Mestre Navas, Pablo Alberto. 2023. “Los sellos diplomáticos de los cabildos andaluces (s. XIII): Función, custodia e identidad”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 23-1: 369-394.
- Mestre Navas, Pedro Alberto. 2022. “Los sellos diplomáticos del cabildo catedral de Sevilla y sus preladados (siglos XIII-XIV)”. *Hispania Sacra*, LXXIV, 149: 105-117.
- Muñoz y Rivero, Jesús. 1881. *Nociones de Diplomática Española*. Madrid: la Guirnalda.
- Negro Cobo, Marta y René J. Payo Hernanz. 2001. “La colegiata de Nuestra Señora del Manzano”. En *María. Una mujer en el Camino de Santiago*, 13-20. Burgos: ADECO-Camino.
- Osaba y Ruiz de Erenchun, Basilio. 1955. *Museo Arqueológico de Burgos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Osaba y Ruiz de Erenchun, Basilio. 1974. *Museo Arqueológico de Burgos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Pozo Yagüe, Marta. 2009. “De las formas y sus creadores”. En *Alfonso X el Sabio. Sala San Esteban, Murcia, 27 de octubre de 2009-31 de enero de 2010*, coord. M.ª Teresa López de Guereño Sanz y Isidro G. Bango Torviso, 316-319. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Payo Hernanz, René-Jesús. 1997. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos: Excma. Diputación Provincial.
- Sánchez Domingo, Rafael. 2007. *Castrojeriz: de alfoz medieval a partido constitucional. Estudio de su Fuero, Privilegios y Ordenanzas*. Burgos: Excma. Diputación Provincial.
- Serrano, Luciano. 1907. *Fuentes para la historia de Castilla. Tomo II. Cartulario del Infantado de Covarrubias*. Valladolid: Cuesta.

- Uson Finkenzeller, María Cristina. 1990. “El documento de hermandad de los concejos castellanos de 27 de mayo de 1282, del Archivo Municipal de Nájera: estudio crítico”. en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía. Madrid, 2 al 4 de abril de 1987*, 193-231. Madrid: Dirección de los Archivos Estatales.
- Zaparaín Yáñez, María José. 2024. “135. Virgen del Manzano”. *Las Edades del Hombre. Hospitalitas. La gracia del encuentro. Santiago de Compostela*, 480-481. Fundación Las Edades del Hombre.

SERGIO PÉREZ MARTÍN

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

<https://orcid.org/0000-0001-8413-9509>

sergio.perez.martin@uva.es

JOSÉ ÁNGEL RIVERA DE LAS HERAS

DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

<https://orcid.org/0000-0001-9734-478X>

j1960a@hotmail.com

Recibido: 26/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

* 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

<https://doi.org/10.36443/sarmental.80>

UNA PROPUESTA AL ESCULTOR FLAMENCO GIL RONZA: UN RELIEVE DE ALABASTRO EN EL MUSEO DE ÁVILA*

A PROPOSAL TO THE FLEMISH SCULPTOR GIL DE RONZA: AN ALABASTER RELIEF FROM THE MUSEUM OF AVILA

RESUMEN:

En este artículo se propone la atribución de un pequeño relieve de alabastro, conservado actualmente en el Museo de Ávila, al escultor flamenco Gil de Ronza, fechándolo, además, en los primeros compases del siglo XVI, momentos en los que el artista se encontraba itinerando desde Toledo hacia Zamora. De este modo se replantea, también, el origen de su encargo, vinculado desde hace algunos años al hospital de Dios Padre. El estudio estilístico y su relación con otras obras zamoranas no deja lugar a dudas en su autoría, permitiendo deshacerse de su condición de obra anónima, de importación, o vinculada al círculo de Vasco de la Zarza.

PALABRAS CLAVE:

Escultura gótica, Arte flamenco, Alabastro, Devotio moderna, Siglo XVI, Zamora, Ávila

ABSTRACT:

This article proposes the attribution a small alabaster relief, now in the Museum of Ávila, to the Flemish sculptor Gil de Ronza, dating it to the early 16th century, when the artist was travelling from Toledo to Zamora. In this way, the origin of its commission, linked for some years to the Dios Padre hospital, is also reconsidered. The stylistic study and its relationship with other works from Zamora leaves no doubt as to its authorship, allowing us to dispel its condition as an anonymous work, imported, or linked to Vasco de la Zarza circle.

KEYWORDS:

Gothic sculpture, Flemish art, Alabaster, Modern devotion, 16th century, Zamora, Ávila

Hace escasos años se atribuyó la primera obra conocida del escultor flamenco Gil de Ronza en la ciudad de Ávila, territorio hasta entonces inexplorado, pero por el que a la fuerza hubo de transitar dada su condición de lugar de paso entre Toledo y Salamanca –donde atendió tempranos encargos– y acaso un alto en el camino hacia Zamora, ciudad a la que se aproximó por primera vez entre 1502-1503 antes de asentarse definitivamente en ella a fines de la segunda década del siglo XVI. Con la atribución del célebre “Cristo de los piojos” del monasterio de las carmelitas de San José se abría una nueva vía de investigación que ofrece ahora nuevos frutos y que a buen seguro no sean los últimos (Pérez y Fernández 2016, 264-5)¹. Todo apunta a que Ronza hizo algo más que cruzar la ciudad y alguna otra localidad de la provincia para llegar a su destino, teniendo tiempo para acometer varios encargos o al menos para rubricarlos y efectuarlos más tarde, lo que nos situaría ante la posibilidad de que hubiera pasado por la ciudad del Adaja en varias ocasiones, una de ellas en los últimos compases del año 1502, tras finalizar sus labores en el retablo mayor de la catedral de Toledo (Azcárate 1982, 52-3)².

RONZA, UN YMAGINARIO VERSÁTIL

De entre todas las cualidades y virtudes que se le han ido adjudicando a Gil de Ronza, creemos que ha de resaltarse la de su versatilidad, algo que parece derivado de la completa formación de buena parte de los maestros nórdicos que se asentaron en la Península a partir de los primeros decenios del Quinientos (Rodríguez 2018; Woods 2018). Si a su llegada a Toledo, hacia 1498, se ocupa principalmente de labores de entallador, pese a calificarse a sí mismo como “maestro de ymagenes de bulto”, pronto se erigirá en uno de los principales ejecutores de la sillería coral de la catedral de Zamora, contratada en 1503 por su colega Juan de Bruselas (Rivera 2020, 59-74) y en la que llevará a cabo alguno de los tableros más destacados y alabados por la crítica. Cumpliendo su palabra, no tardará en demostrar sus capacidades para el trabajo tridimensional sembrando las diócesis de Zamora y Salamanca con un largo muestrario de imágenes exentas y de grupos entre las que destacan cuantitativamente las iconografías de Cristo y de la Virgen, sin despreciar tampoco las de carácter hagiográfico.

Como acabamos de ver, se muestra versátil a la hora de abordar distintas tipologías y temas, pero también en el trabajo de los materiales, pues hablando de grandes conjuntos su siguiente compromiso implicaba la elaboración de “ystorias”, arquitecturas efímeras

y decoraciones para “amueblar” la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora (Martí 1907-1908; Pereda 1994; Rivera 1998, 17-18 y 25-31)³ entre 1521 y 1524; y casi coetáneamente figura en las cuentas de fábrica de la catedral de Salamanca junto a su hijo Diego y otros maestros norteños trabajando en el imafrente de su fachada occidental, o incluso en la portada de la iglesia conventual de los dominicos de San Esteban, donde la materia prima básica era la piedra arenisca de las canteras de Villamayor (Gómez-Moreno 1967, 205; Chueca 1951, 92-3; Azcárate 1958, 95; Rodríguez 1987, 28, 125-126; Rivera 1998, 76-80). Igualmente, en piedra, pero de Zamora, acometería sepulcros de muy distinto tipo y tamaño como el de la familia Romero en la capilla catedralicia del Cardenal, el de Pedro de Ayala y Juan de Ayala de Mella en la iglesia capitalina de San Pedro y San Ildefonso, o el del chantre Pedro López de Peralta en la localidad de El Perdígón (Gómez-Moreno 1927, 119-20, 156-7 y 322-3; Nieto 1981, 105-24; Redondo 1987, 120, 130, 135, 213, 295 y 311; Ramos 1982, 325; Rivera 1998, 70-5); pero también pequeños relieves e imágenes que engalanaban patios, como ocurre con los medallones para el palacio de los condes de Alba de Aliste, la Anunciación ubicada sobre la puerta de la iglesia monasterial de Santa María la Real de las Dueñas, o las ménsulas con ángeles sobre las que voltarían los nervios de una hipotética bóveda –hoy inexistente– en la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista en Casaseca de las Chanas (Rivera 2019, 70-79)⁴.

Aunque sea una variedad de piedra, parece que Ronza también se manejó en el trabajo del alabastro, material más dúctil que la arenisca, pero que implicaba unos conocimientos y unas dotes específicas para su manipulado, de ahí que sólo los grandes escultores castellanos lo tuvieron como uno de sus materiales esenciales. Por el contrario, de nuevo muchos de los maestros llegados desde los Países Bajos mostraban una cierta soltura en su uso, no en vano desde allí arribaban a Castilla regularmente pequeñas plaquetas de carácter verdaderamente preciosista (Arias 2018; Payo 2018, 328-30). Es cierto que esta cualidad del “maestre” Gil había permanecido oculta hasta fechas bien recientes y que hasta hoy tan sólo se nos descubre en un busto descontextualizado del Salvador o de San Juan Bautista procedente de la iglesia de Santa Eulalia de Palacios del Pan (Zamora). Causa extrañeza el que se conserve una pieza de este preciado material en una iglesia rural y escasamente pudiente (Rivera 2019, 79-80), lo que de inicio también provocó dudas en su posible atribución al flamenco. No obstante, sus definidos estilemas lo aproximan a otras imágenes

¹ Rivera 2019, 85, llega a la misma conclusión tras su revisión y comparación con un nutrido número de obras inéditas repartidas por Castilla y León, Toledo y Nueva York.

² Entonces recibirá licencia del rey Felipe el Hermoso, fechada el 7 de diciembre de 1502, para que pueda permanecer en la Península, a pesar de la real orden que obligaba a la salida de todos los súbditos del rey de Francia.

³ Su complejo programa iconográfico diseñado por el deán y que, en líneas generales, seguía el núcleo cristológico del Credo apostólico estaba pensado para llenar los nichos o cabañas ejecutados previamente por Juan Gil de Hontañón y su hijo Rodrigo. La última aportación sobre la parte arquitectónica, en Alonso 2023, 285-91.

⁴ También se le atribuye un pequeño Calvario pétreo en la localidad salmantina de Ledesma.

autógrafas realizadas en madera, como el San Juan Bautista de la localidad de Malva o el respaldo que en el coro alto de la sillería zamorana se dedicó al Precursor (Rivera 1998, 56-7; Ídem 2022, 368-9), todas muestran ese característico alabeado de la cabeza y un rostro de expresión melancólica, y quizá se labraron a lo largo de la primera década del siglo XVI.

Ahora estamos en condiciones de afirmar que no fue la única ocasión en que nuestro escultor utilizó este material en sus encargos, resultando especialmente interesante que, además, lo pudo hacer en un momento muy temprano y en la ciudad de Ávila, quizá teniendo mucho más recientes los rudimentos aprendidos en su Ronse (Renaix) natal.

UN ARTISTA ITINERANTE Y UN RELIEVE NO MENOS VIAJERO

Esa vida *in itinere* del escultor Gil de Ronza es uno de los principales inconvenientes a la hora de aquilatar la cronología de una parte importante de su producción, pero además admite otro tipo de reflexiones que aún están por hacer y en las que por razones obvias no nos podemos detener ahora.

Es lo que ocurre con la pieza abulense a que nos referiremos a continuación, por más que estimemos que su hechura hubo de acometerse en los primeros años de la centuria. Con el añadido de que en ella encontramos otro tipo de complicación, que es la de su condición de pieza “viajera”, removida de su emplazamiento original y trasladada en, al menos, tres ocasiones a otras ubicaciones hasta su actual depósito efectuado en 1998 en el Museo de Ávila⁵.

Estos movimientos más recientes son los mejor documentados (Mariné 2011, 76), pues sabemos que al Museo llegó desde la Diputación Provincial que, a su vez, lo había recogido del antiguo Hospital Provincial. En este edificio de complejos avatares históricos llegó a contemplarla todavía Manuel Gómez-Moreno en el año 1900. Es necesario, como luego se verá, que ofrezcamos un mínimo marco contextual a esta fundación, reseñando que su existencia a modo de hospital intitulado “de la Misericordia” se remontaba, al menos, a 1573; alcanzando su verdadera relevancia en 1631, cuando gracias a diversas donaciones sumó a sus instalaciones un céntrico convento anexo dejado por los carmelitas descalzos. Durante todo este tiempo y hasta 1767, su funcionamiento estuvo ligado a una cofradía o congregación del mismo nombre (Sánchez 1994, 134-35). Esta se extinguió en ese último año por decisión del obispo Miguel Fernández Merino, lo que acabaría arrastrando al propio hospital, que solo pudo prolongar su actividad hasta 1792. Dicho cierre no solo preludiva una reducción de los establecimientos sanitarios y obras pías que se mantenían bajo

la autoridad eclesiástica, sino que venía a atender la demanda popular de un centro que cubriera toda la provincia y que, además, asumiera los bienes, memorias y fundaciones de los cinco que todavía existían en Ávila⁶: el de Santa María Magdalena, Santa Escolástica, Dios Padre, San Joaquín o la Convalecencia, y el propio de la Misericordia (Martín 1872, 156-7; Martín 1995).

No extraña, por tanto, que Gómez-Moreno se lamentara de lo poco que quedaba de las primitivas fábricas en el inmueble del “nuevo” Hospital general de Ávila (desde 1849 llamado Hospital Provincial), cuya reforma y puesta al día se había iniciado ya en los últimos compases del siglo XVIII. Eso sí, en su sacristía llegó a ver “un pequeño relieve de alabastro con el Calvario, decoración de madera tallada y dorada, de hacia 1530” (Gómez-Moreno 1901, 171), al que dedicó la entrada nº 373 del *Catálogo* pero que no fotografió⁷. Este tipo de piezas siempre fueron del gusto del granadino, que antes siquiera de comenzar los trabajos de catalogación en Ávila ya sabía de la existencia de “muchas y buenas obras en alabastro” como le trasladaba en abril de 1900 a su amigo y valedor Juan Facundo Riaño (Lorenzo y Pérez, 2024, 18).

Así, pues, parece claro que el tablero de alabastro –elaborado en un único bloque, pero fracturado modernamente en cinco fragmentos– procedería de uno de aquellos centros benéficos primitivos. Desde hace algún tiempo se viene proponiendo que su origen se encuentre concretamente en el Hospital de Dios Padre, el más importante de Ávila, basándose en un inventario de bienes que se encargó realizar al ilustrado Juan Meléndez Valdés, oidor de la Real Chancillería de Valladolid y Comisionado del Supremo Consejo de Castilla, en el año 1793 con motivo de la unificación de los ya mencionados cinco hospitales de la ciudad (Demerson 1964). En el listado particular de los de esa institución aparece, entre otras obras, “una Efigie del descendimiento en Alabastro con su peana de talla dorada” (Mariné 2011, 76; Ídem 2021, 80), aparentemente –como ya hemos visto– la misma a la que se referiría años más tarde el arqueólogo granadino.

A este valioso documento sumamos ahora otros dos que podrían reforzar esa hipotética relación entre el relieve y el Hospital de Dios Padre. Se trata de sendos inventarios pertenecientes al propio archivo del hospital, uno de 1607, otro de 1759 (Sánchez 1994, 519-22). En el primero, atendiendo al listado de bienes de su capilla se citan, por ejemplo,

⁶ Habían preexistido otros de historia muy dispar, como los de San Antonio Abad, San Gil, San Lázaro o el Hospicio de Nuestra Señora de Sonsoles. Referencias a otras fundaciones se recogieron tempranamente en: Ariz 1607, 480-5, con un listado próximo a las cuatro decenas de obras benéficas.

⁷ En la edición facsímil del Catálogo Monumental (Gómez-Moreno 1983, 217) las editoras añadieron una nota al pie –que se mantiene en la reedición de 2006– aludiendo a que dicha pieza no se había localizado en el paradero en que la catalogó el granadino, pero tampoco la registran en otro. Para entonces, muy probablemente, se encontraría ya en alguna dependencia de la Diputación provincial.

⁵ Al respecto de su forma y fecha de ingreso puede consultarse <https://ceres.mcu.es/pages/Main>, nº de inv.: 98/23/1/143 (Consultado el 7 de junio de 2024).

“un retablo de la quinta angustia” y “una imagen de alabastro”. Siglo y medio más tarde, habiéndose multiplicado exponencialmente los bienes y alhajas, entre los numerosos y ricos objetos registrados en el Cuarto del administrador encontramos un “Cuadro del Descendimiento, de mármol”. No cabe duda de que este último es el relieve que nos ocupa y el hecho de que se aluda a un material distinto no invalida la propuesta, bien sabido es que, dependiendo de la época y de lo avezado que fuera el notario, mármol y alabastro solían confundirse con cierta facilidad. Cuestión más espinosa es que “cuadro” y “retablo” de estos inventarios puedan identificarse como la misma pieza, pues parece extraño que en 1607 se eluda mencionar su materialidad, cuando en otras obras sí se pormenoriza. Por el contrario, menos problema plantearía la aparente disparidad iconográfica, ya que el tema del relieve del Museo resulta ciertamente complejo, aunando el Calvario y a Cristo Descendido, pero también a la Madre junto a la cruz en uno de los momentos más dolorosos de la Pasión, tal y como lo recoge el cuarto evangelio. Lo que sí parece claro es que mediando el siglo XVIII la plancha de alabastro pudo formar parte de una suerte de Vía crucis o de relato pasional (Mariné 2011, 76; Ídem 2015, 82-3), pues en diversas estancias del hospital se menciona la existencia de otros “cuadros”, sin especificar en qué material estaban elaborados, pero que referían a la vida de Jesús: Cristo con la cruz a cuestas, Cristo atado a la columna, Ecce-Homo, Cristo crucificado, etc.

Sin otros indicios más determinantes conviene proceder con cautela, sobre todo si sumamos una problemática a la que todavía no habíamos llegado y es que en 1566, fecha del inventario más antiguo conocido del Hospital de Dios Padre (Sánchez 1994, 517-9), no se alude a ningún tipo de pieza de similares características. Podríamos pensar que fuera fruto de un olvido, o que simplemente no se realizó un listado tan exhaustivo como el de los años venideros pero, en nuestra opinión, no debe descartarse que esta ausencia sea fruto de otra circunstancia bien distinta. Creo que no erramos al aceptar que el relieve formase parte de los bienes del hospital desde algún momento impreciso del siglo XVIII, pero lo que no resulta posible asegurar es que antes de esa fecha estuviera en dicho centro y mucho menos que se encargase originalmente para él dada las cronologías que manejamos tanto para la construcción del edificio como para la hechura de la propia pieza.

Quizá esto último no se ha tenido en cuenta hasta este momento, pero la fundación del Hospital de Dios Padre y su construcción extramuros de la ciudad –al sur, junto a la iglesia románica de San Nicolás– tendría lugar en torno a 1532-1534⁸. De septiembre del primer año datan las referencias documentales más tempranas existentes sobre el mismo, rescatadas de las actas capitulares del Archivo Catedralicio de Ávila y del propio archivo del hospital

⁸ En los primeros documentos se le nombra indistintamente como Hospital de Dios Padre, de las bubas, de los llagados, del “mal francés”, o del mal contagioso. Ya en el siglo XVII aparece la acepción de Hospital de “enfermos galicados”.

(conservado en el Histórico Provincial de Ávila). En 1534 se inician los libros de cuentas y al año siguiente comienzan a aparecer los primeros benefactores. Bien es cierto que los orígenes fundacionales se retrotraen a 1529, cuando Alonso de Pliego, deán de la Catedral, y Hernando de Manzanas, canónigo de la misma, hacen donación de varias casas, fincas, heredades y tierras, tanto para su erección como para el mantenimiento posterior (Sánchez 1994, 155-7, 623 y 644; Sánchez 2000, 57-147)⁹. Por otra parte, en lo tocante al propio relieve, ya hemos dicho que nos parece una obra de principios del siglo XVI y aunque el estilo de Gil de Ronza resulta invariable en el tiempo, de lo que no cabe duda es que a la hora de construirse el hospital nuestro escultor estaba instalado definitivamente en Zamora, tras fundar un taller estable y apuraba sus últimos años de vida (Rivera 1998, 11 y 19). Su itinerante existencia se agota al terminar la década de 1520, quizá en busca de una mayor tranquilidad, pero esta apenas le duraría un lustro, alcanzándole la muerte en 1534.

Así las cosas, habrá que replantearse el origen del encargo de esta singular pieza, ante lo cual caben dos opciones. La primera es que pasase a engrosar los bienes del Hospital de Dios Padre con motivo de alguna donación particular de las muchas que los estudios sobre la beneficencia abulense han logrado documentar a lo largo de la Edad Moderna. Tras el primer impulso formalizado por los fundadores, fueron muchas las aportaciones recibidas por parte de clérigos –abundan los canónigos de la Catedral– y seglares (Sánchez 1994, 156-7; Sánchez 2000, 61-71 y 90-95), algunas de ellas de forma periódica y recurrente, otras por vía testamentaria, con no pocas mujeres adineradas y otras piadosas como protagonistas. La otra opción es que su ingreso sucediese del mismo modo en que varios siglos después todos los bienes de los hospitales de Ávila pasarían al General, es decir, por medio de procesos de reunión o adscripción¹⁰. Documentalmente sabemos que al Hospital de Dios Padre se fueron anexionando a partir de 1550 los de San Antón, San Lázaro y San Julián, e incluso las ermitas de San Lázaro y San Román con sus bienes (Sánchez 1994, 680-690), además de diversas rentas y beneficios parroquiales. En lo que a nosotros nos atañe, sin duda lo más interesante es que algunos de estos edificios contaban con una notable antigüedad, remontándose hasta la primera mitad del siglo XV, como el complejo

⁹ De él resta hoy su portada, con escudo del Cabildo catedralicio, alfiz, ventana cuadrangular cegada y medallón con un Padre Eterno, aludiendo a la advocación del hospital (López 2002, 171-2, Ídem 2011: 356, 408 y 573). En sus obras intervinieron los canteros Gonzalo del Gail, Juan de Aguirre y Blas Hernández, que hicieron la portada, y el entallador Juan Rodríguez –de la escuela de Vasco de Zarza–, en otros, véase Sánchez Sánchez 2000, 60 y Ruiz-Ayúcar 2009, 417-9 y 598-9. Actualmente es sede de la Fundación “Asociación de la Misericordia” (vulgarmente conocida como “Casa de la Misericordia”), una residencia de ancianos regida por las Hijas de la Caridad.

¹⁰ Recuérdese que la fundación de hospitales como el de Santa Escolástica o Santa María Magdalena se había concretado antes de cerrarse la primera década del siglo XVI (Sánchez 2000, 151 y 309) y cuyos bienes y rentas también acabaron engrosando los del único superviviente tras la reunificación hospitalaria del siglo XVIII, el de la Misericordia.

de San Lázaro. Sea como fuere, ninguna de las dos alternativas menoscaba el valor de la pieza, todo lo contrario, su agitada biografía y la preocupación por su conservación y transmisión ponen de relieve el histórico aprecio que fueron manteniendo sus poseedores desde el momento mismo de su encargo hasta su paso postrero al Museo de Ávila.

UN RELIEVE PIETISTA PARA UNA ESPIRITUALIDAD “DOMÉSTICA”

La temática del relieve abulense (fig. 1), independientemente del lugar para el que fuera concebido en origen, se entiende a la perfección dentro la religiosidad de la época, un momento de fuertes cambios sociales y políticos que también tendrían su repercusión en el mundo del arte. A las novedades estilísticas que procedentes desde Italia comenzaban a llegar a Castilla tras las primeras décadas del Quinientos, se suma el importante sustrato flamenquizado fuertemente arraigado entre la clientela de la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI, tanto por la moda instalada en la Corte como por el importante volumen de artistas nórdicos que habían encontrado acogida en distintos puntos de la Península difundiendo sus particulares creaciones y estilo. Las circunstancias de este contexto están sobradamente estudiadas en el entorno de Ávila (Ruiz-Ayúcar 2013; Parrado 1981, 19-57), al igual que la interesante hibridación artística resultante.

Es por todo ello por lo que el relieve del Museo de Ávila siempre se ha puesto como ejemplo paradigmático de este tiempo tan interesante y rico en matices, aduciendo incluso que mientras el alabastro encarnaba la asentada estética flamenca, su guarnición incorporaba las nuevas ideas del Renacimiento (Jiménez 2015, 45; Ídem 2021, 266). Aunque así pudiera ser, nuestra opinión es que ambas partes no son coetáneas, sino que entre la realización de cada una debieron transcurrir algunas décadas. Mientras el alabastro, como ya va dicho, se labraría en los primeros compases del siglo XVI, el marco pudo ser añadido antes de acabar el primer tercio de la centuria¹¹, pero no demasiado tarde si tenemos en cuenta las características de la escultura abulense de la época. Tales disquisiciones se apoyan en que el escultor Gil de Ronza nunca utilizó la columna abalaustrada en sus obras¹²,



Fig. 1. Gil de Ronza, *Relieve de la Sexta Angustia*, ca. 1502, Ávila.
 © Museo de Ávila, nº inv. 98/23/1/143

como si ocurre aquí, donde, además, se acompaña de frisos de dentellones y acantos tanto en el entablamento como en su pedestal. Su repertorio se limitó casi en exclusiva a diversos tipos de pilarillos góticos, como de los que se sirve en algunos de sus sepulcros, por

¹¹ Esta voluntad de proteger o de engrandecer obras de cronología anterior es algo absolutamente común. A nuestro juicio, esto pondría en duda también la hipótesis de que fuera parte de un retablo de mayor desarrollo, planteada en: “Un relieve en alabastro en los inicios del renacimiento abulense”, María Teresa López Fernández, Conferencia de presentación de la Pieza de Otoño de 2021 del Museo de Ávila, <https://www.youtube.com/watch?v=hv5MImH9c9w> (Consultado el 28 de julio de 2024). En realidad, con la adición de este encasamiento el relieve ya funcionaba como un pequeño retablo, máxime si su destino era el de un oratorio o capilla privada.

¹² De hacia 1530 data el pequeño retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Zamora que contiene una imagen del santo tallada por Ronza y unas pinturas atribuidas a Blas de Oña (Rivera 2017, 82; Ídem 2013, 57-8). Su ensamblaje, articulado mediante columnas abalaustradas y traspilares, además de ornatos del primer Renacimiento, resulta ajeno al estilo del maestro flamenco.

ejemplo en el de los Ayala, o en ciertos tableros de la sillería catedralicia de Zamora; y excepcionalmente, en varias obras de la década de 1530, se introducen soportes y ornatos tocados por un Renacimiento muy superficial y poco asimilado. En resumen, el encasamiento resulta más avanzado estilísticamente que el relieve de alabastro y quizá no tanto por su cronología como por su concepción estética. Si esta composición la encontrásemos en otro entorno castellano no dudáramos en datar la hechura del marco a fines del primer tercio del siglo XVI o incluso a comienzos del siguiente, pero en Ávila la aparición en escena de Vasco de la Zarza o de Pedro Berruguete hacen que la introducción del repertorio decorativo italiano se adelante algunas décadas, baste con ver el paradigmático retablo de su Catedral y su sagrario (Mont 2021). Quizá esto ha sido lo que en determinados momentos ha hecho pensar que la pieza en conjunto se debiera a Zarza o alguno de sus seguidores, pero sobre ello volveremos más adelante.

El último de los contextos que tocan a esta pieza es el de su temática y por extensión el de la religiosidad ya aludida (Sánchez 2013). Buena parte de estos pequeños “paneles”, ya fuesen de alabastro o pintados encontraron su razón de ser en las nuevas demandas pietistas de la *devotio moderna* en la que los temas cristológicos y en especial los pasionales y más dolientes, donde se encontraba la faceta más humana y doliente del Redentor, servían para cumplir con esa vía de religiosidad más íntima, reflexiva y de meditación personal con la pretendida intención de alejarse de las grandes liturgias. Tanto si en su origen el relieve abulense fue fruto de un encargo para una capilla particular como si lo fue para una de aquellas instituciones hospitalarias –en las que también había oratorios, máxime cuando estaban auspiciadas por el propio estamento eclesiástico–, en cualquiera de los dos casos pudo cumplir su función de interpelar afectivamente y de manera íntima al fiel y de exaltar su devoción. El carácter de estas fundaciones y la elevada mortandad de la época sirve para explicar también la temática de muchas de las pinturas y esculturas que aparecían en los inventarios redactados en fechas anteriores, con una clara predilección por estos asuntos que no dejaban de incidir en la soledad, el sufrimiento, el escarnio, pero también en la esperanza en la vida ultraterrena.

Esa necesidad de enriquecer conceptualmente la imagen puede ser la explicación a la complicada interpretación que tradicionalmente la ha rodeado, identificándose sin distinción como el Descendimiento, el Calvario, el Llanto sobre Cristo Muerto, la “Quinta Angustia”, etc. Lo que está claro es que efigia un instante intermedio entre el Descendimiento, pues la cruz de Cristo aparece vacía, pero aún permanecen en las suyas Dimas y Gestas, y la Piedad, ya que desaparecidos los útiles con que se auxiliaron para descolgar el cuerpo inerte de Jesús y los personajes que lo facilitaron (entre otros, José de Arimatea y Nicodemo), quedan a los pies de las tres cruces el “discípulo amado” (San Juan Evangelista), María Magdalena y en el centro María sosteniendo sobre sus rodillas, pero sin tocarlo con las manos, que se unen en oración, el cuerpo inerte de su Hijo. A su apoyo contribuyen los

dos primeros, puestos de hinojos para recoger su cabeza y asirle por la mano izquierda ya que la otra cae verticalmente hacia el suelo siendo el único miembro que se escapa de la marcada diagonal que describe su rígido cuerpo, como fue habitual en innumerables piedadas nórdicas del tardogótico¹³. De este modo, quizá el título que mejor lo defina sea el de la “Sexta Angustia”¹⁴, rememorando los siete Dolores o Angustias de la Virgen María, y más concretamente el que sufrió tras ver a su hijo agonizar y morir en la cruz y tener que acogerle en sus brazos tras el descendimiento.

Las posibilidades iconográficas del pasaje encontraron acogida con especial predilección en la plástica nórdica, como demuestran conocidas representaciones creadas por maestros flamencos y borgoñones asentados en la Península (Felipe Bigarny, Miguel Perrín, Juan de Juni...) o la cuantiosa nómina de relieves de la Piedad importados desde los Países Bajos (Arias 2019, 107-9), pero también en la italiana, eso sí, siempre con ligeras variantes respecto a la composición creada por Ronza. En algunos casos todas las cruces aparecen vacías, en otros casos tan sólo se hace presente la de Cristo, pero donde mayores diferencias observamos es en la relevancia del grupo principal que varía en personajes desde los que mantienen únicamente a “la Piedad”, a los que arremolinan en torno al Descendido a una verdadera muchedumbre. Esto aporta una cierta originalidad al alabastro abulense, por más que se intuya la utilización de uno o varios grabados para su composición. Desde luego, el acomodo escasamente armónico de los dos grupos de personajes, la “extraña” combinación de Piedad y ladrones con cruz central vacía, y el modo en que los *stipes* laterales recaen justamente sobre las cabezas de San Juan y la Magdalena, invita a pensar en el uso de, al menos, dos grabados diferentes, no localizados hasta el momento. Las posturas de Dimas y Gestas se asemejan bastante a las que dibujó y grabó Durero hacia 1495 en una de sus crucifixiones¹⁵, aunque en la estampa resulta aún más nerviosa (fig. 2). Esta peculiar disposición, contorsionada, recreándose en la expresividad y la crispación fruto del dolor se reitera en múltiples grabados, pinturas y esculturas del mundo nórdico.

Mientras la iconografía de la parte superior de la placa no volvió a aparecer en el catálogo de Gil de Ronza, no podemos decir lo mismo del grupo de la Piedad que se repitió mimé-

¹³ También es común en el mundo francés. Una miniatura (fol. 14) del Libro de Horas de Carlos VIII, fechado entre 1494 y 1497, recoge una Piedad “completa”, con un Cristo absolutamente rígido reposando sobre las rodillas de María y tan solo sustentado en la cabeza por San Juan, pues la Virgen une sus manos en oración y la Magdalena, a los pies, lleva un perfumero y enjuga sus lágrimas. Al fondo, el resto de personajes –no los ladrones ni sus cruces– y la cruz desnuda. Véase Gras 2021, 289-96.

¹⁴ Como tal lo mencionó también María Teresa López Fernández en la conferencia recogida en la nota nº 12. En ciertos momentos el propio Museo de Ávila también lo identificó así, aunque últimamente figura en su catálogo como “Descendimiento”.

¹⁵ El ejemplar aquí reproducido pertenece al British Museum (nº inv. 1918,0713.8).



Fig. 2. Alberto Duero, *Grabado de la Crucifixion (The Great Calvary)*, ca. 1495.
© British Museum, n° inv. 1918,0713.8.

ticamente, pero incorporando tras las cuatro imágenes principales a Jose de Arimatea, Nicodemo, María Salomé y María la de Cleofás, en un relieve del retablo mayor de la

localidad zamorana de Mogátar (Rivera 2019, 115-7)¹⁶, fechado genéricamente en el primer cuarto del siglo XVI. Las posturas, gestos y vestimenta resultan prácticamente idénticas, fruto de la condición poco innovadora del artista, si bien el relieve abulense lo supera en calidad y detallismo (fig. 3). La diferencia más palpable reside en la posición de



Fig. 3. Gil de Ronza, *Relieve del llanto sobre Cristo muerto*, Primer tercio siglo XVI, Iglesia de la Natividad, Mogátar (Zamora).

Cristo, mucho más rígido y totalmente oblicuo en el primero –al modo de alguna de aquellas “bellas piedad” del ámbito germánico– y con una disposición del torso y las piernas más tendentes al naturalismo en Mogátar, seguramente debido a la diferencia de años

¹⁶ El retablo fue ensamblado en 1779, incluyéndose en sus encasamientos cinco relieves salidos del obrador del Ronza, que debieron formar parte de un primitivo retablo hoy desaparecido. Sus asuntos, estudiados por Rivera de las Heras, son los siguientes: San Bartolomé y San Jerónimo, Verónica con la santa Faz entre San Juan Bautista y San Pedro, Santa Catalina de Alejandría, San Miguel y el ya nombrado Llanto sobre Cristo muerto.

transcurrida entre una obra y la otra. Por lo demás, en el análisis global de ambos relieves se terminan por diluir todas las dudas sobre la autoría de la obra que nos ocupa, pues en ella encontramos todos y cada uno de los formulismos propios de Gil de Ronza, anclados conceptual y estilísticamente en el espíritu flamenco y tardogótico (fig. 4). Sólo aludiremos a los detalles más distintivos, como la forma bifusiforme de los cuerpos, visible es-



Fig. 4. Gil de Ronza, *Detalle del relieve de la Sexta Angustia*, ca. 1502, Museo de Ávila, Ávila.



Fig. 5. Gil de Ronza, *Cristo yacente*, ca. 1522, Capilla del deán Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco (Zamora), hoy depositada en el convento de Santa Clara de la misma ciudad.

pecialmente en la magra anatomía de Cristo (fig. 5), pero también en la de los ladrones, con características melenas cortas de puntas rizadas y mechones a modo de tirabuzones (fig. 6), la postura alabeada y el suave modelado de buena parte de sus figuras, o los rostros



Fig. 6. Gil de Ronza, *San Miguel (detalle)*, ca. 1522, Capilla del deán Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco (Zamora), hoy en The Met Cloisters Museum (Nueva York).

de expresión melancólica pero estereotipados (cara ovalada, cejas lisas, ojos almendrados, nariz aguileña...), estilemas connaturales a su obra y extrapolables a conjuntos inéditos gracias a la explícita documentación que generó una de sus obras cumbre, los grupos escultóricos de la ya citada capilla del deán Vázquez de Cepeda (figs. 7). En lo tocante a los crucificados llama la atención que los cuajarones de sangre que manan de la herida del



Fig. 7. Gil de Ronza, *Ecce Homo* (detalle), ca. 1522, Capilla del deán Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco (Zamora), hoy depositada en el convento del Corpus Christi de la misma ciudad.

costado aparecen tallados de manera superpuesta, como se ve en el Cristo ya descendido de Ávila o en el yacente zamorano arriba reproducido, y que el *titulus* adopta forma de tarja apergaminada (Rivera 1998, 21). Por último, aludir a la desproporción de ciertas partes del cuerpo como las manos, recurso utilizado frecuentemente por Ronza en su búsqueda de la expresión a través de la gestualidad simbólica como buen maestro borgoñón, y también a la nula preocupación por la perspectiva y la construcción de la caja espacial, reducida, como mucho, a la colocación sobre los personajes –aquí no es el caso– de una bóveda nervada soportada por ménsulas o finas columnillas con la idea de dotar a la escena de una cierta profundidad, como se puede ver en el relieve de Mogátar, por ejemplo.

CONCLUSIONES

Con esta propuesta de atribución al escultor flamenco Gil de Ronza, creemos haber dado un paso más hacia el cierre del periplo artístico de esta pieza tenida en distintos momentos como obra de importación traída desde Flandes, anónima borgoñona, o del círculo/seguidores de Vasco de la Zarza. La comparación estilística del relieve abulense con distintas obras del entorno zamorano-salmantino, en especial con las obras documentadas del maestro, nos parece que arroja bastante luz. En base a trabajos anteriores, se sugiere una nueva datación para la misma, siempre teniendo en cuenta que el periplo abulense de Ronza debió de acontecer en los primeros compases del siglo XVI, en su caminar desde Toledo –primer destino tras su llegada a la Península– hacia Zamora, ciudad en la que acabaría ubicando su taller. El replantear la fecha de su hechura obliga a reconsiderar también su convivencia con la mazonería de madera que hoy la enmarca, pero sobre todo el hecho de su encargo. Sobre el origen de éste último existía un cierto acuerdo que lo dirigía hacia el Hospital de Dios Padre, el más importante de Ávila durante el Renacimiento, pero dado que su construcción no se llevó a cabo hasta 1532-1534 existen ciertos desajustes, máxime cuando Ronza ya había muerto en ese último año. Nuestra propuesta orienta ahora su encomienda a un encargo particular o de alguna institución eclesiástica o benéfica, desde donde se donaría años después –esta vez sí– al citado hospital.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. 2023. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*. Biblioteca de Historia del Arte 41. Madrid: CSIC.
- Arias Martínez, Manuel. 2018. “Del alabastro renacentista en la corona de Castilla: una cuestión a estudio”. En *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, coord. Carmen Morte, 221-238. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Arias Martínez, Manuel. 2019. “Relieves de alabastro en Castilla: *unicum* y modelo serio-do. Siloe, Berruguete y Juni”. *Ars&Renovatio*, 7, 105-119.
- Ariz, Luis (O.S.B.). 1607. *Historia de las grandezas de la ciudad de Auila*. Alcalá de Henares, por Luis Martínez Grande.
- Azcárate, José María de. 1958. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. XIII, Escultura del siglo XVI*. Madrid: Plus Ultra.
- Azcárate, José María de. 1982. “El maestro Gil del retablo mayor de Toledo”. *Miscelánea de Arte*, 52-53.
- Chueca, Fernando. 1951. *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Demerson, Jorge. 1964. *D. Juan Meléndez Valdés: correspondance relative a la réunion des hopitaux d’Avila (textes en prose inédits publiés avec une introduction, des notes et appendices par Georges Demerson)*. Bibliothèque de l’Ecole des Hautes Études Hispaniques, 35. Bordeaux: Féret&Fils.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1901. *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila (1900 a 1901)*. Manuscrito en 2 vols. de texto más 1 vol. de imágenes, http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_avila.html (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Gómez-Moreno, Manuel. 1927. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1967. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1983. *Catálogo monumental de la Provincia de Ávila*, 3 vols (ed. facsímil a cargo de Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera). Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Gómez-Moreno, Manuel. 2006. *Catálogo monumental de la Provincia de Ávila*, 3 vols (ed. facsímil a cargo de Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera). Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Gras, Samuel. 2021. *Luces del norte. Manuscritos iluminados franceses y flamencos de la Biblioteca Nacional de España. Catálogo razonado* (Bajo la dirección de Javier Docampo Capilla). Madrid: Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Jiménez Gadea, Javier. 2015. “Formas, símbolos, modas... en Ávila tras 1515: donde una puerta se cierra otra se abre”. En *Ávila, 1515* (Exposición conmemorativa del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Ávila), dir. María Mariné Isidro. Ávila: Junta de Castilla y León y Museo de Ávila. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoAvila/es/Plantilla100Detalle/1284417634211/Publicacion/1284666166295/Redaccion> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Jiménez Gadea, Javier. 2021. “Descendimiento de Cristo”. En *Comuneros: 500 años. El tiempo de la libertad. Comuneros V Centenario*, dir. Eliseo de Pablos y Solène de Pablos Hamon. Barcelona: Cortes de Castilla y León y Lunewerg, 266. <https://exposicionvirtualcomuneros.org/catalogo> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- López Fernández, María Isabel. 2002. *Guía de la arquitectura civil del siglo XVI en Ávila*. Cuadernos de la Escuela Oficial de Turismo de Castilla y León. Madrid: Fundación Cultural Santa Teresa.
- López Fernández, María Isabel. 2011. *La arquitectura del siglo XVI en Ávila: La casa de Bracamonte y el patrimonio abulense*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/110780> (Consultado el 5 de junio de 2024)
- Lorenzo Arribas, Josemi y Pérez Martín, Sergio. 2024. *Manuel Gómez Moreno. Cartas para un Catálogo Monumental. Epistolario de Castilla y León (1900-1909)*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Mariné Isidro, María. 2011. “ficha nº 62”. En *Cien piezas del Museo de Ávila*, coord. Javier Jiménez Gadea, María Mariné Isidro y Vacas Calvo José Antonio, 76. Ávila: Junta de Castilla y León, 76. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/es/museoavila/documentacion/guias.html> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Mariné Isidro, María. 2015. “ficha 11. Hospital de Dios Padre”. En *Ávila, 1515* (Exposición conmemorativa del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Ávila), dir. María Mariné Isidro. Ávila: Junta de Castilla y León y Museo de Ávila, 82-83. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoAvila/es/Plantilla100Detalle/1284417634211/Publicacion/1284666166295/Redaccion> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Mariné Isidro, María. 2021. “ficha nº 64”. En *Cien+10 piezas del Museo de Ávila*, coord. José Luis Díez Juste, Javier Jiménez Gadea, María Mariné Isidro y José Antonio Vacas

- Calvo, 80. Ávila: Junta de Castilla y León, 80. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/es/museoavila/documentacion/guias.html> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Martí Monsó, José. 1907-1908. “La capilla del deán D. Diego Vázquez de Cepeda en el monasterio de San Francisco de Zamora”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* III, 18-22 y ss. https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10067561 (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Martín Carramolino, Juan. 1872. *Guía del forastero en Ávila*. Madrid: Imprenta, fundición y estereotipia de D. Juan Aguado. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=3494> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Martín Martín, Inmaculada. 1995. *El hospital general de Ávila: del antiguo Régimen a la Revolución liberal (1792-1872)*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. <https://portaldelaciencia.uva.es/documentos/619ca018a08dbd1b8f9eedf> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Mont Muñoz, Ismael. 2021. “La iconografía del Sagrario de la catedral de Ávila”. *Cuadernos abulenses* 50, 133-168. <https://www.igda.es/docus/publicaciones/ca/50/la-iconografia-del-sagrario-de-la-catedral-de-avila.pdf> (Consultado el 29 de julio de 2024)
- Nieto González, José Ramón. 1981. “El sepulcro de don Pedro López en El Perdigón (Zamora)”. En *Simposio Internacional A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, 105-124. Coimbra: EPARTUR.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 1981. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2018. “Los usos escultóricos del alabastro en Burgos durante la Baja Edad Medina y el Renacimiento. 1400-1600”. En *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, coord. Carmen Morte, 317-192. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Pereda Espeso, Felipe. 1994. “Escultura y Teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* VI, 179-195. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/974> (Consultado el 4 de junio de 2024)
- Pérez Martín, Sergio y Fernández Mateos, Rubén. 2016. “El «Cristo de los Piojos» de Ávila y un «Cristo de la Vera Cruz» de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller”. *Cuadernos Abulenses* 45, 253-265.
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1982. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro.
- Redondo Cantera, María José. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 1998. *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora: Diputación de Zamora.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2013. *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora: Cabildo Catedral de Zamora.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2017. *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII*. Granada: Artisplendore.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2019. “Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller”, *Studia Zamorensia* XVIII, 67-119. <https://revistas.uned.es/index.php/studiazamo/article/view/26665> (Consultado el 5 de junio de 2024)
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2020. *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador*. Asturias: Rigel.
- Rodríguez Bote, María Teresa. 2018. “La formación del artista en los talleres nórdicos”. En *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, coord. Begoña Alonso Ruiz, Javier Gómez Martínez, Julio Juan Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián, Vol. 1, 82-93. Santander: Universidad de Cantabria.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1987. *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús. 2009. *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. Vol. II. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús. 2013. “La escultura abulense en el siglo XVI”. En *Historia de Ávila. Vol. 5. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª Parte)*, coord. Gonzalo Martín García. 594-626. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sánchez Caro, José Manuel. 2013. “Humanismo y religiosidad en Ávila”. En *Historia de Ávila. Vol. 5. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª Parte)*, coord. Gonzalo Martín García. 669-701. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sánchez Sánchez, Andrés. 2000. *La beneficencia en Ávila. Actividad hospitalaria del Cabildo Catedralicio (siglos XVI-XIX)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sánchez Sánchez, Jesús. 1994. *Cinco hospitales del antiguo régimen en la ciudad de Ávila*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/62031> (Consultado el 6 de junio de 2024)
- Woods, Kim. 2018. “Alabaster sculpture in the Burgundian and Habsburg Netherlands c. 1400-1530”. En *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, coord. Carmen Morte, 179-192. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

**APRECIACIONES SOBRE LA ESCULTURA PERDIDA
DE NUESTRA SEÑORA DE CANDELARIA, CANARIAS.
NUEVA CATALOGACIÓN CRONOLÓGICA Y SU
ASIMILACIÓN CON EL RENACIMIENTO ESPAÑOL
(CA. 1520)**

**APPRECIATIONS ON THE LOST SCULPTURE OF
OUR LADY OF CANDELARIA, CANARY ISLANDS.
NEW CHRONOLOGICAL CATALOGING AND ITS
ASSIMILATION WITH THE SPANISH RENAISSANCE
(CA. 1520)**

RESUMEN

Este estudio examina en profundidad la efigie de la Virgen de Candelaria de Canarias, perdida en 1826, a partir de descripciones, retratos y veras efigies. Se propone una nueva catalogación para la escultura a través del análisis de sus elementos formales y la revisión de documentación existente que la identifica como obra renacentista del ámbito hispano que hasta ahora había sido encuadrada a mediados del siglo XV. Se busca, además, comprender su configuración volumétrica original en base a varias concomitancias estilísticas con el Renacimiento español alrededor de 1520.

PALABRAS CLAVE

Renacimiento; escultura policromada; guanches; siglo XVI; Tenerife.

ABSTRACT

This studio inspects the canarian Virgen de Candelaria sculpture, lost in 1826, in depth from descriptions, portraits and truthful effigies. A new cataloguing for the sculpture is proposed. Until now, through the analysis of its formal elements and the revision of the existing documentation that attributes it to a Renaissance work from the Hispanic area, it had been catalogued in the mid-15th century. It is also searched to comprehend its original volumetric configuration based on several stylistic coincidences with the Spanish Renaissance around 1520.

KEYWORDS

Renaissance; polychrome sculpture; guanches; 16th century; Tenerife.

ALEJANDRO HERNÁNDEZ PÉREZ

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

<https://orcid.org/0009-0008-9815-5583>

alejandro.hernandez.09@ull.edu.es

Recibido: 6/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.77>

INTRODUCCIÓN

En su estudio *Precisiones sobre la escultura de la Candelaria venerada por los guanches de Tenerife* Jesús Hernández Perera analiza un cuadro con esta representación que encontró en la colección de don José Peraza de Ayala. La escultura, arribada con fines doctrinales a las islas mucho antes de la conquista que, tristemente, desapareció en un aluvión en 1826, se presenta sin su sobrevestimenta dejando ver la forma escultórica original. El historiador del arte, extrañado por el relato tradicional sobre su origen, la cataloga a mediados del siglo XV y no a finales del XIV como se pensaba hasta entonces.

Cumplíndose este año el centenario de su nacimiento parece propicio realizar una revisión sobre esta catalogación, pues, aunque no se conserve la escultura original, proponemos una hipótesis de trabajo nueva sobre su origen que modificaría el contexto cronológico comúnmente aceptado, así como el taller de procedencia, una hipótesis construida a partir de los diferentes retratos, descripciones y veras efigies. En concreto en este artículo se plantean unas fechas mucho más tardías a las que, tradicionalmente, se han propuesto para la escultura, encontrando un mejor encuadre con las obras renacentistas españolas que con prototipos góticos del cuatrocientos y mucho menos del trecentos.

Por otro lado, se pretende un acercamiento a la producción escultórica del llamado Renacimiento español inicial, con la que la escultura guarda ciertas reminiscencias y concomitancias estilísticas a poner en valor.

CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen verdaderamente pocos datos de la fecha exacta en la que fue traída la efigie y sus circunstancias. Ni siquiera en *Le Canarien*, documento elaborado entre 1404 y 1420¹, fruto de la primera toma de contacto realizada por el barón normando Jean IV de Béthencourt, se menciona presencia alguna de una escultura en Tenerife (Aznar Vallejo 2003).

En realidad la referencia más antigua sobre el origen de la imagen es bastante tardía. Fue relatada por el fraile franciscano Martín Ignacio en 1580, redactado en los cuadernos de viaje del agustino fray González de Mendoza. En él, comenta que la escultura se halló sobre una piedra en una cueva de la costa del sur de Tenerife:

En una cueva, que el día de hoy es Parroquia, donde acostumbraban los pastores guarecerse de las aguas y otras inclemencias del cielo y meter sus cabras (que era el ganado que en aquel tiempo había en aquellas islas, de lo cual hasta el día de hoy ha quedado mucha abundancia), yendo un día un pastor de ellas a meterlas en la dicha cueva, las cabras se

desparramaron de una gran claridad que vieron en lo interior de ella y volvieron con gran furia a salirse a lo raso con tanto temor, que no pararon en muy gran distancia. Pues como el pastor viendo esta novedad, entrase en la cueva para entender quién la había causado, y después de vista la claridad y el bulto, tomase una piedra en el puño de él, que todo lo que le duró la vida estuvo cerrado en testimonio de milagro. Sabido esto por los moradores de las dichas islas, la comenzaron a tener grandísima veneración, llamándola Madre del Sol: la cual devoción ha quedado y está viva el día de hoy en todos los naturales, a quien los españoles llaman guanches; y la adoran tanto como al mismo Dios, haciéndole cada año el día de la Candelaria gran fiesta, en la cual cantan y bailan y hacen otras muchas cosas de muy gran regocijo y fiestas (González de Mendoza 1944, 301).

El relato es coincidente con algunas partes de la versión que realizará el fraile dominico Alonso de Espinosa Montemayor años más tarde, en 1594 (Espinosa 1594, 31-42), añadiendo dos pastores y doble milagro pero ubicando su encuentro en la playa del Socorro de Güímar.

Se ha de entender que la leyenda sobre el hallazgo es anterior, estaba presente en el imaginario popular y se originaría por una reestructuración de relatos orales sobre acontecimientos reales a los que, con el paso del tiempo, fueron añadiéndose elementos y detalles más específicos. Lo que suele suceder usualmente con este tipo de narrativas.

Espinosa redacta una versión mucho más milagrera, si cabe, con el fin de legitimar una aparición extraordinaria por intenciones e intereses propios de su época. De sus elocuentes conclusiones afirma que la escultura apareció en el año 1400 -noventa y cuatro años antes de la conquista- y “fué por ministerio de Angeles a esta Isla traída, y por sus manos labrada. Porque es casi imposible, que obra tan prima y tan perfecta, manos de mortales vuiessen hecho” (Espinosa 1594, 36-37). No se debe tampoco descartar lo redactado por Espinosa, simplemente leer con criterio lo que escribe para interpretarlo correctamente.

Lorenzo Santana afirma que Espinosa pasa por alto, desconoce o ignora a su conveniencia mucha documentación del quinientos en referencia al origen de la escultura (Santana Rodríguez 2009, 23). Pero lo que sí relata el dominico es la presencia de otras efigies en la isla, entiéndase de campaña o de misiones, que habían sido traídas en algún momento previo y encontradas por los castellanos en sus incursiones. Cuestión que trata también el historiador Tomás Arias Marín de Cubas en su monografía *Conquista de las siete yslas de canaria*, publicada en 1687, al encontrar su posible origen en los referidos misioneros mallorquines:

Llevaron dícese que fueron doce imágenes, de las que sabemos, son, Nuestra Señora de Candelaria, san Juan Bautista desnudo como canario; san Marcos Evangelista, san Agustín; san Nicolás Obispo, que es mui célebre en Aragón onde está la campana que fue allí la antigua Bilbilis; a las márgenes del río Ebro; san Antón Abad, sancta María Magdalena, y sancta Catalina de Alexandria [...] afirmese que era por los años 1363 quando estas imáge-

¹ Existen dos versiones de la misma crónica escrita por los capellanes de la expedición Jean Le Verrier y Pierre Boutier, el códice Egerton 2709 y el códice Montruffet, de Gadifer de La Salle y Jean V de Béthencourt respectivamente. En este caso nos referimos a la versión de Gadifer adquirido por el Museo Británico en 1888.

nes i tres religiosos Bartolomé, Thadeo sacerdotes y Mathías lego; de quien resan los anales de los frailes italianos de San Agustín que estuvieron en la ysla de Canaria algunos años predicando i manteniendo a los fieles en la fee de Jesuchristo: también lo dice el padre fray Juan Marques libro de el Origen de los hermitaños de San Agustín, cp. 19, s4 (Arias Marín de Cubas 2021, 362)².

Estas esculturas tuvieron que ser de pequeño formato para la cómoda manipulación en una geografía en parte desconocida. A su reducido tamaño y morfología gótica aluden Jesús Pérez Morera y Carlos Rodríguez Morales que estudiaron en profundidad tanto las subsistentes como otras registradas (Pérez Morera y Rodríguez Morales 2008, 26-27). Como ejemplos, se citan la *Virgen de las Nieves* (fig. 1) patrona de La Palma, que Miguel Ángel Martín atribuye a la producción sevillana de Lorenzo de Mercadante (*act.* 1454-1468) (Martín Sánchez 2009, 133; 2008, 34-35), la *Virgen de Tajo* en Arico, la *Virgen de la Consolación* de Santa Cruz de Tenerife o la primitiva *Virgen del Pino* de Teror que recientemente se ha relacionado con la *Virgen de las Nieves* en Gran Canaria (Sánchez Rodríguez 2008, 541-543)³.

La presencia de estos misioneros franciscanos en la isla de Tenerife, según Gabriel Escribano Cobo y Alfredo Mederos Martín, se ve avalada por el presunto contacto que hicieron con el mencey⁴ de Adeje en 1347 al estudiar en profundidad el potencial arqueológico del puerto de La Caleta, que les sirvió como desembarcadero según afirman sus hipótesis (Mederos Martín y Escribano Cobos 2016, 196). Otro documento que lo avala es la bula papal emitida por Clemente VI donde autoriza por esas fechas a “Johanni de Auria y Jacobo Sagirara, ciudadanos de Mallorca [...] trasladarse personalmente a la isla de Canaria y a otras que están cerca [...] para convertir a la fe católica y a honestas costumbres unas gentes paganas” (Quartapelle 2015, 59).

En muchas ocasiones se ha planteado que los naturales obtuvieron la escultura por este medio para relacionarla con una deidad del imaginario religioso guanche (Torriani 1999,

234)⁵ Según el relato de Espinosa, fue el mencey de Güimar el responsable de llevarla a su casa-cueva en *Chinguaro* y comenzaron a venerarla allí sobre un lugar “alfombrado con gamuzas de piel de cabra” adornando el entorno “con hierbas de mucho olor” (Castillo Ruiz de Vergara 2005, 165). Posteriormente, se pasó a la cueva de *Achbinico* por consejo de Antón guanche, un natural convertido al cristianismo por Hernán Peraza que les comentó que debía de venerarse allí, en un lugar más adecuado. La figura de este niño convertido no tiene rigurosidad histórica al carecer de documentación y la talla parece más bien acabar en ese lugar porque acostumbraban a “haberla tenido en otras partes porque los que la trajeron no se la jurtaran” (Arias Marín de Cubas 2021, 223).



Fig 1. *Virgen de las Nieves (facsimil)*. Lorenzo Mercadante de Bretaña. Siglo XV. Museo Camarín de las Nieves. La Palma.

² Es interesante que en 1625 se documenta un altar en el convento de Candelaria que alberga una escultura de San Juan Bautista que había aparecido junto a la Virgen según recoge la documentación existente: (Santana Rodríguez, 2021).

³ Sánchez Rodríguez en base a las hipótesis de otros autores como la profesora Constanza Negrín Delgado o Lorenzo Santana Rodríguez, expone que la imagen actual de la Virgen del Pino tiene su origen en el siglo XVI. La encontrada por los conquistadores en lo alto del famoso pino tuvo que ser una imagen de campaña que de hecho aparece mencionada al culto junto a la nueva en los inventarios del quinientos y puede corresponder a esta pequeña efigie de Malinas.

⁴ Nombre que reciben los líderes o “reyes” nativos de las Islas Canarias que tienen bajo su dominio un territorio de la geografía denominado menceyato.

⁵ Según Leonardo Torriani, ingeniero y arquitecto italiano nacido en el quinientos, a la efigie la llamaban “Chaxiraxi” o “Armaxes Guaiaxiraxi, que significa «la Madre de aquel que sustenta el mundo»”. Aunque esta traducción es de clara influencia cristiana y sumamente posterior, el fonema puede ser certero, válido e interesante.

La tradición ubica la cueva de *Achbinico* o cueva de San Blas en la ermita que está tras el convento dominico y la basílica (fig. 2). Puede ser que esta cueva fuera realmente otra de las muchas que hay en el lugar, ya que la imagen fue trasladada en varias ocasiones y la documentación existente del siglo XVIII hace referencia a las múltiples cavidades en el recinto conventual, al inventariar por ejemplo, “una escalera de fábrica en una cueva de las de S. Blas”⁶.



Fig 2. Ermita cueva de San Blas. 1789. Real Convento de Nuestra Señora de Candelaria. Tenerife.

Pese a todas las precauciones Sancho Herrera, hijo del señor de las islas Diego de Herrera, pactando paces con los menceyatos del sur de Tenerife obtuvo noticias de la escultura que poseían. Diversos datos apuntan que el gobernador en 1464 usurpa de noche la talla sin que los nativos se percatasen y la lleva a una iglesia de las islas orientales (Espinosa 1594, 50-55; Arias Marín de Cubas 2021, 221-225; Abreu Galindo 1977, 306)⁷. Comienza a

recibir veneración hasta que desafortunados sucesos hicieron que la población, entre ellos su propio padre y el sacerdote del lugar, pensaran en una maldición o castigo por robarla. Al final la histeria colectiva supersticiosa obligó a Sancho de Herrera a devolverla⁸.

En la actualidad nuevas hipótesis aluden a que la escultura original de la que se tenía en estima fuera la venerada por los naturales mucho antes de la conquista no podía ser la perdida en el aluvión de 1826. Lorenzo Santana establece un símil de sucesos entre la *Virgen de Candelaria* y la *Virgen del Pino* de Teror en Gran Canaria (Lorenzo Santana 2006, 222-223). Esta última había sido sustituida por la actual en el primer cuarto del siglo XVI, obra atribuida al escultor Jorge Fernández Alemán (Hernández Díaz 1974, 82), a tenor de las necesidades de una pieza de mayor envergadura para el culto mariano.

Este tipo de sustituciones era bastante común a principios de la modernidad en las islas. Carlos Rodríguez Morales apunta en un reciente estudio varios casos insulares donde se dan, aludiendo a la hipótesis de Santana en el caso candelariero (Rodríguez Morales 2023, 152). Según los autores es conveniente pensar la posibilidad de que Sancho Herrera nunca devolviese la talla a los nativos de Tenerife y en consecuencia se pensase en encargarse o dar una nueva escultura para ellos, catalogada a mediados del XV por Tarquis Rodríguez y ajustada entre 1440 y 1450 por Hernández Perera (Tarquis Rodríguez 1968, 70; Hernández Perera 1975, 56-58). Este último también menciona la hipótesis de que fuera traída por Diego de Herrera en 1464.

Aunque la hipótesis es lógica y sugerente, las características morfológicas que presenta la escultura son cuestionables de ser catalogadas a mediados del cuatrocientos. A ello se suma la documentación encontrada por Santana Rodríguez y que, a juicio del presente estudio, data la escultura en el primer tercio del siglo XVI y no a mediados del siglo XV. Si se ha comparado el caso de la Candelaria a la del Pino de Gran Canaria, ¿qué nos hace pensar que no sucediera así en el caso de la Candelaria y que pudiera ser posterior? La respuesta es clara: el relato de Espinosa.

En ese sentido se debe, por un momento, ignorar todo el imaginario preconcebido sobre la escultura que condicionan el juicio, atendiendo primeramente a la obra como documento consultable.

junto a Betancuria.

⁸ Entre las diferentes plagas, casi como Egipto en el éxodo bíblico, Marín de Cubas nos ilustra con la muerte de ganado e incluso de personas que giraban en torno a la virgen que aparecía mirando hacia la pared en el nicho donde la habían puesto. También la inestabilidad y descontento del pueblo “que causó horror o que había de suceder alguna desgracia i nadie se atrevió a decirlo a Diego de Herrera”. Si bien Espinosa sólo recoge la versión milagrosa, donde ignora la parte humana y añade “cantos de ángeles” y “grandes resplandores” a consecuencia del robo.

⁶ Archivo Histórico Nacional [AHN], Inventario, Clero Secular Regular, 1769, f. 1. Agradecemos a Jesús Rodríguez Bravo por la facilitación del acceso a la documentación relativa.

⁷ Los relatos no son coincidentes. Para Espinosa y Marín de Cubas la escultura fue llevada a una iglesia de Fuerteventura, pero Abreu Galindo precisa que fue a parar a Teguiise, en Lanzarote, su lugar de residencia

ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y ESTILÍSTICO MEDIANTE RETRATOS Y VERAS EFIGIES

La problemática de que la escultura haya desaparecido en el aluvión de 1826 no sólo dificulta un estudio morfológico lo más certero posible, sino que, además, la mitologiza. Convierte en leyenda algo que no lo es y, a su vez, atrasa lo máximo posible su origen para acentuarlo. No la esculpieron personajes angelicales o seres místicos. Es, como argumenta el ilustrado Viera y Clavijo, “obra excelente de un escultor humano” (Viera y Clavijo 2016, 507) y precisamente esas manos humanas hablan de un contexto, una estética, una moda, una forma de hacer y, por ende, de un periodo concreto.

Para hacer el análisis se deben tener en cuenta el conjunto de retratos efectuados por los pintores y artífices canarios, sin dejar de lado las diferentes obras que, pese a no representar fielmente los volúmenes de la escultura original, dejan datos interesantes y dignos de contrastar.



Fig 3. *Virgen de Candelaria*. Nicolás de Medina. 1730-1750. Colección particular. Tenerife.
© Catálogo Vestida de Sol. Fotografía de Fernando Cova del Pino.

Retratistas reconocidos como José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), Juan de Miranda (1723-1805) o Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) han dejado en mucha estima su trabajo por la calidad de la técnica y los resultados conseguidos. Aunque, sólo dos de ellos retrataron a la Candelaria en mayor medida, otros con menos reputación como Nicolás de Medina y Villavicencio, Domingo de Baute o Jacob Machado Fiesco, también lo hicieron dejando interpretaciones muy interesantes (Rodríguez Morales 2009, 50-55).

A Nicolás de Medina se debe uno de los retratos que más interesó al profesor Hernández Perera (fig. 3). Aunque sí es verdad que no tiene la calidad artística que demuestran Rodríguez de la Oliva y Hernández de Quintana, deja trabajos como el óleo de la ermita de las Angustias de Icod de los Vinos (fig. 4) que presenta una mayor definición con respecto al primero.

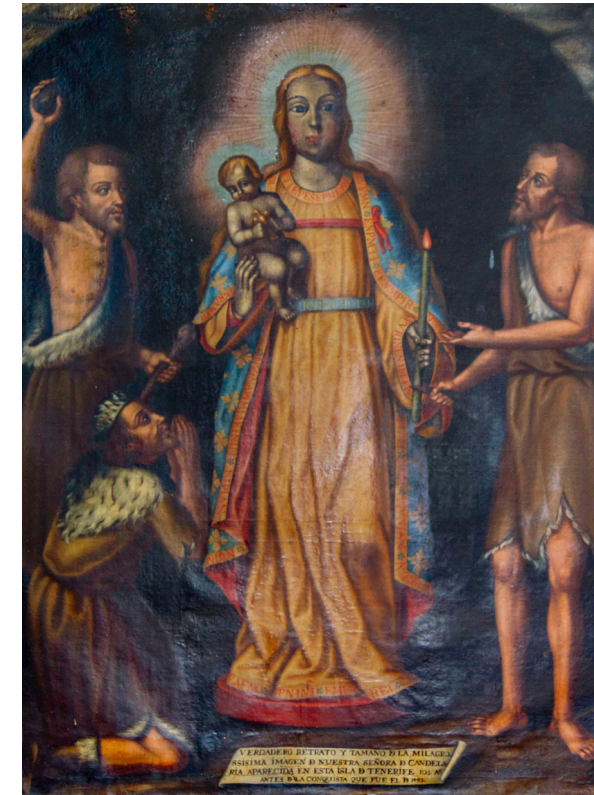


Fig 4. *Virgen de Candelaria entre guanches*. Círculo de Cristóbal Hernández de Quintana. Siglo XVIII. Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Tenerife.

Otro retrato interesante es el atribuido a Rodríguez de la Oliva por Jesús Rodríguez Bravo (fig. 5) dada la destreza y fidelidad que demuestra a la hora de retratar, por ejemplo, a la *Virgen del Pino* la cual aparece con un registro casi fotográfico. De la Oliva revela un dominio del volumen y el espacio en el claroscuro que delata las dotes que tenía también como escultor, lo que diferencia su manera de pintar de Quintana, mucho más plana y efectista. Este debe ser comparado con otro realizado por el artista que se encuentra en la Iglesia de la Asunción en Bonito, Italia, que demuestra las concomitancias y las cuestiones apuntadas.



Fig 5. *Virgen de Candelaria*. José Rodríguez de la Oliva. Siglo XVIII. Colección particular. Tenerife.

Gracias al conjunto de ellos, la mayoría recogidos en el catálogo *Vestida de Sol*, la escultura puede tomar algo de forma para ser estudiada. Evidentemente se depende de obras facsímiles y no de la escultura original, lo que supone una de las debilidades del estudio como a todos los historiadores y especialistas que han tratado de analizarla. Pero revertir el proceso de interpretación de los artífices es bastante sencillo. Este ejercicio demuestra sus conocimientos sobre la escultura original y, aunque no la retrataron en vivo al estar siempre sobrevestida,⁹ seguro accedieron en algún momento a ella o incluso contaron con personas cercanas que transmitieron sus conocimientos de forma oral.

En cuanto a las pinturas, la mayoría de ellas parecen tomar como referencia principal el grabado reproducido en 1742 o el de 1707 (Muñiz Muñoz 2009, 93-103; Rodríguez Morales 2009, 33). Ello se intuye en la forma de colocar los pliegues que varía según el modelo, amén del recogido en el lado izquierdo, producto de la invención de la forma que carece de sentido alguno y se debe atribuir a erratas.

La intención no era sólo enseñar lo que había bajo las telas sino, además, mostrar las letras que tenía inscritas y que se convirtió en un reto atractivo para diferentes historiadores por su posible significación. Tal protagonismo obtuvo que paralelamente en otras esculturas, para aumentar su mitificación, se pintaron aprovechando que estaban siempre sobrevestidas. Construyeron leyendas de letras misteriosas inscritas en ellas que nunca existieron, como en la *Virgen de las Nieves* de La Palma o la *Virgen del Pino* de Gran Canaria (Martín Sánchez 2009, 63-64).

Volviendo al caso que ocupa, no tuvieron reparo en modificar pictóricamente la imagen para mostrarlas, como se puede observar en la bocamanga izquierda cuyo borde, en vez de representarse de una manera lógica, se mete hacia adentro buscando un plano bidimensional donde los caracteres se vean, a diferencia de la manga derecha que, al no tener letras que mostrar, su configuración no está reinterpretada. Con el paso del tiempo esta forma se creyó original de la escultura, al punto de que el escultor Sebastián Fernández Méndez (1700-ca. 1760) realizó para el marqués Domingo José de Herrera y Ayala una “réplica” (Amador Marrero 2009, 190)¹⁰ donde también

⁹ La escultura se encuentra sobrevestida al menos desde 1555 cuando se documenta “toda de damasco blanco, una saya, una saboyana y una corona de oro en la cabeza”, un fenómeno muy común en las islas al que hemos dedicado un artículo en el n° 206 de la *Revista de Historia Canaria*: Archivo Histórico Provincial de Tenerife [AHPT], Carta notarial, Protocolos Notariales 1.012, escribanía de Rodrigo Sánchez del Campo, f. 384.

¹⁰ Esta escultura de la iglesia de Santa Úrsula en Adeje ha sido desde siempre motivo de controversia al afirmar que se trata de una réplica exacta o incluso la propia escultura original cuando el profesor Hernández Perera, ya afirmaba que se trataba de “no una copia literal y exacta” (Hernández Perera 1975, 28-30) y ya se sabe que fue encargada a Sebastián Fernández Méndez (Mesa Martín 2018).

reitera esta apariencia (fig. 6). Da a entender que, en su encargo, nunca consultó la pieza original, únicamente los cuadros, estampas y descripciones que pudieron haberle llegado. Se dejó llevar más por la creatividad artística visible en el resto de su obra, afirma Amador Marrero, que por criterios estilísticos fiables.



Fig 6. *Virgen de Candelaria*. Sebastián Fernández Méndez. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Úrsula de Adeje. Tenerife.

De la misma manera, la caída en el lado izquierdo del manto en la mayoría cae de forma recta, tomando las apreciaciones de Carlos Rodríguez Morales (Rodríguez Morales 2009, 36), y en otros hay un plegado sobre sí mismo que sale hacia fuera. La primera, recta y ordenada, responde a esta necesidad imperiosa de enseñar las letras. Se trata de demostrar que están ahí, mientras que, casos puntuales, muestran la segunda versión como en la vera efigie de las Angustias. Una información valiosa del aspecto presentado por la escultura original.

Por otro lado, la mencionada cinta roja que se ata con una lazada en el lado derecho también debe de cuestionarse. Esta supuesta prenda femenina, llamada *trena*, era usual en el siglo XV según expone Bernis Madrazo (Bernis Madrazo 1978, 84), y su representación escultórica puede verse en muchos casos: la *Magdalena* de la sillería del coro de la Catedral de León (Hernández Perera 1975, 37), la *Santa Bárbara* del retablo de la iglesia de la Trinidad de Alcaraz realizada hacia 1503 por Diego Copín de Holanda (act. 1460-1515), el San Juan Evangelista de la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija de Jorge Fernández (1519-1523) o la *Verónica* del museo catedralicio de Santo Domingo de La Calzada, por citar algunos ejemplos.

En ninguno de los facsímiles de la Candelaria se encuentra la lazada en su lado izquierdo, el manto se encuentra inverosímil y los pliegues de la túnica no tienen continuidad bajo la supuesta cuerda, más bien acaban ahí en una orla o agremán más propia de una sobre túnica en escote que deja ver la camisilla. Sólo el ejemplar conservado en Caracas, Venezuela, presenta esta lazada, aunque es muy discreta posicionándose sobre la orla del manto y sus pliegues siguen sin tener continuidad.

Es curioso como todas las representaciones pictóricas, salvo la presente en la colección de María Victoria Martí Cartaya en Tenerife, presentan la lazada que describe Espinosa pero la mayoría de las esculturas no lo hacen. Puntualización que no se debe obviar.

En los retratos atribuidos a José Rodríguez de la Oliva se puede observar también las diferencias en las miradas, tanto de la virgen como del niño, con respecto a los demás de Quintana (fig. 7). Mientras que sus ojos son oscuros y negros, Rodríguez de la Oliva añade un detalle muy interesante: el iris y su correspondiente pupila. Es posible que sea una interpretación del autor, pero también se puede cuestionar que estuviese recogiendo algún tipo de dato en torno a la policromía de la imagen, sin entrar en elucubraciones, muy propias de la escultura del naturalismo (Gila Medina, 2010). Así mismo, el color moreno de la encarnadura se debe a la suciedad acumulada y la aplicación de aceites para proteger la imagen, tal y como sucede en otros casos como puede ser el Cristo de La Laguna, susceptible incluso de polémica tras la eliminación de este estrato que le daba su popular color.

A la suma de todo lo expuesto, se ha de reconsiderar que la escultura de la Virgen de Candelaria de los naturales sea producto de un periodo gótico como se había catalogado

hasta ahora. La ausencia de una composición grácil propia de las obras flamencas de ese periodo; la utilización de rasgos naturales: ojos almendrados, nariz griega y labios voluminosos, en vez de ojos, nariz y boca pequeñas y estilizadas; pero, sobre todo, la corporalidad de un niño hercúleo, que nada tienen que ver con los prototipos de infantes en la escultura gótica del siglo XV. Todo ello responde en realidad a unos ideales clásicos más propios del Renacimiento, o al menos ciertas reminiscencias.



Fig 7. *Virgen de Candelaria*. Cristóbal Hernández de Quintana. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava. Tenerife.

Con torpeza, la escultura muestra un canon clásico junto a un falso contraposto, como se ha analizado, y el propio comportamiento de los pliegues recoge la verticalidad de las túnicas de obras escultóricas romanas, sin dejar de lado cierto acartonamiento goticista. El dorado de la pieza en su totalidad, con zonas amplias del oro sin tratamientos policromos, incluidos los cabellos sueltos bastante comunes en el Renacimiento español según Trens (Trens 1946, 637-639), evoca a un tipo de escultura de tránsito donde el artífice se ha visto influenciado por modelos flamencos e italianos al mismo tiempo.

Estas singularidades son propias del ámbito hispano de principios del siglo XVI con los diferentes autores peninsulares que se vieron bajo ese contexto y que incluso viajaron a Italia como recientemente se ha demostrado en estudios científicos (Nuevo Gómez 2023a, 17-31; Zezza y Naldi, 2022). Por lo que, se plantea que la escultura no corresponda a mediados del siglo XV y se encuentra muy lejos de ser flamenca o centroeuropea.

PROPUESTA DE UNA NUEVA CATALOGACIÓN CRONOLÓGICA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI

A raíz de una nueva interpretación de la carta y minuta, dada a conocer por Santana Rodríguez, se apoya la catalogación propuesta para la *Virgen de Candelaria*. El documento recoge los argumentos de varios descendientes de guanches, que piden en 1544 al Cabildo de Tenerife que la escultura no se traslade al convento agustino de La Laguna:

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo, Pedro Goçón, cl[é]rigo presbítero, beneficiado de este término de Güímar, que es en esta isla [d]e Tenerife, y cómo nos, Pedro Delgado, y Juan Gaspar, y Juan Hernández, y Juan Castellano, y Luis Hernández, y Juan Castellano, y Luis Hernández, y Pedro Madalena, y Juan de Santa Cruz, y Antón Gutiérrez, y Juan de Baltazar, y Juan de Tacoronte, y Luis García, y Pedro Hernández y Luis Hernández de Ibatve, vecinos y naturales de esta isla de Tenerife, moradores en el dicho término de Güímar y de Nuestra Señora Candelaria, por [n]os y por los demás vecinos y moradores del dicho término, por los [c]uales hacemos y prestamos voz [y] caución [...] pedir y suplicar que no c[on]sientan ni den lugar a que la iglesia de Nuestra Señora d[e] Candelaria, que al presente est[á] [...] se mude del lugar dond[e] [...] está hecha y edificada [...] allí donde está nosotros [os y nuestros] padres la ayudaron a [...] edificar con limosnas que dieron. Y, así mismo, [...] pue[da] pedir que la ima[gen] de Nuestra Señora no se saque ni [...] dicha iglesia para la ll[evar] a otra parte, por [donde?] presente está ha esta[do] [...] continua desde que la [imagen?] se hizo.¹¹

Es muy interesante la alegación que hacen los propios naturales de que, tanto la iglesia como la escultura, fueron sufragadas por ellos mismos y sus padres. En la minuta del documento, libre de lagunas por deterioro, se lee mejor: “no se saque ni mude la imagen

¹¹ AHPT, Escribanía de Francisco de Rojas, Protocolos notariales, 766, ff. 5v-7r. (Santana Rodríguez 2009, 26-28).

para otra parte, y se administren lo sacramentos, porque ellos ayudaron a hacer la dicha iglesia y imagen” (Santana Rodríguez 2009, 26-28). Si se toman la vida media aborigen, investigada por el director del Instituto Canario de Bioantropología Conrado Rodríguez Martín, alrededor de 35 años (Rodríguez Martín 2000, 27-32), y la fecha en la que fueron firmadas las alegaciones, año de 1544, se debe cuestionar que la escultura pudiera ser encargada en el primer tercio del siglo XVI. Lo que corresponde con su estética renacentista.

Otra cuestión que pone en duda que la escultura fuera del cuatrocientos es su propia dimensión. Espinosa da la medida de “casi cinco palmos” (Espinosa 1594, 55), lo que serían alrededor de unos ciento cinco centímetros. Tal y como expone Rubén Sánchez López, ¿es posible que unos frailes evangelizadores trajesen a una isla, en parte desconocida con escasos puertos, una escultura de esa envergadura? Es algo que se debe plantear y que imposibilitaría la llegada de una obra así, sabiendo que la mayoría responden a un reducido tamaño al ser de incursiones previas. Además, el propio estado y calidad de materiales -toda dorada, policromada y estofada- define que fue destinada a estar en un templo más que a una expedición.

Aunque es verdad que Diego de Herrera informó hacia 1476 que en Tenerife “tienen su yglesia e [h]ay en ella asas gente bautisada” (Pérez de Cabitos 1990, 250) y podría haber alguna escultura al culto, sólo hay que echar un vistazo a las esculturas que sí estaban presentes antes de la conquista, por ejemplo las de Las Palmas de Gran Canaria que “por ser las tres de tosca factura fueron enterradas y sustituidas” en 1590 (Hernández Perera 1975, 3).

De esta manera, es probable existiera una escultura anterior como argumentan varios autores, pues el conquistador Alonso Fernández de Lugo celebró en la cueva de *Achbinico* la primera fiesta de las Candelas en 1497 (Riquelme Pérez 1988, 44-45) con procesión de la escultura a hombros de los menceyes. ¿Fue el propio conquistador el causante de definir la advocación de la primitiva escultura en busca de sincretismo con las costumbres guanches? Sergio Baucells Mesa, doctor en Prehistoria, Antropología e Historia Antigua, lo plantea desde esa mirada antropológica entre la deidad Chaxiraxi y Candelaria, que sin duda es un proceso de asimilación cultural (Baucells Mesa 2019, 115-117).

Santana Rodríguez concreta que fueron los frailes franciscanos mallorquines los que velaban por un sincretismo pacífico con las costumbres religiosas guanches, respetando sus espacios de culto originales para darles una nueva significación (Santana Rodríguez 2018, 56-59). Quizás por ello el obispo Diego de Muros y el gobernador Lope Sánchez de Valenzuela se posicionaron en contra de Alonso Fernández de Lugo, quien fue llevado a juicio en 1497 por romper sus promesas de paces con los naturales del sur al tomarlos como esclavos. Como resultado, se dio orden absoluta de liberar a los cautivos que se

refugiaron en torno a *Achbinico* asegurando pérdidas económicas para Lugo (Rumeu de Armas 1983).

Las excavaciones arqueológicas en las diferentes cuevas de la zona revelaron evidencias de rituales con fuego al encontrar indicios de combustión bastante significativas (Hernández 1996, 48-49)¹². Si estaban acostumbrados a hacer rituales ígneos frente a la imagen la mejor manera era buscar una advocación relacionada con el fuego, la purificación o iluminación, y qué mejor que la Virgen de la Luz o Candelaria para ello. Esta advocación celebra la fiesta de la purificación o las candelas con el encendido de hachones desde tiempos antiguos, según Manuel Trens (Trens 1946, 349-355), y casaría perfectamente con aquellas “gentes infieles de distintas religiones” (Aznar Vallejo 2003, 61) que acostumbraban a los rituales más elementales.

Cuando tras la conquista la cueva dejó de ser un lugar adecuado se decidió el traslado a una iglesia nueva “apartada de la dicha cueva vn tiro de efcopeta” (Espinosa 1594, 103) que parece coincidir con la que alegan los naturales construyeron ellos y sus padres. Es decir, en un momento dado entre 1497 y 1530 trasladaron el culto de lugar y se encargó una nueva escultura esta vez con iconografía ya definida como Virgen de la Luz o Candelaria.

La información proporcionada por Riquelme Pérez asegura que esta primera iglesia se levantó en 1526 por data el mes de diciembre de 1524 y que el hijo del adelantado, Pedro Fernández de Lugo, fue el encargado de llevarla a cabo (Riquelme Pérez 1988, 313-314; Gambín García 2011, 268). Sin embargo, la identidad de este mayordomo ya ha sido aclarada y en realidad corresponde a Pedro de Lugo, pariente del primer adelantado (Santana Rodríguez 1999, 9). De igual manera las escrituras notariales de Pedro de Lugo ante el escribano Alonso Gutiérrez adelantan el proyecto de la primera iglesia a 1522 y la construcción a 1524 (Coello Gómez et al 1980, 266). Por lo que se deberían considerar estas fechas para una catalogación más precisa de la escultura.

Otro dato a tener en cuenta para esta catalogación es lo relativo a los milagros atribuidos a la escultura. Espinosa recoge cincuenta y siete milagros diferentes atribuidos a la imagen hasta el lanzamiento de su publicación en 1594. Se desconocen las fuentes consultadas por el dominico para la redacción de su último capítulo, pero, anota que “en todo este tiempo [desde que terminó la conquista], hasta el año de mil y quinientos y treinta, aunque hizo Nuestro Señor milagros sin número por esta santa imagen, no hay memoria de ellos” (Espinosa 1594, 104). Anotación que resulta peculiar y ratifica la importancia cultural que la escultura cobró para la población a partir de esa fecha.

¹² Marín de Cubas confirma que “no savemos que ninguno fuese christiano porque fueron mui tercios, solo a la madre de Dios era a quien hacian sus fiestas i regocijos de luces i hogueras”: (Arias Marín de Cubas 2021, 362).

Hernández Perera, en su análisis cronológico de la escultura, detiene sus palabras al percibir que las obras con las que comienza a encajar el perfil de la *Virgen de Candelaria* están fechadas a finales del siglo XV, que “darían ya un término ante quem”. Al acabar este punto con dos esculturas marianas de la catedral de Cuenca, deja de lado bastante producción del centro peninsular que, con fechas más tardías, comparten diferentes estilemas y formas de trabajar.

Juan de Valmaseda (ca. 1488-ca. 1547), Guillén de Holanda (act. 1521-1548), Felipe Bigarny (ca. 1470-1542), Diego Copín de Holanda (act. 1460-1515), Andrés de Nájera (act. 1495-1532) o Diego de Siloé (ca. 1487-1563) entre otros muchos repartidos por el territorio peninsular, se convierten en potenciales búsquedas futuras para concretar una autoría.

Estos ejemplos sirven de muestra de las características de la producción peninsular a comienzos del quinientos. Pese a los arraigados modos de hacer de los umbrales de la Edad Moderna se da un interés por el arte que llega de Italia, obteniendo como resultado estilemas de los que también habla la escultura de la *Virgen de Candelaria*.

Estas formas codificadas son propias de la escultura burgalesa y castellana que se expande por todo el territorio (Burgos, Palencia, La Rioja, Toledo o también Andalucía), donde los artistas coinciden muchas veces en la forma de ejecutar la talla en un solo tronco, reservando la parte inferior con el fin de calcular volúmenes para pasar a convertirse en una peana ovoidal de varios dedos de grueso. Por otro lado, la indumentaria con túnica en escote ceñida a la cintura, se desarrolla en pliegues verticales y paralelos que caen haciendo un doblez en *L* al tocar la base, de los que existen varias soluciones parecidas a la Candelaria. También se ha de añadir de nuevo la observación de Perera en cuanto a la posición del niño y el gusto por lo hercúleo de su musculatura. De la misma manera se observan los cabellos sueltos y dorados sobre los hombros que, según Espinosa, la Candelaria lo presentaba en “lindo orden compuesto, y en seys ramales trenzados y por las espaldas te[n]dido” (Espinosa 1594, 56).

Si se considera que una nueva escultura sustituyese a la antigua de campaña en el primer tercio del siglo XVI no es de extrañar que se buscara en la amplia oferta de escultores, como ponen de manifiesto los nombrados *águilas del renacimiento* por Manuel Gómez-Moreno Martínez, para la realización de una escultura de calidad que estuviese a la altura de un nuevo santuario de la devoción candelariera en las islas.

Cabe la posibilidad de que los regidores de la isla, acostumbrados a tratar asuntos políticos y comerciales con la península tras llevarse a cabo el proyecto en 1522, apostasen por artistas que comenzaban a realizar obra con nuevo aire y estilo. Se trata de una hipótesis ciertamente atractiva que merece ser investigada.

CONCLUSIONES

Con este estudio se plantea el cuestionamiento y en base a las diferentes fuentes la nueva catalogación de la *Virgen de Candelaria*, que desapareció en el aluvión que asoló la isla en 1826, proponiendo la fecha de ejecución en talleres hispanos alrededor de 1520. No con ello queda desestimada la presencia de alguna efigie mariana antes de la conquista en la isla de Tenerife y presuntamente adorada por los naturales. Historiadores como Lorenzo Santana o Carlos Rodríguez Morales entre otros muchos lo han demostrado en diversos estudios. Lo que se propone es que la escultura descrita por Espinosa en 1594, retratada hasta la saciedad a lo largo de doscientos años y perdida en el aluvión, no se corresponde con una imagen gótica sino con una obra más tendente a los gustos clasicistas.

La nueva datación cronológica no tiene solamente base en los análisis estilísticos, que hablan precisamente de una escultura de transición al renacimiento español, sino además en las diferentes fuentes documentales e hipótesis contrastadas de diferentes historiadores, que llevan a pensar su encargo en torno a la construcción de su primer templo junto con la participación de dos generaciones de naturales, tal y como queda reflejado en sus alegaciones de 1544. Una línea de investigación que plantea nuevas incógnitas e hipótesis a contrastar.

Por último, el acercamiento realizado a la producción de este periodo permite comprender la volumetría original de la Candelaria a razón de las diferentes concomitancias que se han puesto en valor y que abren otra línea de investigación que permita establecer y esclarecer una posible autoría. Somos conscientes de la dificultad de una atribución precisa de la escultura, primeramente, por haber desaparecido y, segundo, por la poca base documental que existe al respecto. Los artífices trabajan en talleres y comunidades, pero, se puede acotar una zona temporal concreta para su posible origen que permita seguir indagando entre diferentes obradores de lo “castellano” y “burgalés”.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Galindo, Juan de. 1977. *Historia de la conquista de las siete islas de Canarias*, ed. Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.
- Amador Marrero, Pablo. 2009. “Virgen de Candelaria”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 188-191. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Arias Marín de Cubas, Tomás. 2021. *Conquista de las siete Yslas de Canaria*, ed. Antonio M. López Alonso. Santa Cruz de Tenerife: LeCanarien ediciones.
- Aznar Vallejo, Eduardo et alii. 2003. *Le Canarien. Manuscritos, transcripción y traducción*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios; Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura y Gobierno de Canarias.
- Baucells Mesa, Sergio. 2019. “Cuando Chaxiraxi se convirtió en Candelaria”. *Bierehite*, nº 2, 89-121. <http://doi.org/10.31939/bierehite/2019.04> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Bernis Madrazo, Carmen. 1978. *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. I. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Castillo Ruiz de Vergara, Pedro Antonio. 2005. *Descripción histórica y geográfica de las islas Canarias*, ed. Antonio de Bethencourt Massieu. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Coello Gómez, María Isidra, Rodríguez González, Margarita y Parrilla López, Avelino. 1980. “Protocolos de Alonso Gutiérrez”, *Fontes Rerum Canariarum*, Instituto de Estudios Canarios.
- Espinosa, Alonso de. 1594. *Del Origen y Milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la Isla de Tenerife, con la descripción de esta Isla*. Sevilla: Fernando Mexia.
- Gambín García, Mariano. 2011. *La aventura de Don Pedro Fernández de Lugo, segundo Adelantado de Canarias (1475-1586). Un conquistador, corsario y gobernador en Canarias y América*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Gila Medina, Lázaro. 2010. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros.
- González de Mendoza, Juan. 1944. *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*, ed. Félix García. Madrid: Aguilar.
- Hernández Perera, Jesús. 1975. “Precisiones sobre la escultura de la Candelaria venerada por los guanches de Tenerife”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 21: 13-60.
- Hernández, Cristo M. et al. 1996. “Las cuevas de Achbinicó (Candelaria, Tenerife): un proyecto de arqueología prehistórica e histórica”. *Museo Canario*, 51: 29-58.
- Jara Vera, Vicente. 2016. *Contexto, criptoanálisis y propuesta de solución de la inscripción de la talla (original) de la Virgen de Candelaria de Tenerife (Canarias, España)*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/39337/>
- Lorenzo Santana Rodríguez, “La primera cofradía de la Candelaria”, *Periódico El Mundo, suplemento “Vivir en Canarias”*, 20 de agosto de 1999.
- Martín Sánchez, Miguel A. 2008. “El Evangelio de barro”. En *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo*, coord.. Jesús Pérez Morera y Carlos Rodríguez Morales, 35-36. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Martín Sánchez, Miguel A. 2009. *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma*. Santa Cruz de Tenerife: Colección literaria Asphodel.
- Mederos Martín y Escribano Cobos. 2016. “Prospección arqueológica de La Caleta de Adeje (Tenerife, Islas Canarias)”, *Revista de Historia Canaria*, nº 198, 177-229. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4681> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Mesa Martín, José María. 2018. “La verdadera historia de la Candelaria de Adeje”. En *Imagen y Reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*, ed. Carlos Rodríguez Morales, 47-59. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna; Instituto de Estudios Canarios.
- Muñiz Muñoz, Ángel. 2009. “La Virgen de Candelaria en la stampa”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 92-13. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Pérez de Cabitos, E. 1990. *Pesquisa de Cabitos. Información sobre cuyo es el derecho de la isla de Lançarote, y conquista de las Canarias, hecha por comisión de los reyes Cathólicos Don Fernando y Doña Ysabel*, ed. Eduardo Aznar Vallejo. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Pérez Morera, Jesús y Rodríguez Morales, Carlos. 2008. *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

- Quartapelle, Alberto. 2015. *400 años de Crónicas de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Vereda libros.
- Riquelme Pérez, María Jesús. 1988. *La Virgen de Candelaria y sus santuarios*. Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna.
- Rodríguez Martín, Conrado. 2000. “Estudio demográfico de la población guanche de Tenerife”, *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 32, n° 1, 27-32. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562000000100006> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Rodríguez Morales, Carlos. 2009. “Espejos marianos. Retratos y retratistas de la Candelaria”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 30-57. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Rodríguez Morales, Carlos. 2023. “La sustitución de esculturas religiosas en Canarias durante la Edad Moderna”, *Latin American and Latinx Visual Culture*, n° 5, 151-159. <https://doi.org/10.1525/lavc.2023.5.3.151>. (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Rumeu de Armas, Antonio. 1983. “La colaboración del mencey de Güímar en la conquista de Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 29: 49-62.
- Sánchez Rodríguez, Julio. 2008. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y Las ermitas de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria: Julio Sánchez Rodríguez.
- Santana Rodríguez, Lorenzo. 2009. “La Candelaria de los guanches, la de los agustinos y la de los dominicos. Dos visiones opuestas del culto candelariero”. En *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, dir. Carlos Rodríguez Morales, 19-29. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias.
- Santana Rodríguez, Lorenzo. 2018. “Cuando las romeras cruzaban la cumbre para cumplir con la Candelaria”. En *Imagen y Reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*, ed. Carlos Rodríguez Morales, 47-59. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna; Instituto de Estudios Canarios.
- Santana Rodríguez, Lorenzo. 2021. “La Candelaria: una imagen misionera”. <https://www.candelaria.es/las-iii-jornadas-anton-guanche-de-historia-y-patrimonio-cultural-se-celebran-del-3-al-5-de-febrero-en-candelaria/> (Consultado el 10 de enero de 2024).
- Tarquis Rodríguez, Pedro. 1968. *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Ilustrada.
- Torriani, Leonardo. 1999. *Descripción e historia del Reino de las Islas Canarias*, ed. Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- Trens, Manuel. 1946. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona: Editorial Plus Ultra.
- Viera y Clavijo, José de. 2016. *Historia de Canarias*, ed. Manuel de Paz Sánchez, vol. I. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Zeza, Andrea y Naldi, Ricardo (eds.). 2022. *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

LAS SACRISTÍAS PARROQUIALES DEL VALLE DEL SALADO. EL SINGULAR PROGRAMA ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LAS PINTURAS DE LA SACRISTÍA DE LA MAGDALENA (SANTAMERA, GUADALAJARA)

THE PARISH SACRISTIES OF THE SALADO VALLEY: THE UNIQUE ICONOGRAPHIC AND ICONOLOGICAL PROGRAM OF THE PAINTINGS IN THE SACRISTY OF LA MAGDALENA (SANTAMERA, GUADALAJARA)

RESUMEN

El desarrollo de los espacios auxiliares en las iglesias de la comarca del Salado, obispado de Sigüenza, parece responder *a priori* al modelo de sacristía dispuesto en Trento. Sin embargo, una primera aproximación a sus tipos y el análisis de la iconografía de las pinturas murales de la Magdalena de Santamera (Guadalajara), muestra que algunas de sacristías, más allá de ser espacios donde custodiar el ajuar sagrado, fueron concebidas por las instituciones eclesiásticas como lugares de adoctrinamiento y evidencia de la desconfianza que debían tener hacia los cristianos nuevos.

PALABRAS CLAVE

Obispado de Sigüenza, valle del Salado, Santamera, sacristía, Pasión de Cristo, iconografía, iconología, Juicio Final.

ABSTRACT

The development of auxiliary spaces in the churches of the Salado region, bishopric of Sigüenza, appears at first glance to follow the model of the sacristy established in Trent. However, a preliminary examination of their types and the analysis of the iconography of the mural paintings of La Magdalena in Santamera (Guadalajara), shows that some sacristies, beyond being spaces for safeguarding sacred vestments, were conceived by ecclesiastical institutions as places for indoctrination and evidence of the distrust they should have towards new Christians.

KEY WORDS

Bishopric of Sigüenza, Salado Valley, Santamera, sacristy; Passion of Christ, iconography, iconology, Final Judgment.

CRISTINA JIMÉNEZ BALBUENA

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE.

ARQUEÓLOGA POR LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

<https://orcid.org/0009-0008-8013-1416>

c.jimenezba2020@alumnos.urjc.es

cristina.jimenezbalbuena@gmail.com

Recibido: 17/06/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.72>

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XVI aparecieron las primeras sacristías parroquiales en las iglesias del valle del Salado (Guadalajara), una tierra que reparte el dominio de sus aldeas entre el señorío del obispado de Sigüenza y la comunidad de villa y tierra de Atienza. En principio, el desarrollo de los espacios auxiliares en las iglesias rurales de la zona parece que siguió un modelo estructural sencillo que debe relacionarse con la creciente importancia que adquirieron este tipo de estancias durante el Concilio de Trento (Baño 2009, 33-35), pues uno de sus principales promotores, el cardenal San Carlos Borromeo había recomendado la creación de sacristías en todas las iglesias, así como la adecuada ubicación de las mismas en relación con la custodia del ajuar sagrado (Borromeo 2000, 137-145).

Este territorio, según los límites planteados, es un espacio geográfico del centro de la península ibérica que por su ubicación tuvo siempre un carácter fronterizo. Fue límite de la Celtiberia en la progresión romana hacia el norte y una zona de transición que acabó separando la Marca Media andalusí de los reinos cristianos. Estas circunstancias hicieron de la Trasierra un territorio poco poblado y con escaso desarrollo socioeconómico, alejado de los centros de poder y, en cierto modo, autónomo hasta que adquirió protagonismo en los planes expansivos del orbe castellano.

La posterior conquista cristiana de la taifa toledana en el año 1085 supuso la repoblación de la comarca del Salado con gentes del norte y el establecimiento de un orden social diferenciado (Pastor de Togneri 1968, 187; Blázquez 1985, 35-41). Dicha conquista fue modificando el poblamiento con nuevas fundaciones y espacios culturales vinculados a la recuperación del obispado seguntino (Martínez 1982, 57-64)¹, exigiendo para ello la asimilación o segregación de la población autóctona hasta confluir en los veintiún pueblos que forman el actual territorio del río Salado (Jiménez 2023, 437)². Un ejemplo que singulariza este devenir histórico es la evolución de la aldea de Santamera. Los dos caseríos que lo conforman, Sancta Mayre y Santa Mera, no sólo muestran las características de un poblamiento cultural diferenciado, un núcleo antiguo y uno de repoblación, sino también el carácter dual y acumulativo del paisaje religioso del Salado, presentes en el culto mozár-

rabe de la ermita de Santa Emerenciana, heredera de la sacralidad de un santuario de época protohistórica, y en la iglesia románica de la Magdalena.

Ante esta realidad multicultural (Castaño 1994, 195 y 258; Viñuales 2003, 126), la Iglesia seguntina no pudo más que ser permisiva, paciente en un proceso de evangelización dirigido tanto a los fieles como a los propios clérigos locales, porque el clero nunca había desempeñado un papel destacado en las negociaciones entre la población y los santos de las aldeas, cuyo culto pervivía en las antiguas ermitas (Christian 1991, 33-36; Nalle 2008, 3-33). El resultado fue la convivencia de dos tipos de catolicismo en la comarca: el de la Iglesia universal basada en los sacramentos, la liturgia y el calendario romano; y el de la Iglesia local, un cristianismo heterodoxo con lugares, imágenes y santos conformados a partir de su propia visión de lo sagrado. Por ello, durante la Edad Moderna, se multiplicaron las medidas, esta vez más espirituales, para conseguir que las órdenes mendicantes lograran la ansiada evangelización de las minorías y, sobre todo, controlar la sinceridad de las conversiones, pues era habitual que los clérigos locales mantuvieran una cierta tolerancia hacia sus vecinos conversos³ (Carrete y Moreno 1995, 283-292).

En este contexto, la sacristía de la iglesia de la Magdalena de Santamera no destacaría por ninguno de sus elementos, sino fuera por la sorprendente decoración de sus muros. Los trabajos de limpieza y adecuación de la sacristía de la Magdalena llevados a cabo por una asociación vecinal en el año 2020, permitieron el descubrimiento parcial de un conjunto pictórico, entre los que destacaban los fragmentos de un Juicio Final, única escena más o menos completa, y de algunas figuras de marcado orientalismo, que permitieron la elaboración de una primera hipótesis de trabajo relacionada, por la documentación parroquial, con el paso de la embajada japonesa de 1614 en su viaje a Roma (Jiménez 2022, 1-16). En el año 2023, terminada la restauración total de las pinturas, hemos realizado una relectura de la sacristía en el marco de la investigación doctoral sobre los espacios religiosos de Santamera, que nos ha permitido determinar la doble funcionalidad conferida a este espacio, la litúrgica y, las más significativa, la doctrinal, en una interpretación que relacionamos con el contexto social y religioso del obispado seguntino del siglo XVI, época

¹ La recuperación de la mitra seguntina guarda relación con el nombramiento de Bernardo de Agén como obispo por el arzobispo de Toledo Bernardo de Sédillac en el año 1120, aunque la toma de la ciudad no se consolidó hasta la época de la reina Urraca en 1124.

² La conquista cristiana de la taifa toledana en el año 1085 exigió de pactos y capitulaciones que propiciaron que cada aldea del Salado presente una evolución propia en función de la importancia económica de las minorías para la explotación de los recursos locales. Las aldeas de repoblación de la comarca del Salado son: Paredes de Sigüenza, Tordelrábano, Rienda, Cincovillas, Alcolea de las Peñas, Riba de Santiuste, Valdelcubo, Siens, Bujalcayado, La Barbolla, Villacorza, La Olmeda de Jadraque, Imón, Cercadillo, Santamera, El Atance, Santiuste; Huérmeceles del Cerro, Viana de Jadraque y Baidés.

³ En 1504, Fernando el Católico se interesó por la formación cristiana de los neófitos de Atienza, encomendando su instrucción a los franciscanos de la villa. Necesidad que continuó en 1514, según muestra un segundo mandato al Concejo de Atienza para el mantenimiento de los dos franciscanos encargados de mejorar la formación de los nuevos cristianos. En este sentido, el registro parroquial de Santamera de 1605 muestra a través del gasto en doctrinar y bautismo de conversos como la multiculturalidad del medio rural es mayor de lo que se estimaba, lo que en parte justificaría la tolerancia de los religiosos y la pervivencia de vocablos y tradiciones difíciles de entender sin su presencia (Jiménez 2023, 311). Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza [AHDS], Santamera, Caja 1, Libro de fábrica de la Magdalena (1601-1634), s/f. Además, en relación con los cristianos nuevos de Santamera, se documenta el apellido de la Cal, que ha quedado registrado como converso en los procesos inquisitoriales de Medinaceli (Olea 2022, 311-315).

en las que se han datado las pinturas (Jiménez 2023, 490). Nuestra investigación tiene por objetivo aportar, por un lado, una primera tipología y datación sobre la incorporación de las sacristías a las iglesias rurales del Salado, y por otro, mostrar cómo esta singular iconografía de la Magdalena, en el ámbito de una sacristía, fue utilizada por las instituciones eclesiásticas del obispado seguntino como un elemento propagandístico y didáctico para instruir en la heterodoxia a los clérigos más judaizantes del valle.

El estudio de las sacristías en el ámbito rural es un tema sin referencias en lo bibliográfico, lo que contrasta con los importantes trabajos sobre los espacios auxiliares de las grandes iglesias españolas de Muñoz Párraga (1998, 151-156), Carrero Santamaría (2005, 49-75) y del Baño Martínez (2008, 2009), que han centrado sus análisis en establecer una tipología dentro de la aparente variedad de modelos de las sacristías catedralicias y monásticas, en determinar su ubicación con respecto al templo, y en concretar su importancia en relación con el culto litúrgico. En la sede seguntina, la primera sacristía se documenta en la catedral de Santa María del siglo XIII como una capilla meridional de la cabecera románica (Muñoz 1987, 199), para en fecha ligeramente coetánea, registrarse otra estancia con las características de las sacristías claustrales en la panda capitular del claustro (Muñoz 1987, 97-98). A partir de la Baja Edad Media y, sobre todo durante la Edad Moderna, el modelo de espacio exento de la sacristía plateresca de las Cabezas de la catedral (1554-1561), articulado de una u otra forma al templo, de planta rectangular, con arcosolios para colocar las cajoneras y un sagrario o fuente para las abluciones litúrgicas, es el tipo de edificio que hemos documentado con adaptaciones locales en las iglesias rurales del valle del Salado, aunque su mayor esplendor llegará con el Barroco, cuando se hagan indispensables en la exaltación de la Eucaristía de la misa tridentina.

En lo relativo a la decoración de las sacristías, los estudios consultados centran su atención, bien en la adscripción de la estancia a un estilo, o bien en las singularidades de las obras artísticas, sin abordar la relación iconográfica e iconológica de las mismas con un espacio tan significativo por sus implicaciones litúrgicas. A este respecto, Rodríguez López nos ofrece una interesante investigación iconográfica e iconológica sobre la sacristía del Colegio de San Pablo de Granada, cuya bóveda muestra cómo los jesuitas fueron unos maestros en la utilización de las imágenes para adoctrinar y mostrar su poder en el contexto social de la ciudad cristiana del siglo XVII (Rodríguez 2020, 241-255).

Es difícil aportar una información precisa sobre el repertorio iconográfico que albergaban las sacristías de las iglesias del Salado porque la mayoría están encaladas o han perdido su decoración original. En este sentido, la iconografía descubierta en la sacristía de la Magdalena aporta una rica información sobre cuál fue el sentido inicial de un espacio concebido con una función pastoral y pedagógica, lugar donde los clérigos debían recordar los principios necesarios para alcanzar la perfección en el ejercicio eclesiástico y

prepararse como los administradores de los misterios del Señor. Nuestra hipótesis parece quedar confirmada por la propia complejidad del ciclo iconográfico que componen las escenas de las pinturas murales, centradas en el tema de la Pasión, muy probablemente, en una asimilación de la *Devotio Moderna* de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1374). El aspecto central de esta visión humanística y reformadora fue el deseo por anclar la vida espiritual en los misterios de la vida de Cristo y convertir la meditación cristiana en un proceso deliberado de enfocar el pensamiento en Dios, en su palabra y obra con la ayuda de algún libro, la Biblia o textos litúrgicos, o como parece mostrar la iconografía de la Magdalena, mediante un selectivo repertorio cristológico.

Para ello, el autor selecciona la iconografía con un claro sentido doctrinal, *la traición de Judas* ante el Sanedrín, *el Lavatorio*, *la Última Cena*, *el Prendimiento*, *el Juicio ante Pilato*, conectando la *Crucifixión* con el Juicio Supremo como final del ciclo de la Pasión y nexos entre la naturaleza humana y divina de Cristo, que en lo iconológico se planifica mediante la ubicación de los pecados del alma, el diablo, el mundo y la carne, sobre la puerta de entrada. Es en esa ansiada perfección cuando los clérigos debían cumplir fielmente las tareas del ministerio pastoral, alimentando su espíritu con la Sagrada Escritura, la Eucaristía y la Penitencia, todo ello, observando una contingencia perfecta, pues los ministros en el celibato se podían dedicar con mayor libertad a Dios y a los hombres.

Con todo, la singular iconografía de la sacristía muestra un conjunto de artificios en las representaciones figurativas de algunos de los personajes que valoramos como una advertencia para significar la desviación moral y religiosa de los judíos. Un valor patrimonial y un localismo, dada la multiculturalidad de la aldea, que hacen difícil conocer si el carácter propagandístico y didáctico de la Magdalena fue habitual en otras sacristías de la zona o en otros ámbitos geográficos con las mismas características, pues entre los referentes, por ejemplo, del Juicio Final, sólo hemos documentado para estas fechas dos espacios anexos con una iconografía con el mismo valor simbólico y función doctrinal, la antigua sacristía mayor de la catedral de Sevilla y la sacristía del convento de la Orden de los Mínimos en Vincennes (Francia). A pesar de ello, hemos de suponer que la mayoría de las sacristías del Salado estarían decoradas con elementos simbólicos de fuerte valor expresivo y comunicativo, más o menos discretos, en su ornamentación y calidad artística.

LAS SACRISTÍAS PARROQUIALES DEL SALADO EN EL CONTEXTO DE LA REFORMA RELIGIOSA DEL OBISPADO SEGUNTINO

El análisis de las sacristías de las iglesias del Salado muestra que la construcción de este tipo de estancias en las parroquias guarda relación con la necesidad de buscar un lugar digno para la Eucaristía y, con ello, de un espacio preciso para la custodia del ajuar sagrado. Relación que *a priori* sugiere la vinculación del desarrollo de las sacristías con la difusión de los decretos tridentinos en el obispado seguntino, lo cual, sin dejar de ser cierto en

cinco de las veintiuna parroquias estudiadas⁴, no parece justificable para las estancias de fábrica más antigua. En este sentido, hemos comprobado cómo la incorporación de los retablos eucarísticos al altar mayor tuvo lugar en fechas anteriores a Trento⁵, justificando no sólo la mayor parte de las modificaciones en las cabeceras de los templos del Salado, sino también la construcción de algunos de estos anexos. Esta relación constructiva y funcional permite establecer una primera secuencia cronológica con dos momentos diferenciados: un primer grupo de sacristías asociadas a las obras del gótico isabelino (1505-1550), y un segundo periodo, vinculado con la construcción de la sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza en 1554, cuyo modelo renacentista debió influir en la generalización de este tipo de estancias, aunque lógicamente, en un modelo mucho más modesto. En conjunto son las estancias que vinculamos con las medidas y reformas de las parroquias propiciadas por los obispos más humanistas de la mitra seguntina, que en lo espiritual, conllevó la segunda evangelización de la comarca.

A este respecto, Marco Martínez (1997, 30) aporta una primera cronología sobre el deseo de adornar y enaltecer la Eucaristía impulsados por el obispo seguntino Bernardino de Carvajal (1495-1512), que tomaron forma en los retablos de Hijes, (1504), Luzón (1505) y Sienes en el valle del Salado (1506), donde se anticipan a las medidas ya señaladas del cardenal San Carlos Borromeo sobre la necesidad de enaltecer la Eucaristía⁶. Igualmente, la difusión de las actas conciliares permite distinguir un tercer periodo, en un grupo de estancias claramente vinculado al retablo barroco y al desarrollo y escenificación de la misa tridentina.

En cuanto al tipo de sacristía, el estudio de los paramentos muestra que las sacristías parroquiales del Salado fueron construidas como estancias de planta rectangular anexas al templo, realizadas en una fábrica pobre, con cajoneras y armarios donde recoger los obje-

tos litúrgicos y ubicar el sagrario. Toda ellas cuentan con un único vano de iluminación, en muchos de los casos ampliado en el siglo XVIII. La variedad de cubiertas es significativa, documentándose desde espacios cubiertos con bóveda de cañón y sillería en las sacristías de Cercadillo y Riofrío del Llano, a alfarjes sencillos en el caso de la Magdalena e, incluso, bóvedas más complejas en las de factura más tardía de Valdelcubo e Imón. En cuanto, a la presencia de elementos simbólicos, sólo hemos podido documentar algún crucifijo e imagen que inspiran devoción.

Por lo general, las sacristías parroquiales se ubican como un anexo al presbiterio en el muro sur (Santamera y Cercadillo), en el muro norte (la Riba de Santiuste, Bujalcayado e Imón), o como parte de la cabecera con un acceso doble desde el retablo mayor (Valdelcubo, Sienes, Huérmeces del Cerro y Viana de Jadraque), pues desde Trento era costumbre que el sacerdote entrase al altar mayor por la puerta de su derecha, y saliese por la de su izquierda al finalizar la misa, acentuando el efecto teatral de la liturgia (Rodríguez 2020, 253). En algún caso excepcional, hemos podido comprobar cómo la sacristía original cambió de ubicación con las obras de reforma del templo, valga el caso de la iglesia de Riofrío del Llano que, con la ampliación del número de naves, amortizó la estancia del muro sur para reedificarla en el lado norte.

Igualmente, hemos podido comprobar como el tipo de sacristía anexa al retablo principal para escenificar la misa tridentina también se difundió a algunas ermitas procesionales del valle, por ejemplo, en las ermitas de la Virgen de la Zarza de Valdelcubo, Nuestra Señora de la Soledad de Imón y Virgen de la Torre en Riofrío del Llano, pero también en santuarios como Nuestra Señora de Todos los Santos en Villacorza, siempre asociado al camarín de la devoción. En el caso de la ermita de la Virgen de la Torre de Riofrío del Llano, en un modelo de estancia bien documentado que en 1782 incorporó al retablo del altar dos puertas, obra de Josef López de Atienza.

En este contexto, la sacristía de la Magdalena se manifiesta por sus características y cronología como un referente para el estudio de las sacristías anteriores a Trento y, por la conservación de su decoración original, en un claro exponente de la intervención y dirección espiritual del obispado seguntino más humanista en la formación de los sacerdotes, en cuanto fueron obras dirigidas por y para el clero, por ser este el espacio donde estos se preparaban para la liturgia de la misa y como tal, suponen una alusión al sacerdocio y a los principios dogmáticos de la Iglesia dirigido a unos clérigos locales escasamente formados y con fama de judaizantes.

Las propuestas reformadoras de las parroquias del Salado comenzaron cuando los Reyes Católicos nombraron a personas de su confianza para las sedes seguntina y conquense, promotores de las obras góticas de los templos parroquiales y de una renovación espiritual que acabó convirtiéndose en una reforma ambiciosa encaminada a la educación y disci-

⁴ El estudio de las sacristías parroquiales del Salado se ha centrado en el proceso constructivo, ubicación en relación con el templo y planta.

⁵ No resulta fácil aportar documentación sobre los primeros retablos de las iglesias del valle del Salado porque en la mayoría de los casos no se han conservado ni los encargos en los primeros libros de fábrica, ni los propios retablos góticos o platerescos, sustituidos por obras barrocas, aunque haya excepciones, entre ellas, el ya señalado retablo de Sienes de 1506, primera referencia documentada de un altar eucarístico en el Salado, El Atance (1508), Rienda y Cercadillo, donde los retablos de mediados del XVI se conservaron como colaterales y Santamera que mantuvo su retablo plateresco (1555-1560) como mayor de la iglesia de la Magdalena. A partir de estos y otros referentes, por ejemplo, de la fecha de sustitución (Bujalcayado, 1596), Marco Martínez afirma que a finales del siglo XVI todas las iglesias del obispado de Sigüenza tenían un retablo mayor gótico o plateresco siguiendo el modelo del altar de Santa Librada de la catedral (1514-1518) y del sepulcro de D. Fabrique (1522-1524), señalando que el retablo, en sus inicios, tuvo una significación eucarística (1997, 41-43).

⁶ En la sesión nº XXII del Concilio de 1562 se definió el sacrificio de la Misa (Fernández 2017, 76-77).

plina del bajo clero y (Bonachía 2010, 269-298)⁷, más tarde, de las comunidades (Nalle 2008, 22-25). Entre los reformadores es preciso destacar, entre otros, al cardenal Mendoza (1467-1495) (Herrera 1995, 36-52); a Cisneros, que fue canónigo capellán mayor, provisor y alcalde mayor durante su obispado (1476-1484)⁸, a García de Loaysa (1532-1539)⁹ o a Pedro Gasca cuyas constituciones (1566) pusieron en práctica las disposiciones litúrgicas emanadas en Trento. No obstante, fueron las normas del VII Sínodo, convocado por el obispo Juan Manuel en 1575, las que más afectaron al clero de las parroquias¹⁰.

Estas reformas intentaron renovar las iglesias locales y aproximar la religión hacia el modelo romano, lo que también supuso enfrentarse al grave problema del clero, dividido

por entonces en clero comprometido y clero de corona que, en parte, coincidía con el de los episcopados (Azcona 2015, 119). Las pinturas de la sacristía de la Magdalena, donde se juzga duramente a la institución eclesial, en especial a los clérigos de tonsura (clero de corona), muestra la pervivencia de un problema que se mantuvo en el tiempo; pues, a pesar de los deseos de reforma de reyes e instituciones, parte del clero siguió aferrado a su condición privilegiada para gozar de los beneficios eclesiásticos, canónicos y de la legislación civil

Por ello, es preciso incidir en el carácter reformista de los primeros obispos seguntinos del siglo XVI, que anticipándose a Trento (Ramos 2004, 34-35)¹¹, no sólo se propusieron cambiar la vida del bajo clero, sino que, en su visión más humanista¹², valoraron la necesidad de conseguir sacerdotes comprometidos en un territorio distinguido por su multiculturalidad (Nalle 2008, 12 y 96-103; Jiménez 2023, 433-444). En este sentido, las posteriores actas sinodales no harán más que reincidir en las medidas anteriores¹³, en el esquema tridentino y en el importante papel atribuido a la parroquia y a sus sacerdotes en la transformación de la vida religiosa de los laicos a través de la difusión de los dogmas, en especial, ofreciendo interpretaciones ortodoxas de la doctrina¹⁴.

En este contexto reformista, el simbolismo de las representaciones de la sacristía de la Magdalena parece concluyente, pues no sólo expone las críticas al clero local, sino que manifiesta los deseos del movimiento renovador que dentro de la Iglesia católica se venía postulando desde el bajo medievo (Egido 2006, 91-146). Aspectos que, mostrando la realidad de la comarca acabaron permitiendo que el obispado seguntino centrara la difusión de los dogmas tridentinos en los curas de las parroquias y no, como hasta entonces, en las órdenes mendicantes. A pesar de ello, la religiosidad popular del Salado no se transformó

⁷ En Castilla, los intentos de una renovación espiritual del clero ya habían sido planteados en el sínodo de Valladolid (1332) y en el Concilio de Aranda (1473). Sin embargo, a pesar de la legislación, las infracciones siguieron siendo frecuentes entre los preladados del siglo XVI, criticándose especialmente el concubinato como vicio que había llevado a los eclesiásticos al desenfreno mundano y al abandono de la espiritualidad. El primer Sínodo diocesano de Sigüenza se convocó en 1380. Le siguieron los Sínodos del obispo Juan Serrano (1390-1402), el de 1409 y el de 1456, aunque las constituciones sinodales no se renovaron hasta el obispado de García de Loaysa. Ejemplos de esta política fueron los nombramientos de Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal, para la mitra seguntina y de Diego Ramírez de Villaescusa como obispo de Cuenca. Las constituciones sinodales de Ramírez (1531) muestran la falta de control de los obispos sobre los curas de las parroquias, disponiendo a través de estas, la obligación de residir en las aldeas, de visitar a los enfermos, de recordar a los fieles la necesidad de la comunión frecuente, de explicar los Evangelios y de reportar al obispado los casos de cohabitación, blasfemia, entre otros. Medidas encaminadas a hacer del sacerdote el responsable de la espiritualidad de sus feligreses. Por ello, podemos decir que la labor de estos obispos fue fundamental al preparar el camino a la Contrarreforma. Además, las reformas de Ramírez, educado en la espiritualidad cisneriana y en las ideas de Erasmo, demuestran que la Reforma luterana tenía razón en criticar la corrupción, el celibato y la falta de preparación de un clero, generalmente, iletrado.

⁸ En Sigüenza, Gonzalo Ximénez de Cisneros experimentó una conversión hacia la vida evangélica que le llevó a retirarse de la vida pública al monasterio franciscano de la Salceda (Tendilla, Guadalajara). Parece que fue en este convento donde tomó los hábitos y superó su crisis personal y espiritual (1491). Tras su vuelta a la vida pública, fue nombrado arzobispo de Toledo y reformador de la Orden franciscana y del clero secular (1495). En relación con las reformas de Cisneros destacan dos obras que fueron fundamentales en la introducción y asimilación de la *Devotio Moderna* en España: la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, traducida por el franciscano Ambrosio Montesino (Universidad de Alcalá de Henares, 1502), y el *Exercitatorio de la vida Espiritual* de García de Cisneros (1500), cuyo aspecto central fue el deseo por anclar la vida espiritual en los misterios de la vida de Cristo. Son obras que, entre otras, Cisneros difundió entre los frailes y laicos para mejorar su formación y vida espiritual. En el caso de la primera, su lectura también ejerció gran influencia en la configuración espiritual de San Ignacio de Loyola (García de Castro 2011, 517).

⁹ *Las Constituciones sinodales del Obispado de Sigüenza hechas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray García de Loaysa del Título de Santa Susana Cardenal de la Santa Iglesia Romana y Obispo de Sigüenza en el año de 1533* (Alcalá de Henares: en casa de Miguel de Eguya, 1534), fol.16.

¹⁰ “Breve recorrido histórico por los sínodos celebrados en la diócesis de Sigüenza-Guadalajara”, Ángel Mejía Asensio, Sínodo Diocesano, Diócesis de Sigüenza-Guadalajara, <https://sinodosiguenzaguadalajara.es/sinodo-diocesano/historia-sinodal/> (Consultado el 16-3-2023).

¹¹ Algunos de ellos fueron parte activa en las sesiones del Concilio como Juan de Salazar (1493-1555), Juan de San Millán (1497-1578) o Fernando Vellosillo (1567-1587), seguramente, el español más destacado por sus aportaciones en la defensa de los sacramentos. En la sesión nº XXIII del Concilio celebrada el 15 de julio de 1563, se establecieron los cánones sobre el sacramento de la Orden, la jerarquía eclesiástica, la obligación de residencia o la moral del clero.

¹² “La Universidad de Sigüenza”, Antonio Herrera Casado, Los escritos de Herrera Casado. Artículos y comentarios sobre Guadalajara, <http://www.herreracasado.com/1985/08/16/la-universidad-de-sigüenza/>. (Consultado el 16-3-2023).

¹³ Posteriormente, se redactaron otras dos Constituciones, las de Matheo de Burgos Bartolomé y las de Santos de Risoba de 1655 (1660), en vigor hasta 1948.

¹⁴ En la formación de sacerdotes fue fundamental la creación del Colegio-Universidad de San Antonio de Porta Coeli de Sigüenza, fundado por Juan López de Medina en 1476, aunque su verdadero inspirador fuera el cardenal Mendoza. Su labor fue fundamental en la formación teológica de los canónicos, sobre todo, con la generalización de los seminarios. De ella fue profesor Bartolomé de Torres, gran teólogo escolástico que llegó a formar parte del Consejo de Conciencia de Felipe II.

en catolicismo popular hasta que en el siglo XVII las comunidades del Salado entendieron que la Virgen, como abogada generalista, representaba un nivel superior y más permanente que la ayuda de los santos locales.

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DE LA SACRISTÍA DE LA MAGDALENA

La iglesia parroquial de la Magdalena es un edificio de origen románico que fue transformado a principios del XVI con una fábrica gótica que modificó su cabecera y permitió la ampliación de su única nave. En este sentido, la construcción de la sacristía de la Magdalena parece vinculada tanto por su funcionalidad, como por su cronología, a la colocación del retablo eucarístico de la Magdalena (1555-1560), es decir, que en principio respondió a la necesidad canónica de dotar los altares de una zona específica para el depósito de los ornamentos destinados a los oficios diarios.

La estancia se dispone como un anexo moderno incorporado al presbiterio desde el muro sur de la cabecera¹⁵. Su pequeño tamaño parece que estuvo determinado por la propia configuración del templo (la torre en el lado del Evangelio y el atrio en el muro sur); así como por la ubicación de la capilla funeraria gótica de Santa María en la nave, que posteriormente constreñirá la colocación del púlpito plateresco al pequeño espacio sobrante entre la puerta de la sacristía y el arco toral. En el interior se conserva un armario barroco, un recinto para guardar la cera y enseres relacionados con la Cofradía de la Veracruz. El conjunto apenas ha sufrido modificaciones constructivas, si exceptuamos dos obras menores en la fábrica del muro norte que conllevaron la amortización de las pinturas murales, por un lado, la incorporación de una escalera de obra para acceder al púlpito desde el interior de la estancia y, por otro, la apertura de un pequeño vano a modo de sagrario, posiblemente, en cumplimiento de los decretos tridentinos¹⁶ (fig.1).



Fig. 1. Interior de la sacristía de la iglesia de la Magdalena de Santamera (Guadalajara) donde se aprecian las reformas que conllevaron la amortización de las pinturas. Fotografía de la autora.

Como hemos señalado, las pinturas murales de la Magdalena centran el tema iconográfico en la Pasión de Cristo, abordando la cuestión principal del cristianismo sobre el sacrificio de Dios Hijo, quien redime a la humanidad del pecado, a través de distintas escenas donde se une el ministerio de la vida de Cristo con la iconografía de los pecados del alma que hacen peligrar el buen ejercicio de la Orden. Todo el conjunto va acompañado de una inscripción fundacional que apenas se conserva.

La disposición del tema pasionario se presenta en ocho escenas con un claro sentido narrativo en continuidad, comenzando por las imágenes del muro sur, norte, para terminar en una vinculación expositiva en los testeros de la sala, muros oeste y este. Por tanto, estamos ante el repertorio iconográfico de las horas previas a la Crucifixión de Jesús, en una lectura que exige un recorrido siguiendo las escenas de izquierda a derecha.

En el muro sur, coincidiendo con el desarrollo de la inscripción fundacional, se identifican tres escenas. A la izquierda, la *delación de Judas* ante el Sanedrín, a los que la tradición

¹⁵ El cuerpo constructivo es de obra de mampostería sobre zócalo resaltado y sillares de buena fábrica en las esquinas. El tejado a tres aguas se construyó sobre una cornisa clásica con perfil en escocia que se repite en otras sacristías de la zona. Al interior, el espacio se cubre con un alfarje de madera decorado en los pares con una línea tallada que dibuja su estructura. Como iluminación presenta un único vano central cuadrangular, que según muestra la reciente restauración, fue ampliado en algún momento del siglo XVIII. Relacionado con esta obra, el alfiz de la nueva ventana presenta la firma de Francisco de Juanas en su enlucido, apellido con numerosas referencias históricas en los documentos de la aldea (Catastro de Ensenada, 1752). En cuanto, a la documentación, únicamente hemos encontrado dos referencias indirectas a la sacristía en el Libro de fábrica de 1601, la primera de 1604. No se han conservado los libros de fábrica anteriores. AHDS, Santamera, Caja 1, Libro de fábrica de la Magdalena (1601-1634), s/f.

¹⁶ La decoración mural parece que fue encalada como consecuencia de estas obras y, posiblemente, sustituida por un cuadro con el tema del Calvario de autor anónimo que, desde 1992, se conserva en depósito en el Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza.

cristiana atribuye la responsabilidad de haber mandado a la muerte a Jesús; en el centro, bajo un pequeño vano, el *Lavatorio* de los discípulos, símbolo de la humildad y la entrega de Cristo, episodio que culmina con la *Santa Cena* como primera Eucaristía y aspecto esencial de la liturgia cristiana.

El lado norte continúa la división inicial en episodios evangélicos, separados por el recordatorio de los pecados del alma. A la derecha, se representa *el prendimiento de Jesús* en el Huerto de los Olivos, pues en ella figuran unos soldados de rasgos orientales siguiendo a Judas en un paisaje de importantes connotaciones simbólicas a Cristo y a la Eucaristía. En el centro, sobre la puerta de entrada a la estancia, los enemigos del alma con la representación del diablo, el mundo y la carne y, para cerrar la narración, una escena que se identifica con *la entrega de Jesús a Poncio Pilato* por parte de los soldados y los fariseos en la residencia del procurador de Judea en Jerusalén. El ciclo iconográfico se cierra con la contraposición del *Calvario* del muro oeste al Juicio Supremo del muro este, que presuponía la segunda venida de Cristo a la Tierra.

Del mismo modo, aunque apenas se ha conservado, se dispuso un friso corrido inscrito sobre la parte superior de la decoración pictórica, que previsiblemente debería indicar los detalles, patronos y autoría de la obra. El hecho de que haya sido escrito en castellano y no en latín permite pensar que el receptor del mensaje no dominaba la lengua clásica. El análisis del tipo de letra muestra cómo la inscripción fue realizada en la letra capital romana, característica de la epigrafía humanística del siglo XVI, acorde con el marco histórico renacentista que sugieren las pinturas, aunque esta se combina con las abreviaciones características de las inscripciones medievales realizadas en escritura gótica; como se observa, por ejemplo, en la grafía que fecha la obra (Ramírez 2012, 255-277). De los fragmentos conservados, se lee en el muro sur “ESTA SACRIST...”, para continuar sobre el Calvario con “Y Ma Y...ADE IVqxxviii As (años)”, y sobre la puerta, “...A-VAN3-DeDIOS-NRO-SEÑOR-YI”.

Además, existen otro tipo de inscripciones, consecuencia del carácter didáctico conferido a las escenas: unas cultas y otras didácticas o aclaratorias. Del primer tipo, figura una cartela o filacteria sostenida por los ángeles en la escena del Juicio Final. El segundo tipo, escrito en góticas minúsculas, se utiliza, según la tradición medieval, como un recurso didáctico y doctrinal para resaltar el nombre de algunos personajes de las escenas; por ejemplo, para señalar a los soldados romanos como fariseos en la entrega de Jesús a Poncio Pilato, o en los pecados del alma, donde se nombra al diablo, al mundo y a la carne. Al igual que en los retablos pictóricos, el mensaje es preciso y expresa las intenciones que se tuvieron al colocarlo, justificado como una suma al código visual que permite identificar la imagen o el tema representado (Peña 2004).

Las diferentes escenas se disponen sobre un zócalo corrido de color negro, encuadradas por tres tipos de cenefas parcialmente policromadas. La principal, de laceria, presenta la significativa figura del cordón franciscano en su interior, reconocible por el cruce de las cintas donde se hace alusión a los tres votos de la orden: pobreza, castidad y obediencia (fig.2a). Un referente que podría justificar, bien la devoción franciscana del comitente, o bien un elemento que ayudara a la meditación según los autores de la mística franciscana. En un segundo estilo minoritario, se muestran diferentes elementos vegetales estilizados que se van entrelazando para generar un motivo sogueado (fig.2b) y; por último, se diferencia un tercer tipo, también vegetal (fig.2c), que el artista reservó para el tema del *Calvario*. Este último modelo, el más rico y complejo, combina las flores y hojas, ligeramente insinuadas en siena, bajo un reticulado geométrico sobrepuesto en blanco que semeja una yesería (ataurique), poniendo de manifiesto la fuerte influencia mudéjar del plateresco seguntino.

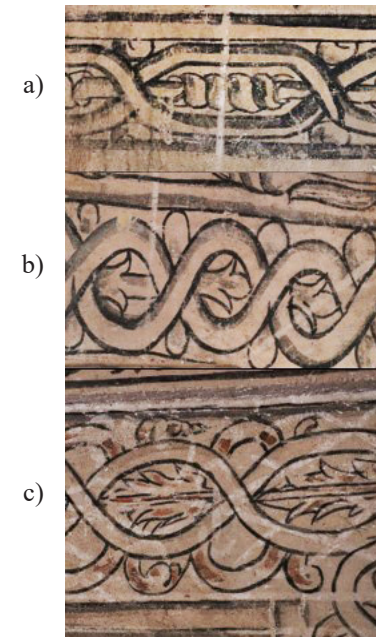


Fig. 2. *Cenefas de la sacristía de la Magdalena* de Santamera (Guadalajara):
 a) Cenefa que a modo de greca decora las escenas del Juicio Final del muro este, de la delación de Judas en el lado sur, y del paisaje que interpretamos como la Oración en el Huerto en el muro norte.
 b) Cenefa vegetal que se utilizó exclusivamente en el juicio de Pilatos.
 c) Cenefa vegetal del tema del Calvario.
 Fotografía de la autora.

En cuanto a la técnica empleada, las pinturas muestran un dibujo aparentemente preparatorio realizado con un lápiz grueso de color negro que se utiliza directamente sobre el muro enlucido (Jiménez 2022, 4). Esta práctica permite observar las líneas de encuadre y la policromía parcial en algunos personajes y motivos iconográficos, lo que da la sensación de una obra inacabada. Además, sorprende para la época, la falta de preocupación por la profundidad, por la dimensionalidad de las figuras y, en contraste, el empleo de los fuertes diseños gráficos de líneas marcadas que enfatizan su naturaleza plana y monocroma. También es de destacar el tratamiento exquisito de las representaciones de la flora y la fauna, con una visión intuitiva de lo natural dentro de un diseño sencillo que parece economizar recursos para despojarse de lo ficticio en pro de lo espiritual. Con respecto a las líneas de encuadre sobre el dibujo, estas pueden interpretarse como un recurso del autor en el fingimiento arquitectónico a modo de sillería, según hemos podido comprobar por su paralelismo con la capilla de la *Circuncisión* de la catedral de Santa María de Albarracín del siglo XVI, también descubierta recientemente.

Sobre la cronología, parece que la fecha de ejecución de la obra fue 1578, según figura en la inscripción conservada sobre el tema del *Calvario*. En este sentido, la iconografía empleada en la obra y en el Juicio Final en particular, refiere siempre a modelos pretridentinos, lo que, si bien se puede interpretar como una muestra del conservadurismo de ciertos temas iconográficos, también sugiere la existencia de un temprano programa doctrinal expresamente diseñado para los sacerdotes de la comarca. En cuanto a la autoría es de suponer que fuera un eclesiástico por la escasa calidad artística del conjunto, o bien, un artista de la comarca que trabajara para el obispado seguntino.

Respecto a la lectura iconográfica, la propia entrada a la estancia nos introduce en la narración pasionaria con los bustos de dos ángeles pintados en el batiente de la puerta de la sacristía. El primero presenta a Cristo al receptor, representado con el monograma o cristograma IHS (iota-eta-sigma) (Pfeiffer 2004, 11-19)¹⁷, y el segundo a María, nombrada con letra minúscula gótica. El ángel que anuncia a Cristo muestra entre sus manos una faz nimbada que identificamos con la Santa Faz. Se completa el simbolismo con la representación del sol y de la luna en el lado de María, cuya parte baja se decora con un fingimiento arquitectónico a base de cubos de desigual factura. Para concluir el simbolismo del tramo de la entrada, el dintel de la puerta se decoró con una cartela en letra capital que parece referirse al comienzo de la plegaria y oración “Ave (María gratia plena)”.

¹⁷ Una de las primeras versiones del sello de la Compañía de Jesús fue el trigramo IHS. Hay que tener en cuenta que Ignacio de Loyola visitó Sigüenza en 1535 y que Diego Laínez, de pasado converso y orígenes seguntinos, fue nombrado general de la congregación en 1558. San Ignacio adoptó en 1541 el monograma IHS en su sello, que pronto fue valorado como escudo heráldico de la orden y una marca específica de su espiritualidad.

Muro sur

Frente al acceso, la temática cristológica se inicia en el muro sur con la representación de dos escenas principales: Judas vendiendo a Jesús a los sacerdotes y la *Santa Cena*, ubicadas a ambos lados de un pequeño y único vano central, debajo del cual se dispone el tema del *Lavatorio*, entendido como complementario de la *Última Cena*.



Fig. 3. Primera escena: la Traición de Judas. Muro sur de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

Anterior a la Pascua, la *Traición de Judas* representa el episodio evangélico, donde el apóstol conocido como Iscariote, hace un trato con el Sanedrín para delatar a Jesús (Mt 26.14-16); (Mc 14:10-12); (Ls 22:1-6). La escena se centra en el momento en que Judas, tras señalar sobre cómo se entregaría a Jesús, recibe el dinero del templo en pago de su delación (fig.3). Las 30 monedas de plata que permitirían a los sacerdotes judíos arrestar a Jesús en Getsemaní y, posteriormente en un periplo judicial ante Anás, Caifás y Herodes, llevarlo frente a Poncio Pilato. La animadversión a Judas, al sumo sacerdote y al grupo de hombres que, formando un semicírculo, representan a los miembros del Sanedrín, se hace factible en las convenciones empleadas: barba larga o descuidada, nariz exageradamente grande, ojos desmesurados, expresión adusta y rasgos que enfatizan su maldad. Todos ellos, ponen de manifiesto la desviación moral y religiosa de los judíos (Patton 2023, 100). Una asociación que parece, más allá de los artificios usados para culpabilizar a los judíos, un medio activo para expresar a nivel local la inquietud que debe tener el clero hacia los cristianos nuevos. En este sentido, el vestido de los judíos, ropas contemporáneas (Favá 2023, 145), puede interpretarse como una actualización de su responsabilidad en la muerte de Cristo. En contraposición, el sumo sacerdote se representa como un anciano con su vestimenta histórica, seguramente figurando, por su avanzada edad, a Anás. Sentado en el trono, viste un manto brocado de armiño y un turbante blanco que deja ver un rostro airado, parcialmente cegado, como rasgo característico del enfrentamiento entre *Ecclesia* y *Synagoga* (Rodríguez 2023, 129-132).

En cuanto al *Lavatorio*¹⁸, su menor tamaño y su representación debajo de la ventana permite suponer que fue valorado como un tema secundario. El pasaje es un episodio recogido únicamente por San Juan (Jn 13,1-15); aunque, posteriormente, fue comentado por otros autores como San Agustín, que relacionó el momento de purificación con el perdón de los pecados, o San Ambrosio y San Bernardo que interpretaron el texto como una manifestación de la humildad y de la penitencia (Rodríguez 2016, 121; Mále 2001, 128). Iconográficamente, la escena se centra en el momento en que Jesús está arrodillado ante Pedro, símbolo de que el Señor se hace servidor de sus discípulos, mientras el resto de los apóstoles observa el acto (Monreal y Tejada 2000, 125). A la derecha es posible que se hubiera querido recrear el momento de la protesta de Pedro por la actitud dialogante de los personajes. Por otra parte, para mostrar el cenáculo donde tuvo lugar la Santa Cena, se ha representado una arquería de desigual factura que tradicionalmente se ha identificado con la casa de la madre de Marcos el Evangelista.

La *Última Cena* es uno de los pasajes evangélicos más repetidos en el arte cristiano por expresar la institución de la Eucaristía. Los evangelios de Mateo (Mt 26, 26-29), Marcos (Mc 14, 22-25) y Lucas (Lc 22,19-20) relatan la última cena celebrada por Jesús como una cena de Pascua, aunque la base teológica parece que fue señalada en la Primera Carta de Pablo a los corintios (I Corintios 11:23-26). Además, mientras comían, Jesús predijo que iba a ser traicionado por uno de los apóstoles y que Pedro iba a negar tres veces haberle conocido antes de que cantara el gallo¹⁹. Tras la comida, Jesús fue traicionado y arrestado como describen las pinturas del muro norte. La composición de la *Santa Cena* de la Magdalena se centra en la figura de Cristo elevando el cáliz para captar simbólicamente la Eucaristía (fig.4). La ordenación de los apóstoles en planos sucesivos en torno a una mesa rectangular y la disposición de los símbolos siguiendo una perspectiva abatida (cordero, pez, pan y vino) debe valorarse como recursos didácticos que le permitieron al artista aclarar el significado narrativo del pasaje bíblico (Rodríguez 2016, 119-142; Monreal y Tejada 2000, 124-125).



Fig. 4. Tercera escena: la *Última Cena*. A la derecha, detalle de Judas. Muro sur de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

¹⁸ No es un tema frecuente ni en la pintura, ni en la retablistica de la comarca, por lo que no hemos podido encontrar paralelismos, aunque fue un pasaje muy representado en el arte, con ejemplos que van desde las obras del Giotto (*Jesús lavando los pies a Pedro*, Capilla Scrovegni, Padua) a las de Tintoretto (*El Lavatorio*, 1548-1549. Museo del Prado).

¹⁹ Mateo (Mt 26, 24-25), Marcos (Mc 14, 18-21), Lucas (Lc 22,21-23) y Juan (Jn, 13:21-30).

Tomados de la tradición paleocristiana, bizantina y románica, se muestra el pez (*ICTHUS*, *acróstico de Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*), que no obedece a la tradición de la pascua judía descrita en el libro del Éxodo (Ex 12,1-36) y el cordero (símbolo de la alianza de Dios con su pueblo, Ex 12,13) como referencia indirecta al sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía (*Agnus Dei*). También, como es habitual, el artista representó panes completos, algunos signados por la cruz y panes partidos, como referencia al rito eucarístico. Respecto a los personajes, la complejidad de la escena y el escaso espacio reservado para el desarrollo del mismo (se obvió la greca), obligó al artista a centrar la composición en la figura de Cristo, determinando la distribución, prácticamente simétrica de los apóstoles. El momento elegido, elevando el cáliz, incide en la institución de la Eucaristía. Respecto a los apóstoles, lo habitual es que puedan ser identificados por su fisonomía, gestos y atributos, aunque en este caso se ve dificultada por la pérdida de la parte superior del dibujo. Pedro suele estar a la derecha de Cristo, en este caso significado por la ubicación del cuchillo; Juan es el más joven (Réau 2008, 429)²⁰, caracterizado por su rostro imberbe recostado sobre Cristo y; Judas²¹, sin nimbo, es representado con la estética de la fealdad en primer plano, aislado del resto, adelantando la mano para recibir el bocado de pan que le significará como traidor “aquel a quien yo dé este trozo de pan que voy a mojar en el plato” (Jn 13:26).

Respecto a la vinculación con la pintura local del periodo, ni el *Lavatorio* ni la *Última Cena* son temas frecuentes en la iconografía local, aunque se puede relacionar dentro de la retabística del Salado con la *Última Cena* de autor anónimo de una colección particular de Madrid, que Ramos Gómez (2004, 319-321) relaciona por el estilo del pintor con la *Unción de la Magdalena* del retablo mayor de Santamera²², y que, por algunos aspectos como las manos crispadas o las miradas fijas, se podría vincular con la *Santa Cena* del sagrario del retablo mayor de El Atance (1620, Guadalajara), hoy en la iglesia de San Gil en Molina de Aragón (Guadalajara).

Muro norte

Dentro del escenario del muro norte, la representación cristológica de la estancia continúa con otros dos momentos del ciclo pasionario (fig.5), el *Prendimiento de Jesús* y el *Juicio de Cristo ante Pilato*, pero incorpora un recordatorio didáctico sobre la puerta de entrada que simbólicamente conecta el mensaje cristológico con las tentaciones que acechan al buen cristiano. La representación iconográfica de los tres pecados del alma: el diablo, el mundo y



Fig. 5. Vista general del muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara). A la derecha, el *Prendimiento de Jesús*, en el centro, los pecados del alma y el *Juicio ante Pilato*. Fotografía de la autora.

la carne (Gámez 2017, 99-161)²³, a los que San Pablo combate como un soldado de oficio, parece seguir la guía ideológica medieval donde el mundo se muestra como antagonista de la vida en Dios (fig.6). La estructuración de los pecados capitales, lejos de permanecer como una forma cultural estable, fue evolucionando con el desarrollo económico y el avance social de los siglos XV y XVI, para centrarse en la *avaritia generalis* de las Confesiones de San Agustín (la *cupiditas* de San Jerónimo) y en la dialéctica que lo anima, el amor *inordinatus*, que nos lleva al mal dada la naturaleza pecaminosa que tenemos impresa en la memoria del pecado original (Izquierdo 2015, 203-216). A este respecto, la iconografía acabó estableciendo una clara oposición entre la *caritas* y la *cupiditas* y los pecados capitales, valorado

²⁰ Réau considera la postura de Juan una pervivencia de los banquetes de la Antigüedad.

²¹ Vila-Belda expone un interesante estudio sobre la iconografía de Judas en el arte castellano (2016, 55-71).

²² También, Ramos Gómez relaciona esta obra con la *Última Cena* de Peñalver y con la tabla del banal de Cortes de Tajuña.

²³ Estos pecados, mortal y venial, al no estar codificados de un modo coherente en la Biblia (Carta a los Gálatas), necesitaron de la tradición literaria clásica y de la eclesiástica, especialmente de los padres anacoretas del desierto y de los Padres de la Iglesia, para ser formulados con una definición precisa que permitiera al creyente alcanzar la plenitud espiritual o *apatheia*.

como un movimiento contrario al alma que genera un apetito desordenado por las posesiones de este mundo y esclaviza al espíritu para que obedezca las necesidades del cuerpo.



Fig. 6. Detalle de la representación de los tres pecados del alma: el diablo, el mundo y la carne. Muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

A este respecto, la alusión a la codicia como fuente de destrucción que conduce al amor loco, impulsando al hombre a “aver juntamiento con fembra plasertera”, es decir, al deseo sexual y a la lujuria, aparecen representados por el hombre que corre tras la mujer (el deseo carnal)²⁴. De esta suerte, la *cupiditas* se señala como un vicio intermedio entre los pecados interiores (la soberbia, la envidia, la ira y la acedia) representados por el mundo, y los exteriores (la gula y la lujuria), que conectan a través de la figura de la mujer con el pecado original tanto en lo erótico como en lo religioso (Izquierdo 2015, 206-207). El inductor, el diablo codicioso que empuja

al hombre a su condenación. También, las enseñanzas didácticas conducen de un modo secundario a la vánitas o género pictórico cuyo objetivo es provocar en el interlocutor una reflexión interna sobre los placeres epicúreos de la vida, intentando que el hombre sea consciente de lo pasajero de la vida y de la certeza de la muerte. Un ejemplo de ello son las representaciones de la flor y la hierba, que se disponen entre las figuras como referencia al Libro de Isaías del Antiguo Testamento “Toda carne es hierba, y todo su esplendor es como flor del campo” (Is 40:6) (Pe 1:24), recurso habitual en las obras de la época.

En cuanto al demonio, la representación no se refiere a un ser personal, sino a todo aquello que nos aleja la voluntad y el querer de Dios. Las Sagradas Escrituras aportaron tres rasgos característicos del demonio: es el adversario del designio de Dios sobre la humanidad, de Cristo y del cristiano. Por ello, con la nominación más habitual en el Nuevo Testamento y forma medieval, el diablo de la escena (*el que divide*) se muestra, siguiendo a San Ignacio, como “el enemigo de nuestra naturaleza humana”. El diablo acosa, tienta y miente en su lucha contra el cristiano y trabaja a través de sus dos aliados, el mundo y la carne. Respecto al mundo es todo aquello que puede darnos placer o algún beneficio egoísta. Por ello, la mundanidad es muy sutil y se esconde bajo la apariencia de lo correcto o bueno, aunque en el fondo se manifieste como un deseo desordenado de la satisfacción del propio egoísmo. Su aspecto más visible es el deseo de gloria humana y bienestar personal alcanzado mediante la codicia y la ambición. Estos desafueros, según sugieren las imágenes de la sacristía, tendrán como resultado la condena y la doble muerte del cuerpo y del alma.

En cuanto al ciclo pasionario, la narración continua con el *Prendimiento de Jesús* (Mt 26:36-39) (Mc 14:32-52)²⁵, la escena más original y personal del artista por su simbología y orientalismo. El momento elegido muestra a tres soldados de rasgos orientales conversando, uno de los cuales señala a una figura que, por el arquetipo, debió representar a Jesús, del que sólo se conserva parcialmente el dibujo del brazo. La figura del Maestro parece retenida por un cuarto personaje, probablemente Judas, si se tienen en cuenta sus rasgos y la inscripción que corona el conjunto: “Y VAN TRAS DE DIOS NUESTRO SEÑOR”.

El escenario recrea el huerto de Getsemaní, lugar donde el artista expone el simbolismo más humanista de Cristo triunfante a través de elementos aparentemente secundarios²⁶.

²⁴ La moda femenina que viste la mujer se caracterizó por los vestidos voluminosos (ahuecador o verdugado) y amplias mangas con cuchilladas. El corset y el escote cuadrado del traje se corresponden con un modelo introducido por Juana I de Castilla, que se mantuvo con la emperatriz Isabel de Portugal, en una tendencia conservadora marcada por el catolicismo. El cabello suelto corresponde a la tradicional representación de la mujer en su identificación con la lujuria (Boucher 1965).

²⁵ La narración evangélica sitúa la escena como continuación de la Última Cena, momento en que Jesús se fue a orar al huerto de Getsemaní (Mt 26:36-39) (Mc 14:32-52), identificado por Lucas como el Monte de los Olivos (Lc 22:39-46); episodio que fue seguido por la traición de Judas y la detención por parte del Sanedrín. Según Juan, los guardias que le arrestaron fueron designados por los sumos sacerdotes y los fariseos, conformando un destacamento al mando de un quiliarca o tribuno militar romano que la iconografía representa erróneamente como un sayón.

²⁶ Un conjunto que evade la naturaleza humana de Cristo, de súplica con amargura al Padre para que apartara de él ese cáliz (Lc 22,42) y que recogió, entre otros, Juan de Flandes en *La oración del huerto* (Museo del Prado, 1514-1519).

En concreto, el dibujo reiterado de parras como prefiguración de la Eucaristía, del ave del paraíso²⁷ como Jesús (Jiménez 2022, 7), y la representación de los soldados como orientales (fig.7), evidencia no sólo del abandono del simbolismo medieval, sino la incorporación a la cultura simbólica local de un lenguaje exótico que pudo ser consecuencia de la difusión de



Fig. 7. Detalle de los soldados del Prendimiento de Jesús. Muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

²⁷ El análisis zoológico de las aves representadas ha permitido diferenciar dos ejemplares de la llamada “ave del paraíso”. El dimorfismo sexual propio de la especie fue destacado en la representación, mostrando a un macho de plumas rectrices largas y acintaladas, patas fuertes y pico curvo, de la hembra de apariencia mucho menos vistosa. En su exotismo, el ave fue interpretado por sus coetáneos como una muestra de la existencia del paraíso y, por tanto, como un simbolismo viviente de la divinidad. Aunque hay una tipología amplia en la representación de esta ave, la simplificación de esta parece responder al modelo difundido en el siglo XVI, “ave de pequeña cabeza con un cúmulo de plumas filiformes que se expanden hacia la cola”. Por su localización, el ave del paraíso es un pájaro exclusivo de las islas de Nueva Guinea. Su llegada a Europa guarda relación con la carga que trajo Sebastián Elcano en la nave Victoria en 1522. La primera imagen documentada del ave en Europa fue un dibujo realizado por el artista alemán Hans Baldung Grien entre 1522 y 1525 (García 1996, 131-152; Morgado 2016, 783-805).

grabados flamencos e italianos entre los artistas del obispado (Ramos 2004, 330), pero también en una época de intercambios, de la labor de los misioneros (Castro 2012, 105-112). Con todo, el orientalismo de la escena se anticipa al estilo jesuítico de las primeras representaciones de la Compañía de Jesús, pues en ella confluyen la interacción entre textos e imágenes (Píriz 2004, 20-29; Pfeiffer 2004, 65-79) la temática pasionaria y la finalidad evangelizadora de un arte donde predomina lo iconográfico sobre lo artístico (Tejera 2012, 277-294).

Cerrando el tema de la Pasión, la iconografía de *Cristo ante Pilato* se centra en la llegada al pretorio de un grupo de centuriones que custodian a Cristo para ser juzgado ante el gobernador, posiblemente no representado por la falta de espacio (fig.8). Los hechos, interrogatorio y sentencia de muerte, fueron recogidos por Marcos (Mr 15,1-20), Lucas (Lc 23.1-5; 13-25) y Juan (Jn 18, 28-38; 19.16). El análisis de la escena permite ver a través de los detalles que el lugar representado es concretamente un patio llamado *el enlosado* donde estaba localizado el asiento de Pilato. El fingimiento del muro de la parte superior de la fortaleza y la representación de la guardia con las vestimentas de los oficiales del ejército romano ayudan a contextualizar la narración evangélica, aunque sus rostros, con expresiones casi caricaturescas que recuerdan al tema de los improperios del *Ecce Homo* y, su nominación como fariseos, culpabilicen a los judíos. Por otra parte, de la

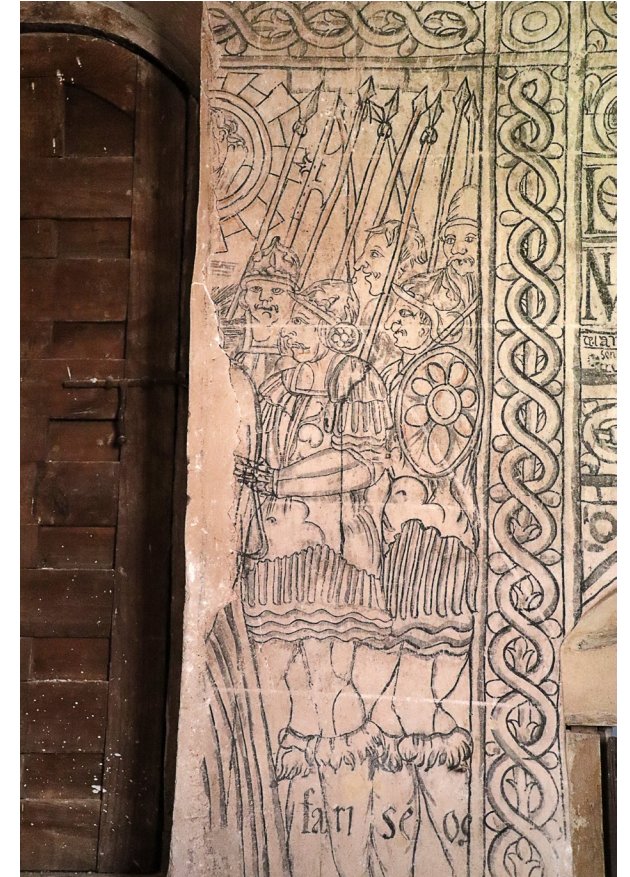


Fig. 8. Detalle del Juicio de Cristo ante Pilato donde se observa a Claudia Prócula contemplando el acto. Muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

acción del centurión se deduce que lleva prendido una figura que por los trazos de la túnica y del nimbo identificamos con Cristo. Otro detalle significativo es el ojo de buey sobre la cabeza de Cristo, donde se observa el rostro entre curioso y asustado de la esposa de Pilato, Claudia Prócula, preocupada por el sueño premonitorio que había tenido poco antes (Mt 27:19). A la valoración de este tema contribuyen obras con importantes semejanzas, entre ellas, *Cristo ante Poncio Pilato* de Juan de Flandes (Retablo mayor de la catedral de Palencia, 1510-1518) que también recoge el motivo anecdótico del sueño de Prócula.

En cuanto al simbolismo, el juicio se plantea en los Evangelios como un problema de jurisdicciones donde se pretende incriminar al acusado en delitos religiosos y políticos, principalmente para que se confesará como rey de los judíos (INRI) (Jn 19,19), en una parodia que exime de culpa a Roma (liberación de Barrabás por parte de Pilatos), pero que condena colectivamente al pueblo judío.

Testeros: El Calvario y el Juicio Final

Finalmente, los testeros oeste y este enmarcan las escenas que suponen la conexión entre el Cristo-Hombre y el Cristo-Redentor, cerrando el ciclo con la representación del Juicio Final, que supone la segunda venida de Cristo a la tierra.

Enfrentado al Juicio Final, el *Calvario* se muestra como el camino de la redención humana a través del sufrimiento de Cristo, llorado por su madre María y por San Juan, como evidencia de la especial relación que les iba unir: *Mujer, he ahí tu hijo, hijo: He ahí a tu madre* (Jn19,26). La liturgia y el dogma justifican la preferencia por este tema, pues el sufrimiento de Jesús y su muerte representan los aspectos centrales de la teología cristiana al hacer referencia a la doctrina de la salvación y de la expiación (Brown 2005-2006). La Crucifixión fue descrita por los cuatro evangelistas (Mt 27.1-54); (Mc 15:1-40); (Ls 23:1-46) y (Jn 19:1-30) y enriquecida con algunos aspectos narrativos por el Evangelio de Nicodemo. Según el Nuevo Testamento, Jesús fue arrestado, juzgado por el Sanedrín y sentenciado por Poncio Pilato a ser flagelado y crucificado.

La ubicación del tema del *Calvario* se muestra en la iconografía de la sacristía de la Magdalena como la culminación del ciclo de la Pasión (Rodríguez 2010, 29-40; Réau 2008, 508-510; Monreal y Tejada 2000, 132-133). Por ello, el tema se resume de un modo sintético a las figuras de Cristo, de la Virgen y de San Juan Evangelista dispuestos simétricamente y de pie para equilibrar la composición (fig.9). El centro de la escena lo ocupa el Crucificado, situado en un paisaje que rememora el monte Calvario o Gólgota, un espacio al otro lado de las murallas de Jerusalén donde se hacían las ejecuciones públicas; de ahí, la presencia de la guardia.



Fig. 9. Representación del Calvario del testero oeste de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).

Fotografía de la autora.

A pesar de que se ha perdido la parte central del crucificado, se observa cómo Cristo es representado como una efigie pasionista de formas escasamente cruentas, respondiendo al concepto idealista, platónico y místico de la época. El artista parece recrearse en el estudio de sus proporciones, en los brazos en uve y en una anatomía a penas marcada, que cubre un escueto paño de pureza (*subligaculum* o *perizonium*). El madero de la cruz está interpretado como trono y no como patíbulo, visión manierista del Cristo Majestad de la Alta Edad Media, que redunda en la realeza de Cristo, motivo por el cual parece que se exhibe solamente el extremo superior de la cruz²⁸. Del mismo modo, se ensalza la salvación y los sacramentos a través de la sangre que brota del costado y de las manos, recogida en cálices por tres ángeles psicopompos, en un tipo iconográfico muy utilizado desde el siglo XIV (fig.10). Una iconografía que destacaron desde el siglo XIV tanto el Giotto (*Crucifixión*, c.1315-1320, fresco. Iglesia inferior de la Basílica de San Francisco, Asís) como Rafael (*Crucifixión Mond*, 1502-1503. National Gallery).

²⁸ Por la posición de la cruz en relación con la cenefa, se puede pensar que fue un modelo en Tau o *crux commissa*, el más seguido por los artistas de la época y la forma de representación más antigua de la cruz de Cristo.



Fig. 10. Detalle de San Juan y de un ángel psicopompo recogiendo la sangre de Cristo en un cáliz del Calvario de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).

Fotografía de la autora.

A la derecha de Cristo crucificado, se dispone la Madre en actitud compungida, con el manto sobre la cabeza que se presenta ligeramente inclinada y las manos, entrelazadas sobre el pecho. En el lado opuesto, San Juan, sin más atributo que el libro, apoya la mejilla sobre su mano derecha para expresar su dolor en un recurso habitual en la iconografía (Monreal y Tejada 2000, 133). La representación de la Virgen y de San Juan fue considerada desde la Edad Media como símbolos de la Iglesia y de la Sinagoga, porque la tradición patristica vio en María a la nueva Eva y, en San Juan, el símbolo del eclipse de la Sinagoga ante la figura de la Iglesia (Réau 2008, 507-508). Dicha ruptura quedó reforzada por el pasaje evangélico de San Mateo donde se describe cómo tras la expiración de Cristo, el velo del templo de Jerusalén se rasgó, figurando con ello la llegada de la Iglesia de Cristo (Mt 27:51). Además, la escena se enriquece simbólicamente con la representación antropomórfica del sol (naturaleza divina) y de la luna (naturaleza humana) como signos del Nuevo y Antiguo Testamento.

La profundidad del espacio se insinúa mediante la yuxtaposición en franjas de montículos, el celaje y la representación de los ángeles dispuestos mediante un ligero escorzo que transmite la sensación de elevación. El análisis comparado de la iconografía sugiere que el artista siguió los modelos de las crucifixiones anteriores al siglo XIII, centrados en la Virgen y San Juan de acuerdo con la Hermeneia bizantina, lo que otorga al conjunto un sentido devocional de elevada espiritualidad. Un convencionalismo que podemos ver en las crucifixiones de pintores de transición al arte moderno como Gentile Fabriano, Masaccio, Fra Angelico, aunque desde el Gótico fue adquiriendo un tratamiento escenográfico y descriptivo más complejo al incorporar a las santas mujeres junto a otros discípulos, los soldados, Longinos y Estefatón, los dos ladrones, y otros detalles más o menos simbólicos, como se puede ver en Mantegna, Botticelli, Van der Weyden, Justo de Gante, El Bosco, o Bartolomé Bermejo, dentro del estilo hispano-flamenco del primer Renacimiento español (Rodríguez 2010, 31; Réau 2008, 513-514 y 518-521).

Por otra parte, desconociéndose el autor, el tratamiento de las figuras y la iconografía de los temas permiten aproximar esta obra a las características de la pintura seguntina del siglo XVI. La fecha referida en la inscripción, 1578, sitúa al conjunto dentro del periodo más fructífero de encargos de los siglos XVI y XVII. En los representados se observan, por un lado, la herencia medieval aportada por los pintores hispanoflamecos y, por otro, las aportaciones renacentistas de Juan de Soreda (Ramos 2004, 63), visibles en la influencia que ejerció, por ejemplo, en el retablo mayor del Maestro de Santamera, más o menos coetáneo al encargo, pues en el tipo del *Calvario* parecen mantenerse las características del modelo sorediano del retablo de Santa Librada de la catedral seguntina.

También se observa cómo la llegada de las influencias del norte de Castilla a la comarca a finales del XVI, en concreto de Alonso de Berruguete, aportaron una cierta monumentalidad y estilización a las figuras, más visible en las formas que en los contenidos, manteniéndose el conservadurismo y el rígido dinamismo del estilo de Pedro de Andrade (*Tabla del Calvario* de la capilla de los Arce de la catedral) y de Juan de Villoldo, principales artistas, junto a Diego de Madrid, de este periodo. Autores que añadieron a las obras elementos pseudomanieristas y miguelangelescos por el uso de estampas (Ramos 2004, 245). A pesar de todo, el trabajo poco cuidado, donde predomina lo simbólico, y la actitud poco exigente del cliente, permiten pensar bien en una obra de un maestro secundario, bien en una obra de algún miembro de la Iglesia.

Finalmente, el ciclo iconográfico de la Pasión concluye con el Juicio Supremo que supondrá la segunda venida de Cristo. El Juicio Final es un tema iconográfico muy repetido desde la Edad Media, pese a la escasez de referentes que permitan su interpretación en el contexto de una sacristía. A partir de los textos bíblicos y de los evangelios de San Mateo y de San Juan, la iconografía apocalíptica se fue enriqueciendo con los comentarios patristicos, los

textos apócrifos y las composiciones litúrgicas. En consecuencia, en las imágenes del Juicio Final acabaron confluyendo diferentes ideas y preceptos religiosos, que impregnaron la iconografía de un intenso valor moral dirigido a la búsqueda de un comportamiento preciso en relación con los dogmas cristianos (Ruiz 2018, 12) Por ello, la elección y representación de este tema en un espacio tan concreto, como es la sacristía, confiere a la imagen el carácter de un adoctrinamiento dirigido a cambiar la conducta del interlocutor, más cuando toda la escena está rodeada por el cordón franciscano que invita a la meditación.

El esquema general de la composición del Juicio Final de la sacristía es medieval. Se parte de un eje vertical central, que actúa como eje de simetría conformado por la figura de Cristo como juez, acompañado de la Virgen y San Juan Bautista como intercesores en el momento en que los muertos levantan la losa de sus sepulcros para ser evaluados²⁹. La mitad superior se completa por el coro de ángeles, mientras en la inferior, el arcángel San Miguel se dispone desde su posición central como psicopompo; en la parte de la derecha estaría la parte de la composición, no conservada, con los justos y, en la izquierda, los condenados pidiendo clemencia en un paisaje que aproxima a los horrores del infierno.

El análisis de los escasos restos de la figura de Cristo permite comprobar cómo fue representado en mandorla sobre el arcoíris, posiblemente como Varón de Dolores según refiere San Mateo (Mt 24:4-8), rodeado por los ángeles, la Virgen y San Juan; en este caso, el Bautista, en una reminiscencia de la *Déesis* bizantina (Ruiz 2018, 150; Mâle 1966, 75; Calzada 2007, 139-158). De acuerdo con dicha descripción, la representación debió mostrar la llegada de un Cristo luminoso, enseñando las llagas de su misericordia, enmarcado por un lirio o una espada a ambos lados de su rostro. Este arquetipo se trataría de la simplificación bajomedieval de un tema todavía recurrente en el siglo XVI (Réau 2008, 709), que podemos observar en el *Juicio Final* de Juan Correa de Vivar del Museo del Prado (1545), en el *Juicio Final* de retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca de Nicolás Florentino (1430-1460) y en la obra atribuida al Maestro de Balbases de la iglesia de San Nicolas de Bari (Burgos).

Complementa la visión del Juicio Final un ciclo iconográfico clásico de psicostasis de tradición copta y sin referentes bíblicos (Rodríguez 2012, 11-20; Calzada 2007, 148 y 151), donde se aprecia a San Miguel sosteniendo la espada crucífera y la balanza entre los justos y los condenados al infierno en el momento de pesar las buenas y malas acciones, las virtudes y los vicios, personificadas por pequeñas figuras que encarnan los pecados del que va a ser juzgado³⁰. Es de destacar que en función de su doble simbología, las vestimentas

de San Miguel fueron cambiando. En las representaciones medievales es habitual que vista túnica blanca y muestre sus grandes alas de ángel, mientras que como jefe de los ejércitos celestiales suele vestir cota de malla. Atributos que cambiaron tras Trento, donde se vistió con una armadura metálica, la espada flameante y la cimera que le convirtieron en el capitán del ejército celeste y principal defensor de la Iglesia (López 2014, 49). Por ello, se puede decir que el San Miguel de la Magdalena, vestido con túnica, sosteniendo la balanza y la espada crucífera con su mano izquierda mientras blande la lanza contra un diablo, es una representación ecléctica, pues el recurso de la lanza en la iconografía de la psicostasis supone una fusión entre el pesaje de las almas y la lucha con el demonio (Rodríguez 2012, 11). En este sentido, el modelo de la Magdalena encuentra sus semejanzas más cercanas en el Juicio Final del primer estrato de las pinturas del lucillo de la iglesia de El Atance (Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza, Guadalajara)³¹, su paralelo más cercano, donde se reproduce la visión tremendista y medieval de un San Miguel también anterior a Trento, aunque se preste a una valoración diferente por su ubicación en una capilla del templo.

A ambos lados de la figura de San Miguel se disponen los elegidos y los condenados en espera del juicio. El infierno se puede definir por sus características como un lugar caótico, donde el artista despliega su imaginación representando seres biomórficos de inspiración animal y diablillos que intentan llevar a los condenados por medio de ganchos hacia las llamas del inframundo. Llegados a este punto, hay que recordar que los demonios son ángeles caídos que han asumido las características de diferentes animales y grrillas, pequeñas cabezas grotescas tomadas de la iconografía medieval (López 2014, 39-64). Del mismo modo, el pecado es representado por la lujuria, una mujer en diferentes actitudes que es devorada por Leviatán, criatura marina descrita en el Libro de Job (Jb 41) (Calzada 2007, 148 y 151).

En la representación de los réprobos (fig.11), se toma la iconografía clásica para recordar a los interlocutores que en el Juicio Final todos los hombres serán juzgados. De ahí, la representación de un rey, posiblemente Salomón (Alonso 2019, 21) varios tonsurados y hasta las más altas dignidades eclesiásticas (capelo y mitra), pues ante la muerte, los poderosos no podrán ampararse en la invulnerabilidad de su estatus, en una clara crítica humanista a favor de la necesaria reforma espiritual del clero (López 2006, 39-52; Vila-Belda 2016, 21).

²⁹ Mâle dividió el Juicio Final en varios actos, siendo el representado en esta escena el que se corresponde con el tercer momento escatológico donde los muertos salen de sus tumbas (1966, 359).

³⁰ Es significativo que en el pesaje no se ha servido de un hombre y una mujer como representación de Eva y Adán, sino de dos personajes vestidos sin sexo definido, uno implorando y otro con un libro en la mano.

³¹ En el pueblo de El Atance, se descubrieron unas pinturas con el tema del Juicio Final al retirar uno de los retablos del siglo XVIII. El lucillo, un verdadero palimpsesto, muestra como el lóculo mantuvo vigente el tema teológico en el tiempo, adaptando la iconografía según las percepciones de cada época, tremendista en su primer nivel y esperanzadora en su estrato final. Las pinturas murales se conservan en el Museo de Arte Sacro Diocesano de Sigüenza. Agradecer a D. Miguel Ángel Ortega Canales, director del Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza, sus aportaciones y facilidades para la realización de esta investigación.



Fig. 11. Detalle del lado de los réprobos del Juicio Final del testero este de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

Por otra parte, más allá de la posible interpretación iconológica, la excepcionalidad de la ubicación elegida para la representación de un Juicio Final supone la necesidad de dar una posible explicación que justifique dicha ornamentación en la sacristía de una iglesia. El principal paralelismo se encuentra en la sacristía del convento de la Orden de los Mínimos en Vincennes (Francia) donde Jean Cousin el Joven (1522-1594) representó un *Juicio Final* (1585). Esta pintura ha sido interpretada como un recordatorio a los frailes de la obligación de seguir los preceptos de la Iglesia católica en el recuerdo de la promesa del Juicio Final (Solís 2021, 17 y 34; Faure 2013, 45). En este caso, el contexto histórico permite relacionar el tema iconográfico con las Guerras de Religión que asolaron Francia a partir de 1562 y con la aplicación del Edicto de Nantes (1598). También se documenta para las mismas fechas el *Juicio Final* del antiguo retablo de las reliquias de la sacristía

mayor de la catedral de Santa María de Sevilla. Esta obra manierista de Antón Pérez, realizada entre 1547-1548, formó parte de un complejo programa iconográfico dictado por algún canónigo del cabildo que quería aleccionar a sus clérigos sobre la consideración de que la práctica de las virtudes era el único camino para la salvación del alma³².

Partiendo de estos precedentes y valorando el ciclo pasionario es posible interpretar el Juicio Final de la sacristía de la Magdalena como una advertencia al clero, igual que en Vincennes o en Sevilla, más cuando los clérigos de la comarca se distinguieron por su heterodoxia y su absentismo de las parroquias; pero, sobre todo, valorando la referencia franciscana, del deseo de dirigir la Iglesia hacia una nueva espiritualidad basada en la observancia y la fe en Cristo.

CONCLUSIÓN

En conjunto, podemos concluir que la incorporación de las sacristías a las iglesias parroquiales del Salado se debe relacionar principalmente con las medidas dispuestas por el obispado de Sigüenza desde principios del siglo XVI para enaltecer la Eucaristía a través de los retablos mayores. En este sentido, estas y otras disposiciones sugieren que ya desde el reinado de los Reyes Católicos se estaban acometiendo reformas encaminadas a unificar tanto la forma de las iglesias parroquiales como su espiritualidad. En este contexto, valoramos el modelo sencillo de las sacristías parroquiales del Salado como unas estancias realizadas en fábrica pobre, anexas a las cabeceras de los templos, con la función de crear un espacio para guardar los elementos de la liturgia, como lugar de recogimiento, pero también con la generalización de la misa tridentina como un elemento que en su disposición ayudaba a acentuar el carácter teatral de la liturgia.

Además, las pinturas de la sacristía de la Magdalena muestran que algunas sacristías debieron ser lugares de adoctrinamiento. A este respecto, la representación de un programa iconográfico dictado, seguramente, por algún canónigo del cabildo seguntino, parece que tuvo como finalidad aleccionar a los clérigos locales sobre la consideración de que la práctica de las virtudes era el único camino para la salvación del alma, sobre todo, si valoramos la representación del Juicio Final y de los enemigos del alma en este tipo de estancias. Por su parte, el ciclo de la Pasión sitúa a esta sacristía como uno de los primeros ejemplos de las artes donde la Iglesia reformadora española expone las directrices sobre la instrucción y disciplina propugnadas por la *Devotio Moderna*. Una espiritualidad que evidencia el papel precursor de los altos cargos de la diócesis seguntina, su humanismo y su carácter reformista, pues anticipándose a Trento, fueron capaces de convertir a los sacerdotes locales en los guías espirituales de una comarca marcada por la multiculturalidad religiosa.

³² Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía, “El Juicio Final; Antiguo Retablo de las Reliquias de la Sacristía Mayor”, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95305/sevilla/sevilla/el-juicio-final-antiguo-retablo-de-las-reliquias-de-la-sacristia-mayor> (Consultado el 26-5-2023).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Sampedro, Andrea. 2019. *Dies Irae: Representaciones del Juicio Final en la pintura medieval de la Corona de Castilla*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/38693> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Azcona, Tarsicio de. 2015. “La reforma religiosa y la confesionalidad católica en el reinado de Isabel I de Castilla, la Católica”. *Carthaginensia* 31: 111-136.
- Baño Martínez, Francisca del. 2008. *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Enlace Tesis: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/2314> (Consultado el 11 de julio de 2024)
- Baño Martínez, Francisca del. 2009. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: Teoría y Análisis*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Blázquez Garbajosa, Adrián. 1985. “La reconquista de Sigüenza y su significación geopolítica regional”. *Wad-al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara* 12: 35-41.
- Bonachía Hernando, Juan Antonio. 2010. “La Iglesia de Castilla, La reforma del clero y el Concilio de Aranda de 1473”. *Biblioteca: estudio e investigación* 25: 269-298.
- Borromeo, Carlo. 2000. *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* (1577). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Boucher, François. 1965. *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Brown, Raymond E. 2005-2006. *La muerte del Mesías. Desde Getsemaní hasta el Sepulcro*. Pamplona: Verbo Divino.
- Calzada Toledano, Juan José. 2007. “El Juicio Final de San Nicolás”. *Boletín de la Institución Fernán González* 86: 139-158.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 2005. “La sacristía catedralicia en los reinos hispanos. Evolución topográfica y tipo arquitectónico”. *Liño: Revista anual de historia del arte* 11: 49-75.
- Carrete Parrondo, Carlos y Yolanda Moreno Koch. 1995. “¿Ecclesia versus iudaeos? Clérigos judaizantes del obispado de Sigüenza”. *Helmática: Revista de filología clásica y hebrea* 46: 283-292.
- Castaño González, Javier. 1994. *Las comunidades judías en el obispado de Sigüenza en la Baja Edad Media: transformación y disgregación del judaísmo en Castilla a fines del medioevo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Enlace Tesis: <https://docta.ucm.es/entities/publication/dd7998cb-f1fc-44f7-b420-45a9fc00b6e8> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Castro Rodríguez, Fátima. 2012. “La influencia asiática con especial énfasis en Japón, y su impacto en las artes de la Nueva España”. En *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente Sobre la investigación del Arte Asiático en países de habla hispana*, coord. María del Pilar Cabañas Moreno y Ana Trujillo Dennis, 105-112. Madrid: Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia.
- Christian, William A. 1991. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea.
- Egido López, Teófanos. 2006. “Lutero y el luteranismo”. En *Historia del cristianismo*, coord. Antonio Luis Cortés Peña, 91-146. España: Trotta.
- Faure, Agnès. 2013. *Mythes et fictions en histoire de l'art: histoire de la réception de l'image de Jean Cousin et étude critique des interprétations de l'Eva prima Pandora*. Tesis doctoral. Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Enlace Tesis: <https://theses.fr/2013BOR30027> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Favá Monllau, César. 2023. “La imagen del judío deicida: de la Pasión de Cristo a la profanación del Eucaristía”. En *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, edición Joan Molina Figueras, 145-159. Madrid: Museo del Prado.
- Fernández Suárez, Roberto. 2017. *La construcción de los lugares a las imágenes sagradas. Iglesia universal e iglesias locales en la Comunidad de Madrid desde el siglo XV hasta la actualidad*. Madrid: Equipo A de Arqueología.
- Gámez Salas, José Miguel. 2017. “La iconografía del pecado en la obra bosquiana”. *Revista Historias del Orbis Terrarum. Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 13: 99-161.
- García Arranz, José Julio. 1996. “Paradisea avis la imagen de la naturaleza exótica al servicio de la enseñanza didáctico-religiosa en la Edad Moderna”, *Norba: Revista de arte* 16: 131-152.
- García de Castro Valdés, José. 2011. “La *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia († 1377) e Ignacio de Loyola († 1556)”. *Estudios eclesiásticos* 86: 509-546.
- Herrera Casado, Antonio. 1995 *La huella viva del Cardenal Mendoza*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara.

- Izquierdo, Adrián. 2015. “«De todos los pecados es raíz la Cobdicia...» *Cupiditas y caritas* en el *Libro de buen amor*”. *Lemir* 19: 203-216.
- Jiménez Balbuena, Cristina. 2022. “Nuevas aportaciones iconográficas simbólicas en la sacristía de la iglesia de la Magdalena (Guadalajara)”. *Imafronte* 29: 1-16.
- Jiménez Balbuena, Cristina. 2023. “Aportación al conocimiento de las comunidades mudéjares en las aldeas del valle del Salado. Sancta Mayre como pervivencia de la multiculturalidad”. En *Actas del XV Simposio Internacional de Mudejarismo 2021*, 433-444. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Jiménez Balbuena, Cristina. 2023. *Aproximación histórica artística al paisaje sagrado de Santamera en la religiosidad del valle del Salado*. Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos.
- López Torrijos, Rosa. 2006. “La iconografía de la Justicia en la época de Velázquez”. En *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo*: dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez, 39-52. España: Fundación Universitaria Española.
- López Vázquez, José Manuel. 2014. “Hablemos de ángeles calvos, demonios pelones y figuras grotescas en la escultura barroca gallega”. *Imago* 6: 39-64.
- Mâle, Émile. 1966. *El arte religioso: del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura.
- Marco Martínez, Juan Antonio. 1997. *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
- Martínez Taboada, Pilar. 1982. “Los obispos aquitanos en los primeros siglos de la reconquista castellana (su relación con la Diócesis de Sigüenza)”. *Anales Seguntinos* 1: 57-64.
- Monreal y Tejada, Luis. 2000. *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acantilado.
- Morgado García, Arturo. 2016. “De la visión emblemática a la visión desencantada: los animales en el mundo hispánico (siglos XVII y XVIII)”. *Bulletin of Spanish Studies* 93, 5: 783-805.
- Muñoz Párraga, María del Carmen. 1987. *La catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)*. Guadalajara: Publicaciones del Cabildo de la S.I.C.B. de Sigüenza.
- Muñoz Párraga, María del Carmen. 1998. “La sacristía”. En *Monjes y monasterios: el Cister en el medievo de Castilla y León*, coord. I.G. Bango Torviso, 151-156. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Nalle, Sara T. 2008. *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Olea Álvarez, Pedro. 2022. *Sigüenza entre las dos Castillas y Aragón, IV. La Inquisición en la diócesis de Sigüenza en el siglo XVI*. España: Pedro Olea Álvarez.
- Pastor de Togneri, Reyna. 1968. “Poblamiento, frontera y estructura agraria en Castilla la Nueva (1085-1232)”. *Cuadernos de Historia de España* 47-48: 171-255.
- Patton, Pamela A. 2023. “Signo, soma, estereotipo: formas de ver a los judíos”. En *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, coord. Joan Molina Figueras, 95-110. Madrid: Museo del Prado.
- Peña Velasco, Concepción de la. 2002. “El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo”. *Tonos digital: revista digital de estudios filológicos*, 4. <http://hdl.handle.net/10201/50933> (Consultado el 21 de mayo de 2023).
- Pfeiffer, Heinrich. 2004. “El emblema de la Compañía de Jesús”. *Cuadernos Ignacianos* 5: 11-19.
- Pfeiffer, Heinrich. 2004. “Los Jesuitas: Arte y Espiritualidad”. *Cuadernos Ignacianos* 5: 65-79.
- Piriz Pérez, Emilio. 2004. “Una aproximación a la iconografía ignaciana”. *Cuadernos Ignacianos* 5: 20-29.
- Ramírez Sánchez, Manuel. 2012. “La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI”. *Veleia* 29: 255-277.
- Ramos Gómez, Francisco Javier. 2004. *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.
- Réau, Louis. 2008. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez Barral, Paulino. 2023. “De precursores a obstinados y ciegos”. En *el espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, coord. Joan Molina Figueras, 129-143. Madrid: Museo del Prado.
- Rodríguez López, Beatriz. 2020. “Arte, doctrina y liturgia en la Compañía de Jesús: la iconografía en la sacristía del antiguo colegio de San Pablo de Granada”. *Hispania Sacra* LXXII, 145: 241-255.
- Rodríguez Peinado, Laura. 2010. “La Crucifixión”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2, 4: 29-40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4123860> (Consultado el 4 de mayo de 2023).
- Rodríguez Peinado, Laura. 2012. “La Psicostasis”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, 7:11-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4127335> (Consultado el 6-5-2023).
- Rodríguez Velasco, María. 2016. “Tipos iconográficos de la última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*

- 8, 16: 119-142. Enlace artículo: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefind-mkaj/https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf
- Ruiz Gallegos, Yésica. 2018. *Aproximación al estudio del Juicio Final y del Juicio del alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. Enlace Tesis: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18288> Aportación al conocimiento de las comunidades mudéjares en las aldeas del valle del Salado
- Solís Ciriaco, Ana. 2021. *El Juicio Final. Un grabado flamenco como modelo de cinco reproducciones pictóricas novohispanas, siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México. Enlace Tesis: <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000809209> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Tejera Pinilla, Carmen. 2012. “El frontal del triunfo de San Ignacio y San Francisco Javier de Arcos de la Frontera (Cádiz): un ejemplo de la influencia del arte oriental en la iconografía jesuítica”. En *San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*, coord. Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, 277-294. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Vila-Belda Martí, Faustina. 2016. *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval. (Siglos XI al XV)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Enlace Tesis: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/675435> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Viñuales Ferreiro, Gonzalo. 2003. *La Edad Media en Guadalajara y su provincia: los judíos*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA

RESTAURADORA, ALMARADUJ, SALAMANCA, ESPAÑA

<https://orcid.org/0009-0007-1419-815X>

sdbluna@hotmail.com

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (USAL), ESPAÑA

<https://orcid.org/0000-0002-9518-2374>

azofra@usal.es

TOMÁS GIL RODRIGO

SERVICIO DIOCESANO DE PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL Y DE EVANGELIZACIÓN DE LA CULTURA

patrimonioartistico@diocesisdesalamanca.com

Recibido: 29/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.83>

UN *CRISTO DE BURGOS* INÉDITO DE MATEO CEREZO “EL VIEJO” EN SALAMANCA. APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y RESTAURACIÓN

AN UNPUBLISHED *CRISTO DE BURGOS* BY MATEO CEREZO “EL VIEJO” IN SALAMANCA. HISTORICAL- ARTISTIC APPROACH AND RESTORATION

RESUMEN:

El *Cristo de Burgos* de Mateo Cerezo “el Viejo”, conservado en una colección privada de Salamanca, ha figurado hasta el momento de su reciente restauración como pieza oculta dentro del catálogo del autor. Esta obra está firmada por el pintor, que quizás la realizara, si la inscripción a grafito del bastidor es autógrafa, en Burgos, tocada del original, en enero de 1673.

PALABRAS CLAVE:

Cristo de Burgos. Mateo Cerezo “el Viejo”. Restauración. Salamanca

ABSTRACT:

The ‘Christ of Burgos’ by Mateo Cerezo the Elder, now in a private collection in Salamanca, was until its recent restoration hidden in the artist’s catalogue. This work is signed by the painter, who perhaps made it, if the graphite inscription on the stretcher is autograph, in Burgos, touched from the original, in January 1673.

KEYWORDS:

Christ of Burgos. Mateo Cerezo “the Elder”. Restoration. Salamanca.

INTRODUCCIÓN

El cuadro conservado en una colección privada de Salamanca es una pintura al óleo sobre lienzo, cuyas medidas de la tela son 94,5 cm x 127,5 cm. Está clavado sobre un bastidor, sin rebaje, de madera de pino de 93,5 cm x 125,5 cm con un travesaño central. No posee marco, ni nunca lo tuvo, porque no presenta ninguna alteración extrínseca que lo denote (deformación plástica del soporte, desgaste superficial o lagunas de aparejo, contraste cromático por fotoxidación del barniz, marcas o incisiones en el bastidor por sistemas de sujeción) (fig. 1).



Fig. 1. Mateo Cerezo, *Cristo de Burgos*, antes de la intervención de restauración. Colección privada.

La obra representa la iconografía del conocido como “Cristo de Burgos”, tema devocional de raíz medieval popularizado, sobre todo, a partir del siglo XVII. La pintura está realizada al óleo, con técnica de pincelada homogénea y lisa. En el cuadro se reproduce la escultura que se conserva actualmente en la catedral de Burgos y que perteneció al convento de San Agustín. La tipología que se plasma en el cuadro es la de un Cristo crucificado del siglo XIV, de tres clavos, ya fallecido, con los ojos cerrados y la profunda herida ocasionada por la lanzada de Longinos en el costado derecho, desde donde brota la sangre. Lacerado el cuerpo, su piel está surcada con marcas amoratadas y sangrientas fruto de la flagelación. El rostro, tranquilo y sosegado, cae torsionado sobre el hombro derecho, oculto bajo varios mechones de cabello. El otro hombro, visible gracias al foco de luz situado en la parte cenital, está remarcado, al igual que la musculatura contraída de los brazos y el torso. Los postizos completan la composición: la corona de espinas es apenas un leve trazo con ligeros brillos, el faldón de lino con puntilla de bolillos hasta media pierna destaca sobremanera, y dos rodelas metálicas en los tobillos y un gran huevo ocultan los pies.

La obra posee dos epigrafías. En la parte inferior de la composición, a los pies de Cristo, debajo del huevo de avestruz, está la firma del autor, “*Matheo zerezo / ft*”, cuya colocación quizá encierre una compleja simbología con implicaciones metafísicas relacionadas con “la regeneración divina de la imagen a través de su arte”, siguiendo la teoría de Piedra Adarves (2015, 609-611) para el Cristo de Burgos que se conserva en el Museo de Burgos y que también se puede aplicar para este caso. Y visible en la parte posterior, en el travesaño superior del bastidor, escrito a lápiz, se localiza la segunda epigrafía, que dice: “*En Burgos se pinto. Enero de 1673. Esta tocado al original*” (fig. 2); es decir, la tela de la obra estuvo en contacto directo con la imagen/reliquia original. En definitiva, por lo tanto, este cuadro es un claro ejemplo de *vera effigies* o de trampantojo a lo divino, como en su momento lo definió con gran acierto Pérez Sánchez (1992, 148-149).



Fig. 2. Epigrafía en el reverso del bastidor en el travesaño superior.

MARCO TEÓRICO

La pintura en Burgos en el siglo XVII

La pintura en la zona geográfica de Burgos del siglo XVII es poco conocida y parca en estudios, como suele ocurrir en otras zonas del territorio peninsular (Ibáñez Pérez, 2010). Burgos se constituye en un centro de producción al servicio del Obispado. La mayor parte de los pintores son de tipo gremial y se dedican al oficio de dorador o policromador de obras retablisticas, fruto del encargo local para el culto. La característica común en la pro-

ducción son obras inspiradas en su mayor parte en estampas europeas (flamencas, alemanas e italianas). La característica general es la repetición de los diseños sin una búsqueda aparente de calidad artística o creativa destacable.

Entre los pintores documentados en esa centuria en la ciudad de Burgos sobresalen por su calidad y reconocimiento Mateo Cerezo el Viejo, su hijo Mateo Cerezo el Joven (Buendía y Gutiérrez, 1986; Martín González, 1987) y Jacinto de Anguiano Ibarra (Payo Hernanz, 1997a). El resto de la provincia contaba con talleres de menor relevancia, encargados de trabajos más populares, y, además, estos núcleos secundarios contaban con la presencia de artistas foráneos de provincias limítrofes como Soria o La Rioja. La temática que se utiliza para las composiciones deriva, en gran medida, de la ya creada en el Renacimiento -la pervivencia de modelos prefijados facilitaba el reconocimiento-, a las que habría que sumar las surgidas e impulsadas a partir del Concilio de Trento. Por otra parte, desde el punto de vista estilístico, se insistió en el estudio de la profundidad, lograda por yuxtaposición de figuras en distintos planos, y, poco a poco, se fue introduciendo el lenguaje barroco basado en el tenebrismo, el uso de las glorias, y el empleo de una técnica pictórica con una pincelada más suelta y empastada.

La mayor evolución técnica y estilística en el foco burgalés vino de la mano de Mateo Cerezo “el Joven” (1637-1666) (Gutiérrez y Payo 2000), hijo del pintor homónimo que nos ocupa en este estudio, que dejó “modestos testimonios de su trabajo en tierras burgalesas” (Pérez Sánchez 2010, 316). Gracias a la habilidad y destreza que mostró en el inicio en el taller de su padre, abandonó pronto Burgos para profundizar en el oficio. Llegó a ser muy pronto un pintor afamado en la Corte, si bien es cierto que su carrera se vio truncada por su temprano fallecimiento. Además, hay que tener en cuenta la presencia de forma esporádica de otros artistas relevantes que, gracias a determinados encargos, pasaron por la provincia, como, por ejemplo, Gaspar de Crayer.

Mateo Cerezo “el Viejo”

El nacimiento de Mateo Cerezo “el Viejo” se data entre 1610 a 1615, teniendo en cuenta la fecha de su matrimonio en Burgos. Se casó con la hija del dorador Pedro Delgado en 1636, lo que atestigua que ya debía de poseer relación con el oficio en la ciudad. Su taller debía de tener ya cierta importancia porque en ese año se le contrata la pintura de unos lienzos que se conservan en la sacristía de la iglesia de Santa María de Briones en La Rioja (Moya 1983, 62). En la reproducción de los temas utilizó grabados manieristas del siglo XVI (Hendrick Goltzius), pero ya con un estilo tenebrista.

En 1637 nacerá su único hijo, bautizado en la iglesia burgalesa de Santiago de la Capilla. Tiene casa y taller en la calle Platerías, lugar donde residió durante veinte años, aunque desde 1641 a 1644 también vivió en Logroño, quizás por algún trabajo en esta localidad. De regreso a Burgos, en 1644 recibió el encargo de los *lienzos de David y Santa Cecilia*

para la catedral de Burgos por la cantidad de 35.000 mrs. Pintor con fama y reconocimiento en la ciudad, realizó dos retratos de la galería de personajes ilustres en la capilla de Santa Catalina de la catedral, en 1645 un *Retrato de Fernando de Andrada* y a partir de 1655 el de *Francisco Manso y Zúñiga* (atribuido¹). En 1646 realiza un *Martirio de San Pedro* para la capilla de San Gregorio de la catedral, así como los aderezos de los lienzos del Monumento de Semana Santa (Piedra Adarves). En 1650 ejecuta un lienzo de la *Inmaculada Concepción* para el retablo de San Juan de Sahagún, “por el cual cobró en este año la cantidad de 2.040 maravedís” y que fue comprado por la iglesia de Vallejera en 1765 a la catedral de Burgos (Castro García 1973, 722). Una década después colaboró con nueve lienzos para la colección de los veintiséis que decoraban el claustro del convento de San Francisco de Burgos, de los que se conservan seis del pintor Gaspar de Crayer catalogados por el Museo del Prado (Díaz Padrón 2019).

Datado en 1664 se conserva en la catedral de Santo Domingo de la Calzada un lienzo del *Cristo de Burgos* (Buendía y Gutiérrez Pastor 1986, 17; Martín González 1987), sin lugar a duda, la temática más importante de su carrera y por la que es reconocido. Estas réplicas, firmadas en la parte inferior, se compraron como reliquias a las que rezar y pedir favores por lo que gozaron de gran difusión.

Desde esa fecha apenas contamos con algunos datos biográficos del pintor, como la fundación en la iglesia de San Gil de una misa y vigilia por el fallecimiento de su hijo el 8 de julio de 1666 y la solicitud en 1670 de nueve misas a la Hermandad de la Santísima Virgen del Socorro, sita en la iglesia de San Gil (Piedra Adarves), motivo por el que se especuló que su fallecimiento sería posiblemente posterior; así, gracias a este estudio quizás se pueda considerar que, por lo menos, vivió hasta enero de 1673.

Iconografía del *Cristo de Burgos* de Mateo Cerezo “el Viejo”

El cuadro propuesto para restaurar representa la escultura original que, conocida como el *Cristo de Burgos*, se encuentra en esa catedral y se data en el siglo XIV (Martínez 2003-2004). Dicha obra tiene asociada la leyenda (Mercadal 1999) recogida en el impreso “*De como el Santo Crucifijo fue hallado en el mar; y traído al Monasterio de San Agustín de Burgos*” (Hu(y)dobro 1622). En el relato se cuenta que en 1308 un comerciante en una gran tormenta en el mar, que duró tres días y tres noches, pide perdón por sus pecados y reza por su salvación. Llegado sano y salvo a un puerto en Vizcaya, entre sus mercancías traía un Cristo al convento de San Agustín de Burgos. Esta imagen no la había adquirido para el monasterio; en realidad, durante la tormenta había aparecido al lado del barco una caja con la obra. Los marineros la rescataron y recibieron una recompensa a cambio. La escultura, de

¹ Recuperado desde: <http://catedraldeburgos.org/Catalina/retratos-obispos-santa-Catalina.html>

tamaño natural, realizada en madera y articulada, fue llevada al convento de los agustinos de Burgos y desde entonces ha sido venerada (García de Guzmán y García-Reyes). Su fama de dar favor a las peticiones hizo que en 1633 el caballero santiaguista, de origen burgalés, que vivía en Madrid, D. Jerónimo Sanvitores y de la Portilla, tras sufrir una grave enfermedad, acudiera a su capilla para pedir su sanación. El culto al Cristo en ese momento era los viernes, cuando se destapaban los velos para orar ante él, hecho que le animó a pedir que se realizara una copia en lienzo. La copia se hizo con el fin de que pudiera encomendarse en caso de nuevo padecimiento. Esta obra pictórica es la que llegó a Cabrilla el 19 de enero de 1637 (Gila Medina). La composición pictórica se ajusta a una tela de formato vertical y copia el modelo iconográfico de la estampa de Marcus Orozco, titulada: “Verdadero retrato del Cristo de Burgos: Marcus Orozco sculp” (Hu(y)dobro 1622).

La tipología iconográfica ha recibido los sobrenombres de “Cristo de Burgos”, el “Santo Cristo de las Enagüillas” o el “Santo Cristo de Cabrilla”. Hay que añadir además el de “Cristo de los Tres Huevos” o “Cristo del Huevo” cuando, a partir del robo de uno de los dedos de un pie por un devoto francés para llevárselo como reliquia, se añadieron para ocultar el daño, gracias a un regalo que se hizo, tres huevos de avestruz (Hu(y)dobro 1622, Cap. 4). Además, este postizo se relaciona simbólicamente con el Salvador, porque el avestruz rompe sus huevos para sacar a sus hijos, que los dispersaba, salvándolos derramando su sangre como sinónimo de Cristo, que vertió la suya para la salvación de la humanidad (Charbonneau-Lassay 1940). Es relevante que este modelo iconográfico, difundido a través de la réplica de pinturas como imagen para rezar por los milagros que era capaz de obrar, se creara a partir del siglo XVII y su propagación no sólo fuera permitida sino amparada por la propia iglesia católica que actuaba, sin duda, en contra del Decreto de las imágenes del Concilio de Trento. En el 3 de diciembre de 1563 se asentaron las bases para la concepción teológica del posterior barroco a través del precepto:

Además de esto declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos, y que se les ha de tributar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto; o que se les deba pedir alguna cosa; o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles que fundaban sus esperanzas en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los Concilios, y en especial en los del segundo Niceno, contra los impugnadores de las imágenes... Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo obispo. (Saravia 1960, 129-131).

Este aspecto afectó a las creaciones artísticas en el hecho de que las producciones no debían realizarse con el objetivo de honrarlas y venerarlas como algo divino, sino porque eran un

“prototipo” reconocible que instruía al pueblo al usar como ejemplo a los santos y sus vidas y así se podían confirmar las verdades de la fe. Énfasis, sobre todo, en el concepto reformativo de evitar y anular toda superstición y veneración de santos y reliquias. Así, se impuso que no se veneraran las imágenes como tales, sino por lo que en ellas se representaba. Por tanto, una escultura como la agustina burgalesa, que era conocida como “milagrera” y que aumentaba el fervor popular hacia la imagen en sí y su propia historia, y no al concepto teológico de la redención por la crucifixión, no sólo era sensible de ser mermada en importancia sino incluso prohibida. Pero, además, consentir la réplica de cuadros del original para uso privado y público en otros templos, con el fin de pedir favores y prodigios por la fama de concederlos, no sólo a la escultura medieval sino también a sus copias, se enfrentaba al dictamen de la reproducción y creación artística expuesta en el Concilio (Rodríguez G. de Ceballos 1984; García Arranz 2003). El decreto trentino tuvo su repercusión en el *Discurso ingorno alle imagini sacre et profane* del Cardenal Gabriele Paleotti de 1582 (Paleotti 1582). En su obra habló de la utilidad universal del uso de la imagen como adoración mística doctrinal (Franco Llopis 2010, 91). Esta relación entre el uso del icono y la veneración conllevó una serie de sínodos, concilios y textos con el objetivo de articular un discurso normativo de preceptos en el arte para evitar la representación simplemente supersticiosa (*Idem*, 86). Es, en este contexto, donde la *Historia de la adoración y uso de los Santos Imágenes y de la Imagen de la Fuente de la Salud* de Jaime de Prades adquiere la relevancia en su contexto ontológico del “archeroipoton” de Santo Tomás (Velandia Onofre 2017, 187). Así, las obras de arte se consideran representación de la divinidad, siendo una manifestación de la realidad divina por su configuración sobrenatural. Justifica Prades en el culto a la latria “que quiere decir y significa la sujeción reverencial y servidumbre que le debemos por el título de la creación de todo el mundo, y de nosotros mismos, hecha de nada, por la cual todo lo tenemos, se lo atribuimos como suyo, y como cosa recibida de su mano” (Prades 1596, 168 y ss.). Estos fundamentos sirvieron para desarrollar en el siglo XVII un análisis teológico y su expresión artística como en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (2001), donde la influencia de Paleotti y Prades sirve para relacionar el decoro con el uso descriptivo iconográfico de la imagen sagrada (Velandia Onofre 2017, 191-193).

De las copias autógrafas de Mateo Cerezo “el Viejo” existen la ya mencionada de 1664 de Santo Domingo de la Calzada, la de la clausura Santa Ana y San Quirce en Valladolid, la de Santa Marina de Oxirondo en Vergara, la del Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid (Sánchez Rivera 2014, 380; CD, Catálogo de pintura, 90-93; CD, Presentación pintura, 86-87) y otra que incluye donantes en los laterales en las Huelgas Reales de Valladolid (Martín González 1987). Documentadas también están la de Nuestra Señora de los Milagros de Ágreda y la del Museo de Burgos, que tiene como característica especial contar con la firma del padre en la parte inferior, debajo del huevo, y con la del hijo en una de las dos rodela (Piedra Adarves 2015). Hay otra subastada por Abalarte Subastas

como obra original, realizada sobre cobre y sin documentación científica anexa, aunque es posible que no responda a autoría real. A este catálogo firmado por el pintor con taller en Burgos habría que añadir la localizada en Salamanca, que tiene también firma autógrafa y características idénticas a las mencionadas.

El éxito de la iconografía hizo que otros pintores se unieran a la réplica del motivo. Del ya citado pintor burgalés, Jacinto de Anguiano Ibarra, existen dos obras: una en el Monasterio burgalés de las Huelgas de Burgos y el Cristo de Burgos o de Cabrilla de la catedral de Guadix (Gila Medina). De Joan a Palazín existen dos cuadros, uno en una ermita de Medina del Campo (Pellegrino 2016) y otro en la iglesia de San Juan Evangelista de Scicli (Militello 2017). Y, por último, existe uno firmado por Balluerca en 1688 en el convento de clausura de las clarisas de la Encarnación de Griñón (García de Guzmán y García-Reyes).

Otros cuadros anónimos de igual temática, de influencia del Cristo de Burgos, están localizados en la iglesia de San Gil de Burgos, en la parroquia Nueva del Rosario de Sartaguda, en la parroquia de Santa María de Viana, en el “convento chico” o de las madres carmelitas de Loeches (García de Guzmán y García-Reyes; Sánchez Rivera 2014, 92), tres réplicas en el Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid (Sánchez Rivera 2014, 380; CD, Catálogo de pintura, 94-96; CD, Presentación pintura, 88-91), otro en la catedral de Sigüenza, uno más en el convento de Serradilla de Cáceres (*Idem*, CD, Catálogo de pintura, 91), y otro en Italia en el oratorio de Nuestra Señora de la Soledad de Gravedona (Militello 2017). Además, estaba documentado en 1819 un cuadro en la iglesia parroquial del Salvador de Madrid (Sánchez Rivera 2011, 1031).

Por la influencia del Santo Cristo de Cabrilla contamos con las siguientes réplicas en Andalucía: el Cristo de Burgos de Baza (Gila Medina), Cabra del Santo Cristo en Jaén, el de la catedral de Almería (Sánchez Fernández 2009), el de iglesia de Santa Catalina en Sevilla, otro de pequeñas dimensiones de colección particular en Sevilla, otro de colección también privada en Utrera, uno en Benejé de Berja, otro en Alfarnatejo y, por último, en Lújar (García de Guzmán y García-Reyes). Además, anotar que también existen copias en estampas (García de Guzmán y García-Reyes) y ejemplos escultóricos como el de la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat del siglo XVIII (Sánchez Rivera 2014, 92) y el del ático del retablo del XVII de la capilla del lado de la epístola de la Colegiata de Valpuesta.

TÉCNICA PICTÓRICA

La obra propuesta a restaurar se ha sometido a una serie de análisis previos siguiendo el protocolo que utilizó la Junta de Castilla y León en la restauración de la misma obra existente en el Museo de Burgos. Estas pruebas nos sirven para identificar los materiales, la técnica pictórica, el estado de conservación y las intervenciones realizadas. Las técnicas que se han empleado para analizar la obra son: fotografía con luz visible directa y rasante que

permite ver las deformaciones plásticas de la tela, craqueladuras, alteraciones superficiales de la capa pictórica y del soporte; reflectografía UV, que permite identificar los barnices, repintes, pigmentos utilizados y depósitos de suciedad superficial que puedan alterar la obra; fotografía IR, realizada con filtro IR y fotografía digital con tratamiento de la imagen con el fin de apreciar si existe dibujo previo, arrepentimientos o repintes en la obra; estratigrafías, micromuestras microscópicas de una zona secundaria del cuadro que, encapsuladas en resina, permiten identificar los estratos, la composición de carga del aparejo (test ácido), el aglutinante de la capa pictórica (test de tinción), si existen varios estratos pictóricos (luz UV) y la composición de los pigmentos de la obra (granulometría y reflexión UV).

Este cuadro del Cristo de Burgos es una obra de lienzo con trama 1-1 tipo tafetán compuesta de lino o cáñamo con una densidad de 20 hilos por cm². La tela es de tipo tradicional, de telar de bajo lizo, de anchura de 95 cm, de trama muy fina con capa de preparación aplicada en la superficie pictórica y en los bordes. Esta tela se sujetó sobre un bastidor de madera de pino con puntas de hierro dulce de cabeza circular, que se conservan en el bastidor. Cuenta con preparación blanca, de cola orgánica y carbonato de calcio, de granulometría discontinua y trazas de tierras que le dotan de cierta textura a pesar del tratamiento de lijado superficial que posee. Sobre esta preparación no se observa ninguna imprimación.



Fig. 3. Reflectografía IR realizada con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w

Por otra parte, gracias a la reflectografía IR (fig. 3) podemos ver que el pintor utilizó un dibujo previo. Existen unos trazos gruesos y marcados para enmarcar las formas generales de

la figura, especialmente visible en el rostro, donde el ojo izquierdo está hecho con una línea ancha y vertical en el sentido de la caída del párpado. El método de trabajo del pintor consistía en dibujar la composición con trazo grueso a carbón, y sobre este se aplica el color del Cristo, delimitando el contorno exacto de la escultura original. Posteriormente, con la técnica de fundido, mientras el óleo está todavía fresco, va creando el volumen que imita la carnación de piel policromada. Si en el resultado final de la obra pictórica la imagen se une con el fondo en la reflectografía, la diferencia de trabajo realza la silueta que sobresale de un tono uniforme, apareciendo así una silueta de la figura que en el cuadro original fruto ya del tenebrismo. Tras hacer el volumen del Cristo, pintó el fondo con técnica de pincelada muy suelta, ligera, que alterna los tonos tierras mezclados con el negro. Por último, se ven unas pinceladas a modo de veladuras o arrepentimientos de composición que, además, tienen la función de unificar toda la composición adaptada al expresionismo tenebrista barroco. Estos *pendimenti* están localizados en el cuello y en interior de la pierna izquierda. Para acabar de pintar la obra el maestro aplica los reflejos de la luz y aquellos detalles de finura propia de la obra (fig. 4). El pincel seco y empastado va dejando finas líneas para el brillo de las espinas de la corona, el encaje de la puntilla del faldón, que sigue rítmicamente los pliegues con el



Fig. 4. Reflectografía IR realizada con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w.

diseño de bolillos, los reflejos metálicos, que son duros cortes del gris inferior, y, por supuesto, su rúbrica distintiva localizada en el inferior del cuadro.

El cuadro sufrió una restauración anterior. El tipo de intervención se puede datar a partir del siglo XVIII, teniendo en cuenta la técnica utilizada en la preparación y su relación con la tratadística en el uso de preparaciones coloreadas de aceite (González López 1997, 57). Sin duda, la intervención vino propiciada por daños mecánicos y antropogénicos similares a los que han llevado a la actuación actual. Fruto de esa intervención existen dos parches en la parte superior que ocultan desgarros circulares por golpe directo con perforación de la tela. La tela de esos parches es de tipo sarga 1-1- con trama abierta de lino y una densidad de 15 hilos por cm² (fig. 5). Está adherida con cola orgánica y tiene los bordes desflecados. Para colocar dichos parches la obra se desclavó del

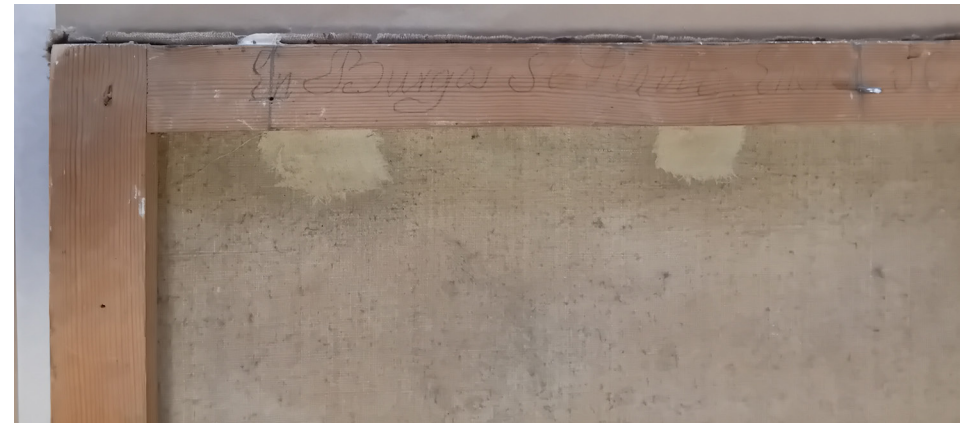


Fig. 5. Fotografía de detalle antes de la restauración del travesaño superior con dos parches de una intervención anterior.

bastidor original y se volvió a colocar con tachuelas nuevas. Se conservan las perforaciones en la tela original y en el bastidor. Una vez tensada la tela, se aparejaron las lagunas con estuco graso de color rojo. Esta preparación tiene un acabado liso, pulido, sobrepasa la laguna e incluso mancha el bastidor. Para ocultar desgastes y las lagunas pintaron con un óleo negro en el fondo dejando zonas de contorno en el borde de la figura (fig. 6). Se respetó escrupulosamente la imagen y la firma del autor. Posteriormente la obra fue barnizada con goma laca.

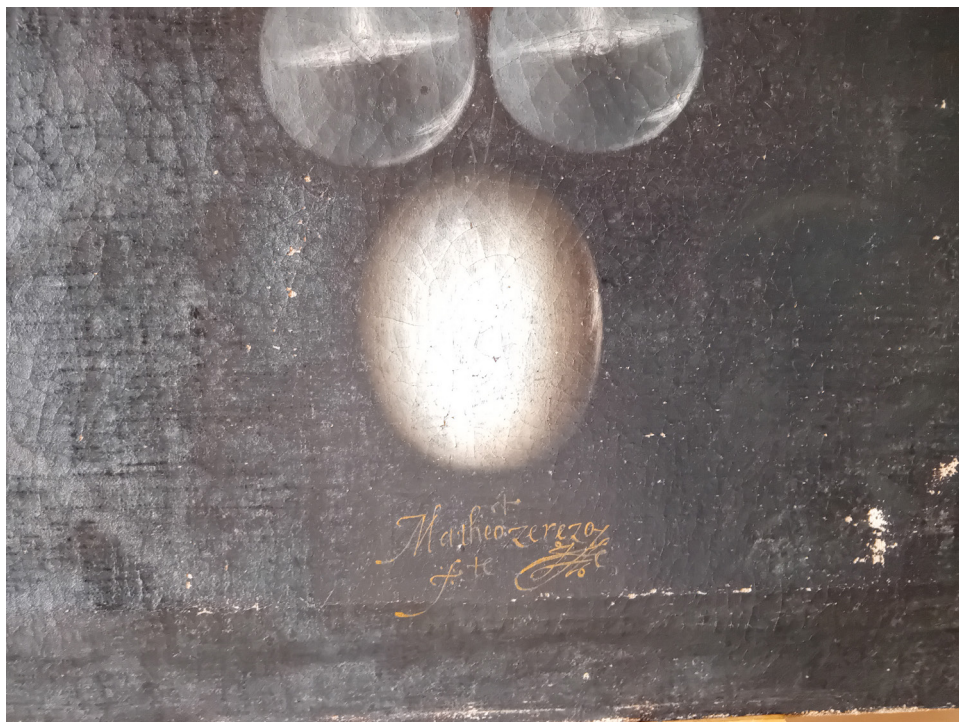


Fig. 6. En el lateral izquierdo de la fotografía, tomada antes de la restauración, se ven retoques en tono negro de zonas que tienen lagunas de aparejo y desgastes.

RESTAURACIÓN

Criterios de intervención

Los criterios de intervención de las restauraciones sobre patrimonio cultural son la base teórica que sirve para plantear la acción sobre la obra en base a la historia y estado de conservación inicial. Para establecer los criterios en la obra *Cristo de Burgos* se parte de un respeto por la obra original y la autoría inédita logrando conservar la autenticidad, historicidad y artisticidad del momento creativo.

Los criterios y metodologías utilizados en el tratamiento de esta obra están regulados por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE, Ministerio de Cultura), siguiendo las pautas para pintura de caballete (Coremans 2018). Por otra parte, el documento ministerial establece las pautas de cada metodología, fijando para ello primero el objetivo a lograr y los criterios que se pueden adoptar para el mismo. Así, como objetivo primordial

para la restauración es respetar el valor histórico de la obra, ajustándose de esta manera a la Ley 16/1985, art. 39.3 (Gobierno de España 1985, 18)².

A partir de los postulados anteriores, el primer paso de esta intervención se centró en los estudios previos, en los estudios técnicos, fase fundamental para conocer la materialidad e historia del cuadro. El siguiente paso consistió en un diagnóstico de las alteraciones de la obra, identificando y realizando el estudio del estado de conservación. Además, en este caso, teniendo en cuenta que la intervención realizada en este cuadro con anterioridad supera los cien años de antigüedad y está bien conservada se planteó mantenerla. Por el contrario, el bastidor original, sin cuñas, no puede mantener la estabilidad del cuadro con el paso del tiempo, motivo por el que se decidió cambiarlo, pero conservándolo unido a la obra tras la restauración.

En definitiva, el criterio que rigió toda la intervención fue el de mínima intervención, manteniendo la restauración anterior. En la metodología aplicada para los tratamientos de conservación preventiva, curativa y restauración siempre se usaron materiales reversibles y discernibles por métodos científicos, creando una legibilidad de los tres momentos que poseerá el cuadro a partir de ahora: el creativo, la intervención histórica y la restauración del siglo XXI.

Conservación preventiva

La conservación preventiva son todas aquellas acciones ajenas al propio material de la obra y que sirven para mantener un estado óptimo de estabilidad. En el aspecto de la conservación preventiva se ha valorado el espacio de exposición en la colección permanente. La sala donde se cobija la obra está orientada al Norte y se encuentra climatizada. Cuenta con una regulación continua de temperatura y humedad con unos valores fijados entre 25 a 28°C y con una humedad entre 45 a 55%. La insolación se produce por tres ventanas, que se pueden cerrar, sin recibir el cuadro nunca luz directa del sol. La luz eléctrica es indirecta y de tipo led. El acceso a la sala está controlado y, por tanto, garantiza un control sobre la seguridad de la obra. Por último, la obra se ha colocado en una pared sola y a una altura que impide su manipulación directa para evitar desprendimientos o caídas como las sufridas con anterioridad.

² “3. Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que tratan de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.” (Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español).

Conservación curativa

La conservación curativa son las acciones directas sobre la obra que tienen como finalidad estabilizar matéricamente el soporte y la película pictórica para evitar deterioros y daños irreversibles. Las obras presentan dos tipos de alteraciones según su origen, intrínsecas y extrínsecas. En este caso, en cuanto a las primeras, cabe señalar que la técnica pictórica de óleo sobre un bastidor sin cuñas ha provocado un destensado y embolsamientos que han ocasionado macrofisuración con lagunas de aparejo a modo de punteaduras en los levantamientos de las escamas. El tratamiento necesario es el sentado de color. El bastidor, aunque original, presenta un problema grave para la estabilidad de la obra y es la imposibilidad de tensar la tela. Por tanto, es necesario el cambio del bastidor. Para ello se propone colocar bandas perimetrales que redimensionen la obra para no grapar la obra original al bastidor nuevo. En relación a las alteraciones extrínsecas, la más grave son los golpes sobre la superficie pictórica por caída, cuenta con tres, todos situados en la parte superior. Las caídas desde altura con un objeto como provocaron grandes zonas circulares de deformación en la tela y macrofisuración radial en la película pictórica.

Restauración

La restauración es devolver la legibilidad estética, por lo que las lagunas a nivel soporte y pictórico necesitan ser integradas de nuevo al valor cromático general. Para ello se necesita: aligeramiento de barnices sin alterar la obra ni la intervención anterior; estucar las lagunas para consolidar el borde de las mismas y poder devolver la legibilidad estética a la obra; y, reintegrar la obra con trama discernible y con acuarela para que sea reversible.

Estado de conservación

El “Cristo de Burgos” es una obra de tela de preparación y óleos de aceite tradicionales con una intervención de restauración, también de tipo tradicional, fechada a partir del siglo XVIII. La obra presenta una deformación plástica por el destensado del bastidor con embolsamiento, afectando a la película pictórica con escamas, craqueladuras y fisuración de la misma que ha ocasionado hasta lagunas a nivel de aparejo. Además, presenta alteraciones por golpes por caída e impacto con objetos redondos que han provocado deformaciones en el lienzo e incluso un desgarró (fig. 7). Los golpes y rasguños han creado desgastes y lagunas. Por último, el barniz está envejecido y con cambio cromático en la película pictórica.

En el proceso de desmontaje se detectó que parte de los anclajes de puntas metálicas estaban oxidados provocando tinción de óxido férrico, fractura de la tela, oxidación y pérdida de estabilidad en el borde. Tras el desmontaje (y empapelado y sentado de color

por el anverso) se observan los depósitos de polvo y suciedad superficial en la parte inferior del reverso del bastidor, por la acumulación de materiales ajenos que provocan deformación por la presión de este material.



Fig. 7. Estado de conservación de la obra antes de la restauración, deformaciones plásticas por golpes y manipulación.

Intervención en la obra

El primer paso ha sido hacer un test de solubilidad al agua y al resto de disolventes para cada estrato: barniz, restauración anterior, película pictórica. Para todas estas afecciones es necesario proceder con un tratamiento que se denomina sentado de color que es la aplicación de un adhesivo humectado desde el frontal del cuadro y que permita consolidar la película pictórica por medio de presión y calor para devolver la estabilidad. Para realizar el sentado de color es necesario el desmontaje de la obra separando los clavos originales del lienzo y del bastidor. El sentado de color sirve para fijar la capa pictórica

y eliminar deformaciones, por lo que el secado por evaporación del agua de la cola se hace fijando un perímetro controlado y con peso de sacos de tela rellenos de arena.

Para la limpieza del reverso de los lienzos se microaspiró con remonición con paletina de pelo suave y cepillado superficial para dejar la fibra limpia. El tejido, una vez limpio, presenta una fotoxidación en las zonas no cubiertas por el bastidor, un pH neutro y unas punteaduras de tipo orgánico en toda la superficie por biodeterioro sobre el lienzo.

La tela presenta una absorción muy alta con una higroscopicidad elevada al tener una preparación muy fina y una composición de lino. Este carácter propio hace que sea muy sensible a todos los tratamientos acuosos, por lo que se decide aplicar una pulverización de resina dammar por el reverso con un barniz de retoque reversible y con filtro UV de la marca Lefranc&Bourgeois, sólo en el borde, que además servirá para poder aplicar el adhesivo de los bordes perimetrales evitando que penetre en la superficie pictórica y llegue al color donde podría alterarlo con el paso del tiempo. La obra tiene muy poco tejido en los bordes y está oxidado y fisurado en las zonas de los clavos de hierro, por lo que es necesaria la colocación de unas bandas perimetrales de tensión para facilitar el tensado de la obra, el mantenimiento de la misma y dotar de estabilidad la zona de sujeción al bastidor.

El procedimiento consiste en elegir una tela de igual densidad y espesor que la original, utilizándose lienzo Velázquez de lino con una densidad de 20 hilos por cm² de fabricación belga que ha sido lavado y fatigado para que pierda el apresto y se adapte a la movilidad de la tela original. Las telas utilizadas como refuerzos y parches tienen que ser tratadas también en las zonas de unión con la obra para evitar una densidad o espesor diferencial que cree tensiones y traspase a la obra. Este proceso se conoce como desflecado, y es fundamental para que la unión sea lo más flexible posible y con el menor contacto y densidad para que la presión con el bastidor no trasdese la tela.

Una vez preparada la tela es necesario elegir el adhesivo óptimo para el tratamiento. La tela y la obra presentan una alta higroscopicidad, por lo que han sido tratados ambos con una pulverización de resina acrílica reversible y estable con el tiempo. La elección del adhesivo ha estado condicionada por la obra original, evitando el uso de calor que provocaría movimientos de nuevo en la tela tensada y sentado de color. El adhesivo Beva Gel, compuesto de acetato de etil-vinilo y resinas acrílicas con carga, utilizado en frío y con adhesión sólo por presión sin necesidad de ayuda de activación térmica. La reversibilización de las bandas perimetrales se realiza por medio de humectación o pulverización con alcohol isopropílico, etanol, por lo que la remoción o supresión de estas bandas es fácil y sin restos en el interior de la obra al quedar de forma superficial el adhesivo y contar con una resina de encapsulado.

La obra ya está estabilizada y tratada a nivel estructural, por lo que el siguiente proceso a desarrollar es la colocación del nuevo bastidor y devolverla a su integridad original sobredimensionando la tela para evitar grapar o perforar la obra de Mateo Cerezo. El grapado de las bandas perimetrales se hace con grapas de acero inoxidable y con una interfase de papel japonés de pH neutro que facilite el desclavado. Ya tensada se va a eliminar el papel con una humectación superficial. Ya retirado todo el papel de seda se acuña con el bastidor y se tensa la tela de bandas perimetrales en el reverso del bastidor (fig. 8).



Fig. 8. Proceso de restauración con la tensión en nuevo bastidor de cuñas por la colocación de bandas perimetrales.

La obra no conserva el barniz original, por lo que no va a ser sometida al tratamiento de aligeramiento o eliminación de la capa de protección puesto que se considera como factor de alteración y cambio estético. Como criterio se ha eliminado el barniz porque no forma parte de la película pictórica, está sobre los repintes puntuales y la goma laca aplicada en la actuación de restauración anterior está oxidada y no se puede conservar porque afecta a la estabilidad de la película pictórica al ser rígida, contraer en el secado, provocar cambios cromáticos y posible embebido con los pigmentos. El protocolo creado para la limpieza de la película pictórica es un análisis microscópico digital constante tras la localización de zonas microfisuradas en las reflectografías IR y radiografías. Con sistema de disolución con uso de iluminación con lámpara UV y microscopio digital

se ha aplicado en zonas inferiores a 2 cm² para controlar la evaporación total de las mezclas y evitar lixiviaciones o pasmos. En las estratigrafías no se identificaron las composiciones químicas de los barnices por lo que se ha utilizado el método de Teas (Torraca 1981). Se ha empleado una disolución de *fd* DMSFO 90% - Agua 10 % (*fd* 38,7) para eliminar el barniz envejecido. Este barniz está parcialmente embebido en las zonas donde la granulometría del pigmento, negros y sombra tostada, son de menor densidad. Por el valor film es un barniz probablemente de goma laca, el hecho de no usar alcohol en la mezcla se debe a que la restauración anterior es sensible de remoción con este disolvente (fig. 9).



Fig. 9. Aligeramiento de barniz por humectación y disolución física de la resina.

Tabla 1. Parámetros de solubilidad de las capas de protección de la obra.

DISOLUCIÓN ELIMINACIÓN BARNIZ GRASO					
	DMSFO (90%)		H ₂ O ₃ 10%		VALOR FILM
N	41 (x 90/100)	36,9	18 (x10/100)	1,8	38,7
D	36 (x90/100)	32,4	28 (x10/100)	2,8	35,2
H	23 (x 90/100)	20,7	54 (x10/100)	5,4	26,1

El valor del agua no se tiene en cuenta porque es inestable por el grupo hidroxilo y los iones de hidrógeno.

El estuco es una masilla de relleno que tiene como finalidad unificar la absorción de las zonas que han perdido el color y dotar de una superficie de igual absorción y textura a la obra para poder reintegrarlas a nivel cromático con el resto de la obra. Las lagunas cromáticas se van a tratar con estuco orgánico con carga inerte de sulfato de calcio para que sea diferente del original y se pueda documentar a nivel histórico. Se ha utilizado un estuco de cola de conejo al 5 % con carga por saturación de yeso mate y aplicada por impregnación en varios estratos con un acabado de alisado final mecánico con bisturí.

Por último, se va a reintegrar con medio reversible y discernible las lagunas cromáticas estucadas con pigmentos naturales aglutinados con goma arábiga que permiten reversibilizarlos con agua y diferenciar las técnicas originales de las utilizadas en esta intervención. El objetivo de la reintegración es ajustar el color al contorno, pero no disimular de modo imitativo a la obra evitando confundir como original las zonas alteradas. El color se va a aplicar en tono más bajo para que sea discernible debido a que las lagunas son de escasas dimensiones y el uso de una trama es poco factible en casi todas las lagunas. En las zonas que se pueda utilizar una trama se va a realizar un rigatino de líneas verticales paralelas en dos tonos.

Por último, se va a aplicar una capa de protección de resina acrílica a modo de imprimación sólo en las lagunas reintegradas. Posteriormente, se aplica un barniz de retoque Lefranc&Bourgeois satinado, reversible con filtro UV.

Al finalizar la restauración se ha propuesto mantener unido el bastidor original a la obra por lo que se ha atornillado al soporte nuevo y que siga manteniendo el valor histórico y documental unido (fig. 10).



Fig. 10. Estado final de la obra tras la restauración. Colección privada.

CONCLUSIONES

En primer lugar, teniendo en cuenta la firma y la técnica pictórica podemos afirmar que se trata de un cuadro original, hasta ahora inédito, de uno de los pintores más reconocidos afincados en Burgos en el siglo XVII, Mateo Cerezo “el Viejo”, que quizás lo realizara, si la

epigrafiada del bastidor es autógrafa, en enero de 1673, circunstancia que llevaría a retrasar su muerte más allá de 1670, año en el que se documenta hasta el momento la última referencia relativa a su existencia (Piedra Adarves). Por otra parte, resulta de gran interés, atendiendo a esa misma inscripción, el hecho de que la tela estuviera en contacto directo con la imagen/reliquia original, convirtiéndose, por ende, este cuadro en un claro ejemplo de *vera effigies* o de trampantojo a lo divino, en expresión de Pérez Sánchez.

Desde el punto de vista iconográfico, se muestra un *Cristo de Burgos* -también conocido como el “Santo Cristo de las Enaguillas”, el “Santo Cristo de Cabrilla”, el “Cristo de los Tres Huevos” o el “Cristo del Huevo”-, tema devocional de raíz medieval que, gracias a su gran carga emocional, se popularizó en el siglo XVII, debido en buena medida al hacer de Mateo Cerezo “el Viejo”, de quien se conservan -sin considerar las posibles atribuciones- un importante número de obras firmadas por él, como ya recogiera Sánchez Rivera en sus estudios. A ese catálogo hay que añadir la que aquí se da a conocer, que, localizada en una colección particular de Salamanca, también tiene firma autógrafa y características similares a las citadas.

Antes de restaurar este cuadro del *Cristo de Burgos*, y con el fin de identificar los materiales, la técnica pictórica, el estado de conservación y las intervenciones efectuadas previamente, se realizaron una serie de análisis previos siguiendo el protocolo empleado por la Junta de Castilla y León en la restauración de la misma obra existente en el Museo de Burgos. Así, se pudo determinar, como aspectos más relevantes y gracias a la reflectografía IR, que Mateo Cerezo “el Viejo” utilizó un dibujo previo, que su método de trabajo consistía en dibujar la composición con trazo grueso a carbón, y sobre este aplicar posteriormente el color y que en el cuello y en interior de la pierna izquierda se localizan varios *pendimenti*. Además, se constató que el cuadro, debido a daños mecánicos y antropogénicos similares a los que han motivado la actuación actual, ya había sufrido una restauración anterior, fruto de la cual existen dos parches en la parte superior que ocultan desgarros circulares por golpe directo con perforación de la tela.

Por último, en la restauración efectuada en este *Cristo de Burgos* inédito se partió de un respeto total por la obra original logrando conservar la autenticidad, historicidad y artísticidad del momento creativo, siguiendo para ello los criterios y metodologías que están regulados por el Instituto del Patrimonio Cultural de España, y, en concreto, las pautas para pintura de caballete (Coremans 2018). En definitiva, el criterio que rigió toda la actuación fue el de mínima intervención, manteniendo la restauración anterior al superar los cien años de antigüedad y estar bien conservada, aunque fue necesario cambiar el bastidor original, incapaz ya de asegurar la estabilidad del cuadro, pero conservándolo unido al nuevo tras la restauración. En la metodología aplicada para los tratamientos de conservación preventiva, curativa y restauración siempre se usaron materiales reversibles y discernibles por métodos científicos, creando una legibilidad de los tres momentos que poseerá el cuadro a partir de ahora: el creativo, la intervención histórica y la restauración del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 2018. *Criterios de intervención en pintura de caballete*, Ministerio de Cultura y Educación.
- Buendía, J. R. y Gutiérrez Pastor, I., (1986), *Vida y obra de Mateo Cerezo (1637- 1666)*, Diputación de Burgos.
- Castro García, L., 1973. “Algunas notas para la historia del arte burgalés”, *Institución Fernán González*, pp. 716- 733. Recuperado desde: https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259.4/2006/0211-8998_n180_p716-733.pdf;jsessionid=B48EB229CEB775A563881CE65055D107?sequence=1
- Charbonneau-Lassay, L., 1940. *La Mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Le Bestiaire du Christ*, Desclée De Brouwer, Paris.
- Cristo de Burgos. Pintura de Mateo Cerezo “El Viejo”*. Museo de Burgos, Junta de Castilla y León. Recuperado desde: https://www.youtube.com/watch?v=kVb_NlijIwY
- Díaz Padrón, M., 2019. “Gaspar de Crayer, aquel paso por Burgos y tres nuevas pinturas para su catálogo”, *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, 712- 722.
- Franco Llopis, B., 2010. “Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma católica”, *Ars Longa*, n° 19, 83-93. Recuperado desde: <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF749.pdf>
- Gayo, M. D. y Jover de Celis, M., 2010. “Evolución de las preparaciones en la pintura de los siglos XVI y XVII en España”, *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXVIII, n.º 46, 39-59.
- García Arranz, J. J., 2003. “El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)”, *Campo abierto*, n° 24, 199-225.
- García de Guzmán, M. y García-Reyes, M. R. 2003. “Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín”, *Archivo Agustiniiano*, vol. 87, 261-306.
- Gila Medina, L., “Arte e historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la diócesis de Guadix- Baza”, *Reloj de arena. Arte e historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Diócesis de Guadix-Baz*, 141-158.

- Gobierno de España. (29 de junio de 1985). Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 55, 18. Legislación Consolidada, Jefatura del Estado. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>
- Gutiérrez Pastor, I. y Payo Hernández, R., 2020. *Mateo Cerezo el joven (1637-1666): Materia y espíritu*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=774681>
- González López, M. J., 1997. “La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura” *pH Boletín*, n° 19, 51-57.
- Hu(y)dobro, P., 1622. *Libro de los milagros del Santo Crucifijo de San Agustín de la Ciudad de Burgos*, Burgos. Recuperado desde: https://books.google.es/books/about/Libro_de_los_milagros_del_Santo_Crucifijo.html?id=8ZqHY_5FOAcC&redir_esc=y
- Ibáñez Pérez, A. C., 2010. “Pintura barroca burgalesa”, *El arte del barroco en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 243-265.
- Libro de los milagros del sancto Crucifijo, que esta en el monasterio de San Augustin de la ciudad de Burgos*, Burgos, En casa de Philippe de Iunta, 1574.
- Martín González, J. J., 1987. “Sobre Mateo Cerezo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 53, 402-404.
- Martínez Martínez, Mª. J., 2003-2004. “El Santo Cristo de Burgos: contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 69-70, 207-246.
- Mercadal, L., 1999. “Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho el año 1465- 1467”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- Militello, P., 2017. “Tras las huellas del Cristo de Burgos. Historias y hombres y pinturas en el Seiscientos entre Castilla, Lombardía y Sicilia”, *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, n° 254, 255-273.
- Moya Valgañón, J. G., 1983. “Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía”, *Kobie*, n° 1, pp. 47- 64.
- Pacheco, F., (2001) (1649), *El arte de la pintura*, Cátedra.
- Paleotti, G., 1582. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bolonia, Edición Facsímil de Arnaldo Forni Editore.
- Payo Hernanz, R. J., 1997a. “La pintura en Burgos en la primera mitad del siglo XVII: el pintor Jacinto de Anguiano”, *Boletín del Institución Fernán González*, n° 215, 355-384.

- Payo Hernanz, R. J., 1997b. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Diputación de Burgos.
- Prades, J., 1597. *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, Valencia, Imprenta Felipe Mey.
- Pellegrino, F., 2016. *Cristo di Burgos. Sulle tracce di Joan De Palazin*, Recuperado desde: <https://www.ragusanews.com/2013/05/04/cultura/il-santo-cristo-di-burgos-invenzione-di-una-iconografia/31538>
- Pérez Sánchez, A. E., 1992. “Trampantojos a lo divino”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III, Vitoria-Gasteiz, Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos, pp. 139-155.
- Pérez Sánchez, A. E., 2010. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra.
- Piedra Adarves, Á., 2015. “Un documento inédito sobre el pintor Mateo Cerezo: precisiones artísticas”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 251, 605-626.
- Piedra Adarves, Á., *Mateo Cerezo Muñoz*, Recuperado desde: <https://dbe.rah.es/biografias/11952/mateo-cerezo-munoz>
- Rodríguez G. de Ceballos, A., 1984. “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Symposium Papers II: El Greco: Italy and Spain*, vol. 13, National Gallery of Art, 153-159. Recuperado desde: <https://www.jstor.org/stable/42617972>.
- Sánchez Fernández, A. V., 2009. “El Cristo de Burgos. Representación iconográfica y presencia en la Catedral de Almería”. Recuperado desde: <https://www.lahornacina.com/articulosalmeria3.htm>
- Sánchez Rivera, J. Á., 2011. “Mateo Cerezo “el Joven” y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia”. En *La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular*, coord. Campos y Fernández de Sevilla, F. J., tomo II, Sevilla, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1026-1046.
- Sánchez Rivera, J. Á., 2014. *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico (con CD-ROM anexo)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Saravia, C. 1960. “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento por las imágenes”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 26, 129-143.
- Velandia Onofre, D., 2017. “Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso”, *Hispania Sacra*, LXIX, 185-194

CÉSAR JAVIER BENITO CONDE

**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO
UNIBERTSITATEA**

<https://orcid.org/0000-0001-8760-4330>
cesarjavier.benito@ehu.es

Recibido: 30/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del MINECO “Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Una análisis pluridisciplinar (Historia, Arte, Literatura)” PID2020-114496RB-100 y el Grupo de Investigación del Sistema Universitario Vasco IT1465-22 “Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)”.

<https://doi.org/10.36443/sarmental.85>

BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA ARTÍSTICA DEL ARQUITECTO MIGUEL DE ABARÍA (CA. 1610-1681): REVISIÓN Y NUEVOS DATOS*

BIOGRAPHY AND ARTISTIC CAREER OF THE ARCHITECT MIGUEL DE ABARÍA (CA. 1610-1681): REVIEW AND NEW INFORMATION

RESUMEN

Miguel de Abaría fue un prolífico arquitecto y cantero guipuzcoano vecino de Beasain, registrado en las décadas centrales del siglo XVII principalmente en obras religiosas y con diferente grado de participación. Su carrera muestra el dominio tanto de la cantería gótica como de los postulados del Clasicismo, a los que incorporó elementos del barroco decorativo en sus últimas actuaciones. En este trabajo pretendemos examinar lo conocido sobre este artífice y aportar datos desconocidos a su biografía y trayectoria profesional.

PALABRAS CLAVE

Miguel de Abaría; Guipúzcoa; siglo XVII; arquitectura; tardogótico; Clasicismo.

ABSTRACT

Miguel de Abaría was a prolific Guipuzcoan architect and stonemason from Beasain. His activity is known in the central decades of the 17th century in numerous religious projects and a few civil. His career shows his mastery of the Gothic stonework and the postulates of Classicism, to which added elements of the Decorative baroque in his latest artworks. In this article we intend to examine what is already known with new documentary information about his personal and professional career.

KEYWORDS

Miguel de Abaría; Guipúzcoa; 17th century; architecture; late gothic; Classicism.

1. INTRODUCCIÓN

La arquitectura del norte peninsular experimentó durante la Edad Moderna un desarrollo sin precedentes de la mano de la llamada “cantería cántabra”, analizada por la historiografía en numerosas publicaciones (Arámburu-Zabala, Cagigas y Losada 2005; Cagigas 2018). La huella de estos profesionales de la construcción puede rastrearse por todo el Cantábrico y las dos mesetas, hasta cronologías avanzadas del Setecientos (Merino 1976; Mendioroz 1994, 93-106; 1995-1997, 271-80; Azanza 1998, 112-8; Zaparaín 2000, 425-33). En este proceso se imbricó la actividad de los canteros “vizcaínos”, término extensivo a todos los vascos, igualmente objeto de atención en diversas investigaciones (Barrio y Moya 1981, 174) y protagonistas, con los cántabros, del progreso de la edilicia vasca desde los Reyes Católicos¹. Este dinamismo creció amparado por factores dispares pero concurrentes. Por una parte, muchos templos parroquiales llegaron al siglo XVI necesitados de reparaciones que corrigieran los daños causados por las luchas bajomedievales o, sencillamente, requerían ser completados con pórticos, sacristías, coros y torres (Astiazarain 2000, 30). En otros casos fue urgente sustituir viejas techumbres de madera, vulnerables al clima y al fuego, o mejorar cimientos y muros. A estos supuestos se añade el desarrollo de las órdenes religiosas, que establecieron nuevas casas (Barrio y Moya 1980, 287 y 291; Murugarren 1982, 153-5). Un último factor justificativo es el sistema de primogenitura que impedía dividir las haciendas. En el País Vasco, aún más en Guipúzcoa, los mayorazgos fueron modestos y la imposibilidad de fragmentarlos obligó a los segundones a buscar medios alternativos de vida y la cantería fue uno de ellos. En algunos supuestos estos artífices transmitirían el oficio a hijos y sobrinos dando lugar a verdaderas sagas canteriles². En este trabajo nos dedicamos a uno de ellos, Miguel de Abaría, hijo y pariente de canteros, activo durante buena parte del XVII y relacionado con un elevado número de edificios en Guipúzcoa.

2. MIGUEL DE ABARÍA: APUNTES BIOGRÁFICOS

Los Abaría fueron un linaje que destacó en la comarca guipuzcoana del Goyerri durante varias generaciones y que, desde su casa solar en Alzaga, se estableció en varias localidades de la provincia. Su notoriedad en la actividad constructiva del Seiscientos vino especialmente de la mano de Miguel y su padre, Martín, destinatarios de numerosas alusiones bibliográficas.

Estas, no obstante, no han ido más allá de breves informaciones relacionadas con encargos concretos que, aunque útiles, soslayan cualquier consideración biográfica y valoración artística. Encontramos referencias en varios trabajos dedicados a la historia local guipuzcoana (Amuategui 1976, 165; Lasa 1975, 48, 157 y 164; Iparraguirre 1975, 100; Elías 1975, 28-30; Erenchun 1975, 13)³; en investigaciones de carácter enciclopédico (Gorosábel 1862, 13); y otros (Azanza 2000, 287; García 2018, 42-3). Sin embargo, el intento de mayor alcance ha sido la publicación de Barrio Loza y Moya Valgañón que da valiosos datos (1981, 173-281). Los autores prestan particular atención a los citados Martín y Miguel y señalan a otros miembros de la familia, hasta ocho, que juntos cubren la edilicia guipuzcoana desde principios del XVII hasta el primer tercio del XVIII. Los últimos aportes novedosos han sido los de César J. Benito que ha situado a Miguel de Abaría y su padre en la construcción del conjunto monumental de Lazcano (2021, 155-175; 2022a, 126 y ss., 240 y ss, 293-4; 2022b, 299-327).

Esta familia compartió origen con otros clanes de canteros vascos, como los Zumeta o Aldasoro, esto es, la posesión de un mayorazgo que les proporcionaba cierta categoría social y económica a un nivel local. De sus distintas líneas, la asentada en Beasain y Ordicia, en la que nació Miguel, fue la que alcanzó mayor prestigio y riqueza⁴. Miembros de esta rama disfrutaron de posiciones sobresalientes en las actividades edilicia, militar y pública, desempeño que les permitió la progresiva adquisición de bienes raíces hasta convertirse en ricos hacendados. Esta evolución es ya observable en el padre de Miguel, Martín, que también fue arquitecto además de alcalde de Beasain. Probablemente su boda con María de Echeverría, hermana del contador de galeras Martín de Echeverría, contribuyó a su ya holgada situación. A Martín de Abaría lo tenemos documentado como “maestro arquitecto de cantería” en un periodo muy amplio que cubre las décadas centrales del Seiscientos⁵. Fue un profesional muy prolífico y capaz como prueban sus actuaciones, dispersas por Guipúzcoa, Aragón y Alicante, en las que simultaneó la cantería tardogótica, la sobriedad clasicista y ecos del barroco romano⁶. Con la generación de sus

¹ Los canteros vascos de Edad Moderna han sido objeto de varios estudios monográficos: Arrázola (1978); Barrio y Moya (1980; 1981); Astiazarain (1991); Tarifa y Azanza (2000, 325-337).

² Un trabajo fundamental para acercarse a los maestros y sagas canteriles de origen vasco es el de Barrio Loza y Moya Valgañón (1981, 173-281). Los autores registran alrededor de 2500 nombres de artífices y apellidos como: Abaría; Amasa; Arteaga; Carrera; Ibero; Zumeta; Emásábel; Gainza; Ibarra; Landa; Lanestosa; Lizardi; Olate; Pérez De Solarte; Tolosa; Vergara; o Zaldúa, entre otras familias.

³ Estos trabajos forman parte de una colección publicada en la década de 1970 por la entonces Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián sobre diferentes pueblos guipuzcoanos, a cargo de historiadores locales.

⁴ Para todos los datos genealógicos y familiares aportados, nos remitimos a: Archivo Histórico de Euskadi / Euskadiko Artxibo Historikoa [AHE/EAH] - Fondo Archivo de la Casa de Arbelaz. “Escritura de fundación del mayorazgo de la Casa de Abaría por Martín de Abaría y María de Elósegui”. Traslado de 1831, s/f.

⁵ Archivo General de Guipúzcoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra [AGG-GAO], PN 2394, escribano Felipe de Hercilla, año 1637, ff. 127r-127v.

⁶ A título de ejemplo, en Guipúzcoa encontramos a Martín de Abaría ensanchando la cabecera de la parroquia de Lazcano (1636); en la de Beasain con motivo de diversas obras (1637); y en el palacio de Lazcano (1638-1646) (Benito Conde 2022a, 117 y 127). En Aragón, su presencia se rastrea en Zaragoza en la iglesia de Longares (1662-1664) (Gil Saura 2008, 105); San Miguel de los Navarros (1667) (Fatás Cabeza 1982, 183);

hijos, Miguel, Francisco, Gabriel y Ana de Abaría Echeverría, la familia se consolidó en su condición de integrantes de la élite comarcal. En estos personajes apreciamos esa triple dedicación, edilicia y pública, ejercidas por el primero, y la militar de Gabriel y

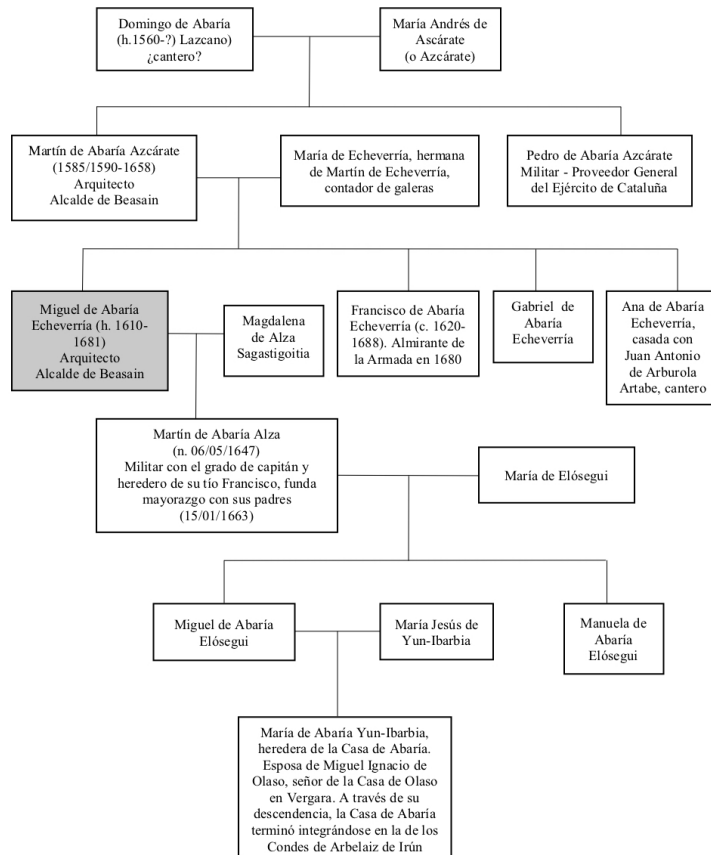


Fig 1. Genealogía de Miguel de Abaría (elaboración propia a partir de: AHE/EAH-Fondo Archivo de la Casa de Arbelaz. Escritura de fundación del mayorazgo de la Casa de Abaría por Martín de Abaría y María de Elósegui. Traslado de 1831, s/f.)

y colegial de Santa María de Daroca (h. 1670-1675) (Boloqui Larraya 1986, 40 y 44). Asimismo, podemos situarlo a mediados del XVII en Navarra, en la parroquial de San Miguel de Iturmendi (Arbizu Gabirondo 1992, 9) y en Alicante, en el pantano de Onteniente (1665) (Gil Saura 2008, 105).

Francisco⁷. En cuanto a Ana, estrechó los lazos con otros linajes canteriles matrimoniando con el maestro Juan Antonio de Arburola Artabe⁸. El caso de Francisco (ca.1620-1688) es el más brillante de esta ascensión social: sirvió a Felipe IV y Carlos II en la Armada, llegó al rango de almirante en 1680, construyó el palacio de su apellido en Ordicia y fundó un rico mayorazgo⁹ (fig. 1).

Miguel de Abaría Echeverría nació hacia 1610 en Ordicia, tal vez Beasain y falleció en esta segunda localidad (1681)¹⁰; y también aquí se casó ventajosamente (1643) con Magdalena de Alza Sagastigoitia, heredera de una familia mayorazga¹¹. El 15 de enero de 1673 el matrimonio fundó vínculo de sus bienes en Azpeitia, donde residía por las obligaciones que Miguel tenía en estas fechas en la cercana Beizama. Lo hicieron de común acuerdo con su hijo Martín, e incorporaron las propiedades aportadas por Magdalena: la casa solar de Igarzaeche Sagastigoitia y la casería de Sagasti-Azpicua¹². El grueso del mayorazgo se componía de inmuebles y tierras situados en Ordicia, Beasain, Lazcano y Gudugarreta, mayormente caseríos que el matrimonio tenía arrendados con sus correspondientes huertas y frutales, algunos solares urbanos y diversos censos. Entre dichos bienes, y muy reveladores de su estatus, sobresalían sus “casas principales” en Ordicia, con su “cerrado pegante”, frente a la plaza y en la calle del Medio, o Mayor, es decir, una

⁷ AHE/EAH - Fondo Archivo de la Casa de Arbelaz. “Escritura de fundación del mayorazgo de la Casa de Abaría por Martín de Abaría y María de Elósegui”. Traslado de 1831, s/f. Gabriel sirvió en la Armada y su descendencia matrimonió con la familia del general Asencio de Zavala.

⁸ Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián-Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa [AHDSS-DEAH]/ F06.053//1682/001-01 (f.9v, nº43/M, 1652-09-23). Juan Antonio de Arburola puede ser el cantero citado por Barrio y Moya (1981,188), probablemente pariente de otro llamado Pedro de Arburola, activo en el primer tercio del XVII (Azanza 2000, 287). La descendencia de Ana y su esposo también hizo carrera en la Armada (Garmendia 1989, 65).

⁹ AHE/EAH- Fondo Archivo de la Casa de Arbelaz. Escritura de fundación del mayorazgo de la Casa de Abaría por Martín de Abaría y María de Elósegui. Traslado de 1831, s/f. En este documento se detallan los méritos militares de Francisco y se alude a una imagen de alabastro de Nuestra Señora de las Mercedes, regalo de Carlos II, que el almirante incorporó como bien vinculado al mayorazgo; sobre esta pieza, véase: (Franco Mata 1983, 267-286).

¹⁰ AHDSS-DEAH / F06.049//1601/003-01(f. 41r, nº-/D,1681-06-27)

¹¹ AHDSS-DEAH / F06.049//1600/002-01(f. 9v, nº-/M,1643-10-25)

¹² AHE/EAH - Fondo Archivo de la Casa de Arbelaz. “Escritura de fundación del mayorazgo de la Casa de Abaría por Martín de Abaría y María de Elósegui”. Traslado de 1831, s/f. Además del mayorazgo de sus padres, Martín de Abaría Alza heredó el de su tío, el almirante Francisco, incluida la imagen citada en la nota 9. Juntamente con su esposa, María de Elósegui, llevó a cabo una nueva fundación de vínculo el 3 de marzo de 1719 al que agregaron nuevos bienes. Su nieta, y bisnieta de Miguel, María de Abaría Yun-Ibarbia, recibió todos los vínculos de sus antepasados y fue el último miembro del linaje en portar el apellido. Su nacimiento y boda con Miguel Ignacio de Olaso, señor de la Casa de Olaso de Vergara, la integraron por completo en la nobleza guipuzcoana.

ubicación privilegiada propia de una vivienda distinguida¹³. A su papel de arquitecto y hacendado añadió el ejercicio de los cargos de alcalde y juez ordinario de Beasain a mediados de la centuria¹⁴ (fig. 2).

Localidad	Bienes raíces vinculados
Beasain	Casa solar de Igarzaeche Sagastigoitia Casa de Sagasti-Azpicua Casa de Letamendía Casa de Usurbe Casa de Arizmendi Casa de Necola
Ordicia	La <i>casa principal</i> nueva en la calle del <i>Medio</i> Una casa en la calle anterior <i>Suelos</i> de casa frente a la iglesia Casa de Sagastizábal de Yuso
Lazcano	Casa de Lizargárate de Suso Casa de Lizargárate de Yuso Casa de Iturgaizaga Chiqui Casa de Izaguirre
Gudugarreta	Casa de Irigoyen Casa de Muñoeta

Fig 2. Bienes que componían el mayorazgo de Miguel de Abaría y Magdalena de Alza (elaboración propia a partir de: AHE/EAH-Fondo Archivo de la Torre de Laurgain. “Extracto de las fundaciones de los vínculos de Arbelaz y de Abaría, dote de D. José Joaquín de Olazábal y Arbelaz (cr. 1825)”, s/f.)

¹³ AHE/EAH-Fondo Archivo de la Torre de Laurgain. “Extracto de las fundaciones de los vínculos de Arbelaz y de Abaría, dote de D. José Joaquín de Olazábal y Arbelaz (cr. 1825)”, s/f.; Archivo Histórico Provincial de Guipúzcoa-Gipuzkoako Probintziako Artxibo Historikoa [AHPG-GPAH] 1/4025, escribano Domingo de Machain, año 1621, f. 2v.; AHE/EAH-Fondo Archivo de la Casa de Zavala, escribano Martín de Otamendi, año 1671, f. 98r.

¹⁴ AGG-GAO, PN 2403, escribano Domingo de Herculilla, año 1650, f. 198r.

En paralelo a ese enriquecimiento económico, el linaje desplegó una estrategia de ascenso social basada en la acumulación de signos de diferenciación. Miguel disfrutó de la confirmación de hidalguía obtenida por su padre en 1616, ratificada en 1690 a solicitud de su hijo Martín¹⁵, así como de la certificación heráldica ganada por su tío Francisco (1655)¹⁶. Y este proceso se cerró con la acostumbrada fundación de obras pías por su hijo Martín de Abaría Alza (1719)¹⁷.

No obstante su fortuna, Miguel falleció dejando cuantiosas deudas que originaron un pleito de acreedores contra su hijo, interpuesto ante el corregidor de Guipúzcoa. El montante de lo adeudado era de 1500 ducados de plata y para cubrir esa cantidad se embargaron varias caserías con sus tierras: las de Yzaguirre de Yuso e Yturgayzaga la Menor o Chiqui, en el concejo de Lazcano, y el caserío de Sagastizábal de Yuso, en Ordicia¹⁸.

3. MIGUEL DE ABARÍA Y SU TRAYECTORIA EDILICIA

La carrera profesional de este artífice se extendió durante casi cuarenta años, en un contexto artístico heredero del vivido en el XVI, un siglo “largo” y complejo (Marías 1989). No obstante, y a pesar de ese legado, la edilicia guipuzcoana del Seiscientos fue de menores ambiciones que la de la centuria anterior, salvo algún caso singular. En el Quinientos llegó al País Vasco la renovación clasicista que, igual que en otras regiones, no consiguió apartar de la práctica constructiva los esquemas góticos¹⁹. Esas primeras formas “a lo romano” no pasaron de ser muestras aisladas en conjuntos todavía góticos, que no adquirirán vigor hasta el primer tercio del XVI (Marías 1998, 17 y ss.). En la centuria siguiente ese tardogótico (Marías 1984, 7-47; Alonso Ruiz, 2003)²⁰, se mantuvo con fuerza

¹⁵ AHE/EAH-Fondo Archivo de la Casa de Zavala, Sección Olaso, Serie Genealogía y Heráldica, Signatura 596.23. “Genealogía que precede al Ynventario de Papeles de la Cassa de Abaría”, s/f.

¹⁶ AHE/EAH-Fondo Archivo de la Casa de Arbelaz, año 1655, s. f. “Certificación de armerías del linaje de Abaría expedida por D. Diego Barreiro, Rey de Armas de SM, a favor de D. Francisco de Abaría”.

¹⁷ *Libro de la obra pia que fundó D. Martín de Abaría el año de 1719*. Se trata de un manuscrito de propiedad privada que recoge la fundación por Martín de Abaría Alza de una obra pia para sufragios a favor de parientes y para vestir pobres.

¹⁸ AHE/EAH-Fondo Archivo del Ayuntamiento de Ataun. Signatura 066-35, años 1686-1691, s/f. “Concurso de acreedores de los bienes de Miguel de Abaría y su hijo Martín de Abaría, vecino de Ordicia, ejecución y embargo de caseríos”.

¹⁹ El tardogótico pervivió con éxito a lo largo de la Edad Moderna y todavía en el siglo XVIII continuaron labrándose bóvedas nervadas. Uno de los primeros autores en estudiar detalladamente estas cuestiones para Guipúzcoa fue María Asunción Arrázola (Arrázola Echeverría, 1967; 1978, 289-304).

²⁰ Estos autores se decantan por este término para referirse a la edilicia que se desarrolló durante el Quinientos aplicando los recursos del gótico. Estudiosos del ámbito guipuzcoano, como Asunción Arrázola, prefieren hablar de “arquitectura religiosa guipuzcoana de tradición gótica del siglo XVI”, pero no de “tardogótico” (Arrázola 1967, 8 y 15-29).

en el País Vasco junto a las fórmulas clasicistas, estas pasadas por el tamiz escurialense (Bustamante 1983, 14). Un clasicismo que penetró en Guipúzcoa muy tempranamente en el hospital del Santísimo Rosario de Escoriaza (1600) (Ugalde 2008, 159-68) y que se consagró en las siguientes décadas en obras alavesas y vizcaínas (Ballesteros 1990; Rodríguez 2002, 88-91). El arraigo de estos componentes retrasó en el País Vasco la recuperación del ornato, que no veremos realmente hasta bien entrada la segunda mitad del XVII (Leis y Madariaga 2003, 205).

Este es el marco artístico en que trabajó Miguel de Abaría, explicativo de su principal rasgo definidor: la oscilación entre las soluciones tardogóticas y las clasicistas, con igual dominio de ambas, con alguna concesión aislada al exorno en sus últimas actuaciones de la década de 1670. Su figura aparece relacionada con muchas fábricas del patrimonio arquitectónico guipuzcoano, en particular religiosas. En ellas optó por las soluciones góticas, como las bóvedas nervadas, cuando continuó o completó una obra ya iniciada, o el Clasicismo cuando intervino en una de nueva planta. En este caso su trabajo resultó en espacios unificados de una sola nave cubiertos por cañón y lunetos y fachadas deudoras de modelos foráneos, como podemos observar en la edificación guipuzcoana de la época (Plazaola 2004, 178-93).

Su actividad se registra entre 1644, cuando arrancan los trabajos de reparación de la parroquia de Lazcano, y 1681, año en que se encuentra realizando obras en la de San Martín de Tours de Ataun. Durante estos 37 años alternó sus compromisos como tracista, cantero y examinador en numerosas localidades de la provincia, llamado por concejos y cabildos. Entre los comitentes sobresale la noble María de Lazcano, que le puso al frente de la reparación de la parroquia de Lazcano y de la construcción de los dos conventos del concejo fundados por ella, Santa Teresa y Santa Ana. Asimismo, le contrató para llevar a cabo actuaciones en las parroquias de Zumárraga, Idiazábal y Ataun, también de su patronazgo (Benito 2022a, 61 y 124)²¹ (fig. 3).

²¹ Se da la circunstancia de que su padre, Martín de Abaría, colaboró en la construcción del palacio de la citada María de Lazcano, en Lazcano.

Localidad	Obra	Tipo de intervención	Fecha
Lazcano	Parroquia de San Miguel	Maestro cantero responsable de las obras	1644-1648
Urrestilla	Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción	Tracista de la fábrica y portada	h. 1645
Amézqueta	Parroquia de Nuestra Señora del Rosario	Tracista de la fábrica con Miguel de Landa	1647
Lazcano	Convento de Santa Teresa	Maestro cantero responsable de las obras, arcosolios funerarios y claustro	1647-1669
Zumárraga	Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción	Examinador de los muros y la cornisa del templo	1654
Albistur	Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción	Tracista de torre y campanario Examinador de obras	1657-1659
Lazcano	Convento de Santa Ana	Tracista y responsable de fábrica, claustro y arcosolios funerarios	1658-1681
Vergara	Santa Marina de Oxirondo	Testigo y declarante de las condiciones de la obra	1662
Irurre	Ntra Sra de la Asunción	Examen de crucero y cabecera	1663
Tolosa	Parroquia de Santa María	Examen de las obras de la sacristía	1664
Idiazábal	Parroquia de San Miguel	Maestro cantero responsable de bóvedas y pilares	1672
Ataun	Parroquia de San Martín	Responsable de ampliar el templo	1670-1681
Beizama	Plaza	¿Tracista o cantero responsable de la obra?	1673
Beizama	Ayuntamiento	Tracista	1673
Tolosa	Convento de San Francisco	Examinador de obras	1674
Albistur	Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción	Examinador de la fábrica	1680
Lezo	Basilica del Santo Cristo	Declarante de las condiciones escrituradas y plantas propuestas	1681
Arrona	Parroquia de San Esteban	Tracista	?

Fig 3. Obras en las que se registra la intervención de Miguel de Abaría (elaboración propia)

3.1 Labor como cantero y examinador de obras

Abaría está documentalmente registrado en numerosas parroquias en las que fue contratado para llevar a cabo arreglos, ampliaciones y conclusiones²². En ocasiones se le solicitó para sustituir las frágiles cubiertas de madera y cerrar la fábrica, habitualmente una *hallenkirchen*, con bóvedas nervadas (Marías 1989, 117-9 y 434-6; Uriarte 1978, 315-20). Otras veces fue requerido para levantar pórticos y coros, reforzar cimientos o alzar nuevos muros siguiendo un plano ajeno.

En Lazcano el cantero se responsabilizó de dirigir las labores de reparación de la parroquia y de la construcción del aludido convento de Santa Teresa. La primera era una obra reciente, concluida a comienzos de la centuria, pero la incorrecta ejecución o errores en la traza hicieron necesario ampliar la capilla mayor y ensanchar la cabecera²³. Además, el deterioro de la fábrica hizo enseguida inevitable su reparación por “la urgente necesidad en que se allava de acer algunas obras por estar avierta”, y el 17 de abril de 1644 se acordó con Abaría su realización²⁴. Este mismo día su esposa otorgaba la licencia por la que quedaba sujeta a responder con sus bienes, dote y arras, de los posibles incumplimientos y perjuicios ocasionados por su esposo en el transcurso del trabajo²⁵. El 18 de abril la patrona de la iglesia, la citada María de Lazcano, ratificaba la escritura en su palacio²⁶ y renunciaba a recaudar las rentas primiciales para financiar el proyecto²⁷. El maestro se obligaba a derribar y hacer de nuevo el templo desde su mitad hacia los pies, dado que los empujes de las bóvedas habían agrietado los muros y era indispensable su refuerzo, tarea que requería a su vez el de los cimientos. El arquitecto debía abrir, ensanchar y macizar estos, levantar sobre ellos unos muros más robustos y apoyarlos en contrafuertes, para poder soportar las presiones de las cubiertas. Asimismo, se convenía a rematar el conjunto con una cornisa que continuase la antigua y obrar una torre nueva con su campanario a

los pies, todo con “muy buena mampostería” y a realizar en ocho años desde la fecha de la escritura. El maestro empezó apeando los tejados y demolió los muros viejos para, a continuación, abrir los cimientos. De acuerdo con la traza, estos y las paredes debían ensancharse un cuarto, para lo que la patrona se avino a ceder algunos terrenos de su propiedad²⁸. El maestro también debía abrir dos ventanas, una para el coro, y ejecutar los pilares de este; labrar la imposta; y revocar las paredes por ambos lados²⁹ (fig. 4).



Fig 4. Miguel de Abaría. Parroquia de San Miguel Arcángel, 1644-1648, Lazcano. Fotografía del autor

²² Muchos templos guipuzcoanos llegaron al siglo XVII con estructuras y cubiertas lógicas, especialmente vulnerables a la humedad y el fuego. Un ejemplo de lo que decimos es la parroquia de San Juan Bautista de Alegría de Oria, reconstruida en piedra y cubierta con cañón y lunetos a comienzos del Seiscientos según lo planteado por Juan Beltrán de Muguerza y Pedro de Ibarra (Tarifa 2021, 1318-9).

²³ En 1614 se amplió la capilla mayor, aplicando la propuesta de Miguel de Altuna, con la participación de los canteros Martín de Apestequi y Domingo de Areztiburu (Azanza 2000, 284) y del veedor Francisco Palear Fratin como examinador. Más tarde, Martín, el padre de Miguel, ensanchó el altar mayor (1636) y concluyó el edificio. “Lazcano”, Ignacio Cendoya Echániz, <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/lazkao/ar-99774-65101/> (Consultado el 8 de agosto de 2024).

²⁴ AGG-GAO PN 2401, escribano Domingo de Hercilla, año 1644, ff. 146r-149v.

²⁵ AGG-GAO PN 2401, año 1644, f. 153r. Poder de Magdalena de Alza para su marido.

²⁶ AGG-GAO PN 2401, escribano Domingo de Hercilla, año 1644, ff. 147v-148r.

²⁷ AGG-GAO PN 2401, año 1644, f. 149r. Licencia del obispo de Pamplona para hacer la obra de la iglesia de Lazcano.

²⁸ AGG-GAO PN 2401, escribano Domingo de Hercilla, año 1644, ff. 147v-148r.

²⁹ AGG-GAO PN 2401, escribano Domingo de Hercilla, año 1644, ff. 150r-152r. *Capitulado y condiciones con que se ha de hacer la obra de la iglesia de Lazcano conforme a la traza que está hecha*. Por su trabajo Abaría recibió las siguientes cantidades: 200 ducados al hacer la escritura; 200 al ejecutar los nuevos cimientos; otros 200 al levantar los muros un estado; y 80 ducados anuales por cada estado de pared nueva levantada. Por otro lado, y en relación a las bóvedas del templo, aunque del documento se desprende la idea de que eran cometido suyo y señala explícitamente que no sean de crucería, el templo se cubrió a partir de 1697, fallecido hacía tiempo Abaría, y con nervaduras; AGG-GAO PN 2401, escribano Domingo de Hercilla, año 1644, f. 158r. En el proyecto también intervinieron los canteros Miguel de Alzo y Martín de Vasave, contratados por el maestro para derribar las paredes viejas y levantar las nuevas.

La otra gran empresa de Miguel de Abaría en Lazcano fue el convento carmelita de Santa Teresa³⁰. El guipuzcoano se obligó a labrar la iglesia conventual, incluida su fachada, y el panteón de la capilla mayor, todo conforme planos de fray Alonso de San José, y el claustro. El hecho de que la fundadora confiara en él para materializar lo concebido por el prestigioso carmelita puede darnos idea de su solvencia profesional. El encargo le ocupó desde la cimentación (1647) hasta la consagración del templo (1661) y en ese transcurso obró los dos arcosolios funerarios (1652), de acuerdo con un diseño rigurosamente clasicista y de claro sabor vignolesco, por los que cobró 1560 ducados. Son obras gemelas de aire muy solemne que se organizan en dos cuerpos, el inferior adintelado y el superior en arco de triunfo destinado al orante, con pilastras y remate en frontón con bolas. El claustro, por su parte, fue realización posterior que el cantero levantó según la propuesta de fray Juan de San José (1669). La autoría de los planos por alguien de la talla de fray Alonso, la complejidad de fachada y arcosolios y la adecuación a la propia legislación carmelitana en materia constructiva, debieron constituir un desafío para el artífice. Reto que resultó en una obra de gran perfección y refinamiento, absolutamente clasicista, que tanto recuerda a otras casas de la Orden. El cantero materializó un diseño de nave única con capillas laterales, crucero y cabecera recta, que combina el cañón con lunetos, la arista y la cúpula encamionada en las cubiertas, soportadas por gruesos pilares y un sencillo entablamento. La fachada por su parte reproduce el clásico esquema carmelitano de pórtico, placas, heráldica, frontón, pilastras gigantes y aletones (figs. 5 y 6).



Fig 5. Miguel de Abaría. *Iglesia conventual de Santa Teresa*, 1647-1661, Lazcano.
 Fotografía del autor

³⁰ Para todo lo señalado aquí, remitimos a: (Benito 2021, 155-75; 2022a, 225-80).



Fig 6. Miguel de Abaría. *Arcosolio funerario en la capilla mayor de la iglesia conventual de Santa Teresa, 1652, Lazcano. Fotografía del autor*

Habiendo cumplido su compromiso en el convento de Santa Teresa, Abaría fue requerido para dirigir las obras de la parroquia de Idiazábal en las que participaron conocidas figuras de la cantería guipuzcoana como Martín de Aldasoro, Juan de Zunzunegui y Nicolás de Zumeta. Su cometido más significativo fue la cubrición de la planta de salón, que le ocupó desde 1672 y que consumó en unas magníficas crucerías estrelladas sobre pilares cilíndricos (Iparraguirre 1975, 100). Una solución que recuerda lo concebido en la de la Asunción de Zumárraga por Juan de Zumeta en 1667 (Prada 1999, 78) (fig. 7). En esta época también localizamos a Abaría en la parroquia de San Martín de Tours de Ataun, donde se dedica a ampliar el templo desde 1670. Su muerte en 1681 le impidió terminar sus obligaciones, originando una demanda contra su hijo Martín para que cumpliera lo acordado por su padre (Astiazarain 1988, 252). No conocemos el alcance de esta ampliación pero el largo plazo de doce años que se otorgó al maestro para cumplir, y que este no llegara a finalizar su parte, nos invita a pensar que se trató de unos trabajos más ambiciosos de lo sugerido *a priori*. Es probable que el cantero esté detrás de la elevación de muros, agrandamiento de la sacristía y las tareas en la entrada principal que se efectúan coincidiendo con su presencia³¹.



Fig 7. Miguel de Abaría. *Bóvedas de la parroquia de San Miguel, 1672, Idiazábal. Fotografía del autor*

³¹ La autora (Astiazarain 1988, 252) alude a esos trabajos sin relacionarlos con Abaría, pero nos inclinamos a pensar que pudo estar detrás de ellos.

Su nombre se asocia igualmente a la actividad de examinador. En 1654 la iglesia y el concejo de Zumárraga lo nombraron, juntamente con Juan de Zaldúa, para evaluar las paredes y cornisa de la parroquia de la Asunción hechas por Juan Martínez de Aguirre y Juan de Lizargárate³². Asimismo, consta en la de Albístur para calificar la labor de Juan de Zunzunegui (1659)³³ y tres años después en la de Santa Marina de Vergara donde actuó, con Matheo e Ignazio del Río, como testigo y declarante de las condiciones de la obra de Ignacio de Salsamendi³⁴.

Su única intervención conocida hasta el momento fuera de Guipúzcoa fue en Navarra, cuando actuó como examinador (1663) de las obras del maestro de Asteasu Pedro de Bergerandi en la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Irurre, en Guesálaz. Abaría intervino en nombre del cantero y el veedor Pedro Palear por parte de la parroquia, valorando las labores realizadas, consistentes en un nuevo crucero y cabecera, en 4.384 ducados (Azanza 1998, 97, 187 y 432). Al año siguiente se encuentra en Tolosa, donde el 27 de agosto es llamado a inspeccionar lo efectuado en la sacristía de la parroquia de Santa María, con Nicolás de Zumeta y Juan de Artabe³⁵. Y en esta misma villa valora, en agosto de 1674 y con el ya citado Juan de Zunzunegui, los trabajos de conclusión del clasicista convento de San Francisco, efectuados por Nicolás de Zumeta³⁶. Aquí el objeto a evaluar fue de gran alcance: fachada y pórtico, crucero, coro y capillas laterales (Insausti 1953, 539). No es casualidad que fuera requerido en San Francisco, dado que para entonces ya había labrado las fachadas de Santa Teresa y Santa Ana de Lazcano, ambas con arreglo al Clasicismo. Abaría estuvo en activo hasta los últimos años de su vida: en 1680 regresó a Albístur para determinar el estado de la parroquial (Elías 1975, 28-30) y aparece mencionado en el pleito interpuesto en 1681 por la parroquia de Lezo contra Domingo de Ruza Salazar, ante el corregimiento de la provincia. El objeto del mismo era compeler al citado maestro a finalizar las obras en la Basílica del Santo Cristo de dicha villa; en orden a dirimirlo, se consideró la declaración e informe emitidos por Abaría sobre las condiciones escrituradas y las dos plantas propuestas para el proyecto (Azpilicueta 1997, 237, 238 y 260).

3.2 Su faceta de tracista

Abaría también fue solicitado para dar los planos de edificios de nueva planta, fundamentalmente parroquias, basados en los principios clasicistas y concretados en una sola nave, cubiertas de cañón y desornamentación³⁷. Las ventajas constructivas ofrecidas por este modelo, que permitía prescindir de soportes interiores lo que, a su vez, facilitaba el culto y la predicación, garantizaron su expansión durante todo el Seiscientos (Tarifa 2000, 642). Su primera traza conocida fue para la parroquia de la Asunción de Urrestilla (1645) (Lasa 1975, 48), construida entre 1647 y 1678 con la colaboración de Esteban de Alzaga y Francisco de Arámburu, previa aprobación del veedor Pedro Palear Fratrín³⁸. El tracista concibió una nave única con cabecera recta, crucero proyectado al exterior, bóvedas de cañón con lunetos y torre-campanario a los pies. En el exterior, de tosca mampostería apoyada en contrafuertes, adquiere significación la sencilla portada clasicista: adintelada, rematada en orejetas y bolas (figs. 8 y 9). Al tiempo que actuaba en Urrestilla, se le solicitó desde Amézqueta para, juntamente con Miguel de Landa, dar el diseño y condiciones de la reconstrucción de su parroquial (1647) (Azanza 2000, 287). A pesar de la humildad del concejo que la promovió, se trata de una sólida estructura de grandes dimensiones y enteramente de sillar. Abaría y Landa concibieron una concepción espacial unificada que cubrieron con arista, sin estribos exteriores y con una torre-campanario articulada en cuerpos y centrada a los pies (figs. 10 y 11).

Su mayor reto como tracista fue el convento de Santa Ana de Lazcano, de cuya construcción fue también responsable (Benito 2022b, 299-327), incluido el panteón funerario en la capilla mayor. En torno a 1654 entregaba los planos para la iglesia adaptando al solar lo ideado por el cántabro fray Lorenzo de Jorganes en el cercano convento de la Purísima, en Segura. Abaría planteó una sola nave, crucero, cabecera recta, bóveda de arista como en Amézqueta y cúpula encamionada en el crucero. La construcción avanzó muy lentamente, circunstancia que aclara las diferencias formales entre algunas de sus partes. El diseño que dio en 1654 para la fachada seguía uno mucho más temprano, el citado de Jorganes que

³² AHPG-GPAH 1/4206, escribano Jerónimo de Elgarresta, año 1654, ff. 30r-32v. Los examinadores valoraron en 45.283 reales de vellón lo ejecutado por Juan Martínez de Aguirre y en 40.628 reales de vellón lo obrado por Juan de Lizargárate; aunque demos el dato documental, la presencia de Abaría en este templo como examinador fue dada a conocer en su día por Prada Santamaría (1999, 78).

³³ AGG-GAO PN 839, escribano Andrés de Arsuaga y Guzmán, año 1659, f. 136r. Declaración de Miguel de Abaría de 10 de marzo sobre lo hecho por Juan de Zunzunegui en la parroquial nueva de Albístur.

³⁴ AHPG-GPAH 1/4208 A, escribano Jerónimo de Elgarresta, año 1663, ff. 17r-19v.

³⁵ AGG-GAO PN 258, 2, escribano Antonio de Ayaldeburu, año 1664, ff. 420r-421r.

³⁶ AGG-GAO PN 261, 1, escribano Antonio de Ayaldeburu, año 1674, ff. 83r-88v.

³⁷ Ninguna de las escrituras y capitulados consultados para este trabajo contiene planos. La razón puede ser que, como señala Tarifa Castilla (2015, 223) el tamaño de los dibujos imposibilitaba su encuadernación junto con la escritura, de manera que lo que encontramos en esta es la alusión al dibujo, pero no el diseño.

³⁸ AHPG-GPAH 2/0379, A, escribano José de Goenaga, año 1647, fs. 59r-64r. Escritura entre Juan de Aramburu, cantero, y consortes, sobre la obra y edificio nuevo de la iglesia de Urrestilla; el área de trabajo de Miguel de Abaría dependió de la diócesis de Pamplona y, por tanto, estaba sujeto a su previo dictamen. La cronología de su trayectoria coincide con los años en que Pedro Palear Fratrín desempeñó su cargo: 1637-1698 (Azanza López 1998, 95-97). De modo que fue este quien evaluó, o entregó, los planos de las reformas y adiciones encomendadas al cantero. Y del mismo modo, fue el responsable de aceptar los planos que este ideó.



Fig 8. Miguel de Abaría. *Parroquia de la Asunción*, h. 1645, Urrestilla. Fotografía del autor



Fig 9. Miguel de Abaría. *Portada de la parroquia de la Asunción*, h. 1645, Urrestilla. Fotografía del autor



Fig 10. Miguel de Abaría. *Parroquia de San Bartolomé*, 1647, Amézqueta. Fotografía del autor



Fig 11. Miguel de Abaría. *Interior de la parroquia de San Bartolomé*, 1647, Amézqueta. Fotografía del Ayuntamiento de Amézqueta

ataba de 1640-1641, lo que explica su pureza clasicista. Sin embargo, la de los arcosolios destinados a sepultura es de cronología más avanzada, en torno a 1661-1662, resultando ya mucho más expresivos que los de Santa Teresa en su juego de placas, quiebrós y ornato vegetal en torno al escudo. Estos elementos los alejan de los del convento carmelita aunque comparten el esquema de dos cuerpos. Para la organización espacial del templo Abaría propuso lo habitual en las fundaciones femeninas: una “iglesia mínima” (Pérez 2002). Esta consistió en una simple caja sin capillas laterales, innecesarias en un convento de monjas, con una cabecera recta, amplio crucero y coro alto a los pies. A diferencia de lo hecho en el convento de Santa Teresa, cubrió la nave con arista, pero repitió la cúpula encamonada sobre machones en el crucero. Para el claustro, se decantó por el rigor clasicista replicando lo obrado en el de Santa Teresa (fig. 12 y 13). Con la fabricación del convento de Santa Ana en marcha fue requerido en 1657 por el concejo de Albístur para una tarea mucho más modesta: el diseño de la torre-campanario de su parroquia. La idea fue llevada a la práctica por el citado Juan de Zunzunegui pero la obra se arruinó y fue sustituida por la actual, de Lucas de Longa (Elías 1975, 28-30)³⁹.

Sin haber concluido los trabajos en Lazcano Miguel de Abaría escrituraba en Beizama (1673) la que será su única empresa civil: el diseño de la nueva casa concejil y la ejecución de la plaza. El 23 de julio de ese año el concejo ponía en almoneda la cantería y la carpintería: la primera se adjudicó al tracista y la segunda a Martín de Aldasoro (Lasa 1975, 157 y 164)⁴⁰. El edificio, concluido en 1674, es una sobria arquitectura clasicista que preside la plaza y se organiza en planta cuadrada, triple pórtico como espacio de sociabilidad y resguardo y un piso noble para el salón de plenos. Este se abre en tres vanos asomados a un balcón corrido que se corresponden con los arcos inferiores y el conjunto se remata por un potente alero y tejado a cuatro aguas (fig. 14). Con este esquema el artífice replicó el modelo habitual de consistorio guipuzcoano en el Seiscientos y que pervivirá en el XVIII, alusivo a la casa-torre medieval en su carácter aglomerado y al caserío vasco en su pórtico (Astiazarain 2000, 39; 2008, 533-44; Sañudo-Lasagabaster 1985; Leis Álava 2000, 381-95)⁴¹. Estos esquemas los apreciamos, monumentalizados, en dos consistorios levantados en fechas similares al de Beizama: Vergara y Oyarzun. El primero planteado por Lucas de Longa e iniciado en 1677 y el segundo levantado en 1678 por Nicolás de Zumeta⁴². Y

posiblemente sea de estos momentos el de Lazcano, en este caso con la misma impronta rústica que el de Beizama. Igualmente consideramos muy probable que Abaría esté detrás del diseño y labra de la portada clasicista de la parroquial, de un refinamiento y monumentalidad ausentes en la de Urrestilla, así como de las labores en su coro y crucero, efectuadas hacia 1676 con Martín de Garatechea y Juan de Apaiztegui (fig. 15)⁴³. Sus trabajos en Beizama son los últimos documentados y evidencian el arraigo del rigor clasicista hasta fechas tan avanzadas como las señaladas. A pesar de la escasez de datos al respecto, es probable que también diera los planos para San Esteban de Arzona, si bien las fuentes consultadas no arrojan luz sobre esta cuestión (Erenchun 1975, 13).



Fig 12. Miguel de Abaría. *Iglesia conventual de Santa Ana*, 1654, Lazcano. Fotografía del autor

³⁹ “Albiztur”, Idoia Estornés Zubizarreta e Ignacio Cendoya Echániz, Enciclopedia Auñamendi [en línea], <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/albiztur/ar-8157-116584/> (Consultado el 6 de agosto de 2024).

⁴⁰ AHPG-GPAH 2/1485, C, escribano Juan López de Aguinaga Mendizábal, año 1673, ff. 75r-76r.

⁴¹ “Beizama”, Ignacio Cendoya Echániz, Enciclopedia Auñamendi [en línea], <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/beizama/ar-18692-17074/> (Consultado el 7 de agosto de 2024)

⁴² “Bergara”, Ignacio Cendoya Echániz <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/bergara/ar-21466-119594/> (Consultado el 15 de agosto de 2024); “Oiartzun”, Ignacio Cendoya Echániz, <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/oiartzun/ar-99165-103362/> (Consultado el 15 de agosto de 2024).

⁴³ “Beizama”, Ignacio Cendoya Echániz, Enciclopedia Auñamendi [en línea], <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/beizama/ar-18692-17074/> (Consultado el 8 de agosto de 2024).



Fig 13. Miguel de Abaría. *Arcosolio funerario en la capilla mayor de la iglesia conventual de Santa Teresa*, 1661-1662, Lazcano. Fotografía del autor



Fig 14. Miguel de Abaría. *Ayuntamiento*, 1673, Beizama. Fotografía del autor



Fig 15. Miguel de Abaría. Beizama. *Portada de la parroquia de San Pedro*, 1676, Beizama. Fotografía del autor

4. CONCLUSIONES

Lo expuesto en este trabajo perfila a Miguel de Abaría como uno de los protagonistas de la actividad constructiva guipuzcoana durante las décadas centrales del XVII. Su reiterada presencia en numerosas fábricas como tracista, cantero y examinador es elocuente del prestigio de que disfrutó en vida y de su crédito profesional. Esas obras muestran su talento, versatilidad y sus relaciones con figuras destacadas de la cantería del momento. Las trazas y la calidad de lo ejecutado prueban su maestría en el lenguaje tardogótico y de su gusto por los usos clasicistas más rigurosos que mantuvo hasta sus últimas intervenciones. Su carrera es inseparable de su biografía, en la que sobresalen sus conexiones familiares, el desempeño de cargos públicos y su posición de rico propietario en el Goyerri guipuzcoano. Todo ello le convierte en un personaje muy sugerente de la historia de Guipúzcoa, más allá de su brillante papel en la arquitectura de la provincia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. 2003. *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Amuategui, Teresa. 1976. *Urnieta*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.
- Arámburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel, Ana Cagigas Aberasturi y Celestina Losada Varea. 2005. *Los canteros de Cantabria*. Santander: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria.
- Arbizu Gabirondo, Nicolás. 1992. “El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi”. *Príncipe de Viana*, 53-195: 7-48.
- Arrázola Echeverría, María Asunción. 1967. *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián: Diputación Provincial de Guipúzcoa. Tomo I: Arquitectura.
- Arrázola Echeverría, María Asunción. 1978. “El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa”. En *Cultura Vasca II*, coord. José Luis Álvarez Emparanza, 289-304. San Sebastián: Erein.
- Astiazarain Achábal, María Isabel. 1991. *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Astiazarain Achábal, María Isabel. 1988. “La construcción de la torre de la iglesia de San Martín de Ataun”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 5: 249-270.
- Astiazarain Achábal, María Isabel. 2000. “Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 19: 25-45.
- Astiazarain Achábal, María Isabel. 2008. “Una expresión de la sociedad y ostentación del poder en la arquitectura municipal y urbanismo de la Edad Moderna en Guipúzcoa”. En *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, coord. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, 533-544. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Azanza López, José Javier. 1998. *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

- Azanza López, José Javier. 2000. “La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 19: 277-291.
- Azpilicueta Olagüe, Miguel. 1997. “La basilica del Santo Cristo de Lezo: estudio histórico-artístico”. *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 31: 1-317.
- Ballesteros Izquierdo, Teresa. 1990. *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: arquitectura*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Barral i Altet, Xavier. 1994. *Les Catedrals de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Barrio Loza, José Ángel y José Gabriel Moya Valgañón. 1980. “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”. *Kobie*, 10: 283-369.
- Barrio Loza, José Ángel y José Gabriel Moya Valgañón. 1981. “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico”. *Kobie*, 11: 173-281.
- Benito Conde, César Javier. 2021. “Una obra inédita del arquitecto fray Alonso de San José: la iglesia conventual de Santa Teresa de Lazcano”. *BSAA Arte*, 87: 155-175.
- Benito Conde, César Javier. 2022a. *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Benito Conde, César Javier. 2022b. “María de Lazcano y su convento de Santa Ana, en Lazcano (Guipúzcoa): una casa para morar, rezar y morir”. En *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, eds. Aintzane Erkizia Martikorena y José Javier Vélez Chaurri, 299-327. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Boloqui Larraya, Belén. 1986. “El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema”. *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 24: 33-64.
- Bustamante García, Agustín. 1983. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1541-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Bustamante García, Agustín. 1993. *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Sílex.
- Cagigas Aberasturi, Ana Isabel. 2018. *Canteros de Trasmiera. Historia social*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria.
- Echegaray, Carmelo de y Serapio Múgica. 1908. *Villafranca de Guipúzcoa: monografía histórica*. Irún: Tipografía de la Viuda de B. Valverde.
- Elías Odriozola, Imanol. 1975. *Apuntes históricos de Albiztur, Bidegoyan, Regil, Santa Marina, Urquizu*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.
- Erenchun Onzalo, Juan. 1975. *Arrona, Aizarna, Oiquina, Aizarnazabal, Iraeta, San Miguel de Artadi*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.
- Fatás Cabeza, Guillermo (coord.). 1982. *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Delegación de Patrimonio Histórico-Artístico. Ayuntamiento de Zaragoza.
- Franco Mata, María Ángela. 1983. “La «Madonna di Trapani» y su repercusión en España”. *BSAA arte*, 49: 267-286.
- García Garmendia, Martín. 2018. “Arquitectos del Goierri en los siglos XVII y XVIII”. *Lemniskata Kaierak*, t. 2. Ordicia: Ayuntamiento de Ordicia.
- Garmendia Arruebarrena, José. 1989. *Diccionario biográfico vasco: méritos, servicios y bienes de los vascos en el Archivo General de Indias*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Gil Saura, Yolanda. 2008. “Algunas notas sobre la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa”. *Recerca*, 12: 97-128.
- Gorosábel, Pablo. 1862. *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa*. Tolosa: Imprenta de Pedro Gurruchaga.
- Guerra, Juan Carlos de. 1928. *Ensayo de un padrón histórico de Guipúzcoa, según el orden de sus familias pobladoras*. San Sebastián: Joaquín Muñoz-Baroja.
- Insausti, Sebastián de. 1953. “Visita a la iglesia del convento de San Francisco de Tolosa en compañía de Jovellanos”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 9-4: 537-544.
- Iparraguirre, Ignacio. 1975. *Cinco villas del Alto Goyerri. Cegama-Cerain-Mutiloa-Idiazabal- Ormaiztegui*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.
- Lasa, José Ignacio. 1975. *La comarca del Ibai-Eder: Urrestilla, Machinventa, Beizama, Nuarbe, Aratz-Erreka*. San Sebastián: Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.
- Leis Álava, Ana Isabel. 2000. “Las Casas Consistoriales en Bizkaia durante el Barroco”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 19: 381-395.
- Leis Álava, Ana Isabel e Iñaki Madariaga Varela. 2003. “Arquitectura clasicista en el Duranguesado”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 22: 203-222.
- Marías, Fernando. 1984. “A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI”. En *Manierismo*, ed. John Shearman, 7-47. Madrid: Xarait Ediciones.
- Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.

- Mariás, Fernando. 1998. “El Renacimiento a la «castellana» en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a «lo antiguo»”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 17: 17-31.
- Mendioroz Lacambra, Ana María. 1994. “Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII y XVIII. Diccionario biográfico”. *Kobie*, 10: 93-106.
- Mendioroz Lacambra, Ana María. 1995-1997. “Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII-XVIII. Diccionario biográfico (segunda parte)”. *Kobie*, 11: 271-280.
- Merino Urrutia, José J. Bautista. 1976. *Artífices vascos en La Rioja: ensayo histórico de una gran emigración*. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya.
- Múgica, Serapio. 1918. *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco-Navarro*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín.
- Murugarren, Luis. 1982. “Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (Siglos XV a XVII)”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 38: 117-156.
- Pérez del Prado, Mercedes. 2002. *La Iglesia Mínima. El espacio en los templos de las clausuras conventuales sevillanas*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Plazaola Artola, Juan. 2004. “El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 49-1: 173-228.
- Prada Santamaría, Antonio. 1999. *Aspectos de la historia eclesiástica de Zumárraga: los templos de Santa María*. Zumárraga: Parroquia de Santa María de la Asunción de Zumárraga.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2002. *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa.
- Sañudo-Lasagabaster Jauregui, Blanca. 1985. *Estudio histórico y arquitectónico de las casas consistoriales guipuzcoanas de los siglos XVII y XVIII*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- Tarifa Castilla, María Josefa. 2000. “Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”. *Príncipe de Viana*, 221: 617-656.
- Tarifa Castilla, María Josefa y José Javier Azanza López. 2000. “Contribución a los maestros guipuzcoanos del siglo XVIII”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 19: 325-337.
- Tarifa Castilla, María Josefa. 2015. “Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601). *Artigrama*, 30: 221-240.
- Tarifa Castilla, María Josefa. 2021. “Tardogótico versus clasicismo: el proyecto edilicio de la iglesia de Alegia (Gipuzkoa) del siglo XVII”. *Hipogrifo*, 9.1: 1317-1336.
- Ugalde Gorostiza, Ana Isabel. 2008. “El legado de Juan de Mondragón: un hospital, referencia clasicista en el País Vasco”. En *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, eds. José Javier Vélez Chaurri, Pedro Luis Echeverría Goñi y Felicitas Martínez de Salinas Ocio, 159-168. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- Uriarte, Castor de. 1978. *Las iglesias de “salón” vascas del último periodo del gótico*. Vitoria: Editorial Odial Alde.
- Zaparrain Yáñez, María José. 2000. “La aportación de los maestros canteros vascos a la arquitectura barroca castellana. Nuevos datos sobre la obra de Domingo de Ondategui”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 19: 425-433.

ELISA RAMIRO REGLERO

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES, MADRID

<https://orcid.org/0009-0003-3558-9273>

elisa.ramiro.reglero@gmail.com

Recibido: 14/11/2023 Aceptado: 4/12/2024

* El presente trabajo se inscribe en las actividades del Grupo de Investigación de Referencia H34_23R: *Polymathía* (Comunidad de Aragón).

<https://doi.org/10.36443/sarmental.70>

LA PORCELANA DE LA REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA: LOS FONDOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y OTRAS PIEZAS DISPERSAS*

THE PORCELAIN FROM THE ROYAL MONCLOA FACTORY: THE FUNDS FROM THE MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL AND OTHER SCATTERED PIECES

RESUMEN

En el texto se hace un estado de la cuestión de los estudios realizados sobre la Real Fábrica de la Moncloa y se crea un corpus de piezas basándose en la colección de ellas que alberga el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y de otras piezas dispersas por distintas colecciones, tanto públicas como privadas.

PALABRAS CLAVE

Porcelana, Moncloa, Fernando VII, Bartolomé Sureda, Real Fábrica, siglo XIX.

ABSTRACT

The text makes a state of question of the studies carried out on the Real Fábrica de la Moncloa and creates a corpus of pieces in the collection of them that in the Museo Arqueológico Nacional, Madrid, and other pieces scattered throughout different collections, both public and private.

KEYWORDS

Porcelain, Moncloa, Fernando VII, Bartolomé Sureda, Royal Factory, XIX century.

INTRODUCCIÓN: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Real Fábrica de la Moncloa es la gran desconocida entre las Fábricas Reales españolas. La bibliografía sobre ella es muy escasa; suele citarse con una pequeña reseña siempre que se habla de la porcelana de Buen Retiro, y es tratada como una continuidad de esta pero de peor calidad, a veces incluso confundiendo e incluyendo sus piezas en la producción de la posterior fábrica de La Moncloa (1877-1899). Existe alguna mención sobre ella también en la escasa bibliografía sobre las lozas industriales españolas del siglo XIX, donde se destacan fábricas como Sargadelos o Pickman¹.

Su historia siempre se ha investigado a partir de la documentación del archivo del Palacio Real. En este sentido, cabe destacar el capítulo que dedica a la fábrica Pérez-Villamil en su obra sobre las artes e industrias del Buen Retiro (Pérez-Villamil 1904: 89-102). Pero sobre todo el catálogo de la exposición que se hizo, casi cien años después, sobre la figura de Bartolomé Sureda en el que José Sierra e Isabel Tuda publican muchos de los documentos hallados, ordenando con ellos la historia de la fábrica. Estos autores establecen la base para el inicio de la creación de un *corpus* de piezas (Sierra y Tuda 2000: 89-157).

También destaca el estudio de Antonio Perla, que aclara la ubicación de la fábrica y recoge las diferentes denominaciones que tuvo. Fue confundida en muchos casos con la citada fábrica de La Moncloa que, fundada en época de Alfonso XII, estaba situada donde actualmente se encuentran las escuelas de cerámica de Madrid. Este autor nos indica que la Real Fábrica de porcelanas creada por Fernando VII, a la que dedicamos el presente trabajo, se asentaba muy cerca del Palacio de la Moncloa, donde actualmente se halla la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Agronómica, Alimentaria y de Biosistemas de la Universidad Politécnica de Madrid. En un plano del registro fiscal de la riqueza rústica del año 1903, aparece dibujado el edificio y en él pone: “casa de la china”, debajo está escrito: “Escuela General de Agricultura Instituto Agrícola de Alfonso XII” (Perla 2011: 235; reproducido en Sierra y Tuda 2000: 121). Tan solo tres años más tarde, en 1906, en el plano de población del barrio de la Moncloa de Madrid, el edificio aparece transformado, y sobre él ya solo está escrito: “Escuela de Ingenieros Agrónomos”².

La confusión ha sobrevenido sobre todo porque la fábrica no tuvo una denominación fija, realizándose diferentes cambios de nombre que indican los avatares de su producción. Entre 1818 y 1821 se nombra como: Real Fábrica de Porcelanas, Real Casa de Porcelanas, Fábrica de la China, Real Fábrica de la China, Casa de la China. Estas denominaciones se acompa-

ñaban en muchos de los casos del calificativo de su Majestad. A partir de 1821 desaparece la palabra porcelana y en los documentos se refieren a ella como Real Fábrica de loza, pero el apelativo de la China se seguirá usando para nombrar el edificio (Perla 2011: 243). A partir de esta fecha existe confusión entre la denominación de Real Sitio de la Moncloa o de la Florida. Así lo vemos en los diferentes inventarios de piezas de la fábrica. En los fechados en 1828, uno el 16 de abril y el otro el 19 de noviembre, se citan como: “Fábrica de loza propia de S.M. en el Real sitio de la Moncloa” especificando que su producción es tanto de loza de primera como de segunda clase, “existente en el almacén propio de ésta Real Fábrica”, mientras que en los listados ordenados por Mateo Sureda, realizados en el año 1845, están encabezados por el título: “Real Fabrica de Loza de la Florida”. El primero fechado el uno de enero consta como: “Inventario del almacén de loza propio de la fábrica de S.M.” realizado por Juan Fernández. El segundo fechado “en fin de diciembre” sería el: “Inventario de la loza blanca de primera y segunda clase, como asimismo de la inútil; estampada, pintada y de ornato que ecsiste en esta Real Fabrica de S. M.”³.

Esta disparidad en las denominaciones de la fábrica, ha contribuido también a que el *corpus* de su producción no sea muy extenso, realizado a partir de las pocas piezas marcadas, así como de aquellas identificadas en los archivos. A su vez, existe una gran confusión en las colecciones, de manera que a veces, se han atribuido a la Real Fábrica de la Moncloa objetos de otras fábricas de porcelana y loza contemporáneas o posteriores, como sería el caso de la Fábrica de Pasajes de San Juan creada en 1851 o la de Belarra y Cía fundada en 1848 en Yanci (Navarra).

FUNDACIÓN Y CRONOLOGÍA BÁSICA DE LA REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA

Fernando VII decretó por Real Orden del 5 de julio de 1817 la creación de una fábrica de porcelana en el Real Sitio de la Florida de La Moncloa, en el edificio de la Granjilla de los Jerónimos. En este documento se especifica que: “El Rey Nuestro Señor ha resuelto que á ejemplo de la antigua Real Fábrica de porcelana, se establezca por ahora una en pequeño para la elaboración de este artículo con destino á la servidumbre de S.S. M.M. y A.A.”⁴. Esta declaración determina una continuidad con la Real Fábrica de porcelana de Buen Retiro, estableciendo de nuevo una producción exclusiva para uso Real, aunque el primer director, Antonio Forni, en 1818 expone que “el objeto principal de esta fábrica es de pura utilidad y no un ramo de lujo” (Sierra y Tuda 2000: 119, nota 103). Esta afirmación es la respuesta a la necesidad de crear piezas que fueran asequibles a la burguesía, gran consumidora en ese momento de lozas finas provenientes de Inglaterra. Forni es consciente que la fábrica, aunque con un espíritu fundacional propio del antiguo régimen, debe asumir las

¹ Carderera 1861: 128; de Alzola 1892: 53 y 235; Cavestany 1926: 233-235; Ainaud 1952: 328-333; Martínez 1981: 185-189; Pitarch y de Dalmases 1982: 48-55; Ordoñez 1984: 41-54; Sánchez Hernández 1989: 195-201; Seseña 1995: 65-74; Sánchez-Pacheco 1997: 465-467; Sánchez Beltrán 1998: 83; Fernández 2015: 25.

² Biblioteca Nacional: MV/13 Madrid. Planos de población. 1906.

³ Archivo General de Palacio [AGP], sección administrativa, c. 3.707 y c. 3.712.

⁴ Archivo del Instituto Valencia de Don Juan [Archivo IVDJ], c. Retiro.

novedades de la producción industrial, todavía en ciernes en nuestro país a principios del siglo XIX. La idea de la creación de la fábrica se debe a la reina doña Isabel de Braganza. Esta intención se recoge en 1820, ya muerta la reina, en el *Diario de Madrid*, resaltando el sentido patriótico de la fundación por el que se animaba al consumo de estos productos:

Deseosa de aumentar la riqueza nacional, y conociendo que el medio mas seguro de conseguirlo era proteger las artes y las ciencias, meditó el establecimiento de una fábrica de porcelana á semejanza de las que existen en las potencias extranjeras, con el objetivo de proporcionar utilidad conocida en su venta, aliviar al estado, evitando la extraccion de caudales que se emplean en este ramo, y dar ocupación á muchos brazos, asegurándoles su subsistencia.⁵

Joaquín Royo, arquitecto del Rey Fernando VII, reforma parte del edificio de la Granjilla, y realiza nueva construcción, semejante a la de Buen Retiro, pero más pequeña. A su vez fue el encargado de buscar el material disperso que quedaba de esta fábrica: algunos moldes y modelos estaban en el Palacio de Buena Vista; también había maquinaria en el Parque de Artillería y algunas piezas en las dos casas existentes en la primera esclusa del Canal del Manzanares, así como otros enseres en las bóvedas del Palacio Real o en la casa madrileña de Don Francisco Bringas en la calle de San Oropio (Mañueco 1999: 127).

Aunque la intención de Forni era realizar piezas más comerciales y económicas “siendo conseguir el beneficio y el ahorro de la fábrica un asunto importante”⁶, la producción durante su dirección fue fundamentalmente de porcelana dura realizada con caolín de Galapagar, a diferencia de la pasta que se realizaba en Buen Retiro en su última época que, en vez de este material, contenía magnesita de Vallecas. Esta porcelana caolínica tiene más relación con las manufacturas del siglo XVIII que con la producción industrial de loza del siglo XIX, tanto española como inglesa, con la que la fábrica había de competir directamente. Las piezas estaban realizadas a molde, aunque también existía una producción elaborada en torno manual. Los moldes y ladrillos estaban realizados con tierra de Miraflores, y como combustible se utilizaba leña de enebro traída en carros desde Galapagar⁷.

La forma de pago a los obreros era de un sueldo fijo mensual, con gratificaciones o penalizaciones dependiendo del número de piezas realizadas. En 1819 se introduce el pago a destajo, en función de la cantidad y calidad de las piezas fabricadas. Mas tarde, durante la dirección de Sureda esta política de salarios se hará mucho más estricta.

A pesar de todos los intentos por solucionar la crisis financiera de la fábrica, cada vez la situación económica es más desastrosa. Para resolverla se despidió en 1820 a Antonio

Forni, llamando en su lugar a Bartolomé Sureda, último director de la fábrica de Buen Retiro, que llevará a cabo una reforma total. Se da cuenta de que la fábrica no puede ser rentable produciendo únicamente piezas para la corte, por lo que realiza una producción más comercial de loza fina, material demandado por la burguesía, con el que poder competir con el resto de las industrias cerámicas españolas y extranjeras. Con este fin el 10 de octubre de 1820 se abre una tienda en Madrid en el número 32 de la calle de Santiago, cuarto bajo casa de Jaramillo: “Es llegada ya la época de presentar al público para su venta todo lo fabricado hasta el día, [...] á precios fijos y equitativos”⁸. En 1823, dada la poca acogida que habían tenido los productos de esta fábrica, se vuelve a publicar un anuncio en el que se da cuenta de que: “se presenta al público para su venta todo lo fabricado a precios cómodos y arreglados y de muy buena calidad. [...] Con satisfacción puede decirse que el público á empezado ya á gastar bastante loza de esta fábrica, y es de esperar que lo hagan muchas personas, que tal vez no la gastan, por no conocerla o por cierta prevención á caso justa, dimanada de no haberla encontrado tan buena en los principios” .Advirtiendo: “que se ha quitado del almacén toda la loza antigua que era de inferior calidad, á fin de que el público esté bien servido y solo encuentre la nueva que sucesivamente se ha ido mejorando, con el fin de que hubiese en España una loza que pudiera suplir la que viene de Inglaterra, según se ha deseado por mucho tiempo, para evitar la exacción de grandes cantidades de dinero y dar nueva ocupación á la industria española”. Cumpliendo con esta política de expansión y competencia, algo antes inaudito para una Real Fábrica, pocos días después se crea una nueva tienda de “loza de la Real Fábrica de la Moncloa de primera y segunda clase”, en la calle Hortaleza esquina a la de las Infantas, en la que: “se da un mismo precio que en el almacen de la calle Santiago, pues además de ser un genero exquisito se ha hecho una rebaja considerable”⁹.

Para poder competir con el resto de las fábricas, se crearán, ya con un concepto industrial, formas sencillas que correspondan a su función, decoradas con una ornamentación más elemental y así poder rebajar los costes.

Esta característica es la que se ensalza en las diferentes ediciones de La Exposición Pública de la Industria Española, celebradas en Madrid en el Real Conservatorio de las Artes, a las que se presentó una pequeña muestra de la producción de la Real Fábrica de la Moncloa en los años 1827, 1828 y 1831. Se destaca el abaratamiento de este tipo de artículos dentro del mercado español haciendo competencia a las lozas inglesas que en ese momento inundaban nuestro mercado. Esta misma particularidad, lo económico de sus precios, es resaltada en *El Manual de Madrid* por Ramón de Mesonero Romanos (Mesonero de

⁵ *Diario de Madrid*: 8/10/1820, pp. 507 y 508.

⁶ Texto presentado con la nota de gastos de 1819. AGP, administración general, fábricas, c. 10953, exp. 1.

⁷ *Ibidem*

⁸ *Diario de Madrid*: 8/10/1820, p. 508.

⁹ *Diario de Madrid*: 10/6/ 1823, p.6; *Diario de Madrid*: 18/6/1823, p. 3.

1831:308). En el catálogo de la exposición de 1828, después de una breve reseña ensalzando la figura del Rey se menciona sutilmente, la escasa calidad de las piezas: “las mejoras hechas en estos años últimos pueden ser preludios de otras, ora dimanadas del arte, ora de la naturaleza que ofrezca materiales más adecuados, que resistan al fuego de los hornos, sin torcerse las piezas”¹⁰.

En 1825 la fábrica sufre un incendio que la arrasó y su reconstrucción, en menos de un año, supuso un enorme gasto.

Sureda se jubila en 1829 y le seguirá en la dirección de la fábrica Bernardo Conde, antes encargado del obrador de hornos y baño, que desarrolló sobre todo la técnica de estampación calcográfica y mejoró la pasta de la loza.

A partir de 1833 el director será Antonio Salcedo, pero fue cesado fulminantemente en 1834 por cuestiones políticas (era carlista). La dirección recaerá sobre Mateo Sureda que continuará la política reformadora de su hermano Bartolomé, e intentará sanearla económicamente. Esto último cada vez será más difícil por el aumento de fábricas de loza que se abrían en España y que constaban de medios modernos de fabricación, haciendo que en los almacenes de la Real Fábrica se acumule “una gran cantidad de género estampado entre vendido y existente”¹¹.

En 1846, al jubilarse Mateo Sureda, el director de la fábrica será el francés Juan Federico Langlois, que dará primacía a la porcelana frente a la loza, negándose a explicar sus fórmulas a los obreros españoles, por lo que será despedido.

Los últimos dos años de la fábrica transcurren bajo la dirección de Rufino García. El desastre económico es tal, que la Reina Isabel II ordena su cierre el 26 de marzo de 1850.

UN CORPUS PARA LA REAL FÁBRICA: MARCAS, PASTAS, TIPOLOGÍAS, TÉCNICAS Y DECORACIONES

Nuestra aportación al estudio de esta manufactura y su producción radica en la catalogación de las obras de la Real Fábrica de la Moncloa pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (a partir de ahora MAN)¹², así como en el estudio comparativo de otros objetos de esta fábrica dispersos por colecciones públicas: Museo

Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional del Romanticismo, Museo de Historia de Madrid, Museo de la Farmacia Hispana, Real Botica, Euskal Museoa de Bilbao y Museo de Pontevedra; otras instituciones como: el Seminario Conciliar o el Instituto Valencia de Don Juan, ambas en Madrid, y otras piezas en colecciones privadas de Madrid y Zaragoza.

La colección del MAN posee un conjunto de objetos de la Real Fábrica de La Moncloa muy importante, llegados al Museo por incautación, cesión o compra. Son doscientas cuarenta piezas, de las cuales doscientas treinta y siete tienen una procedencia documentada.

El grupo más numeroso pertenece a la adquisición de objetos incautados a la Escuela de Agricultura de la Moncloa en 1869¹³. Esta requisita se hace por orden del director general de Instrucción Pública Santiago Diego Madrazo, creándose una comisión “para verificar la incautación de los objetos que pudieran aumentar la riqueza del museo.” De los trescientos noventa y seis objetos incautados, hemos podido constatar la identificación y catalogar como producción de la Real Fábrica de la Moncloa doscientas nueve piezas.

El criterio para elegir dichos objetos según palabras del director del Museo Ventura Ruiz Aguilera fue: “unos por su mérito artístico o científico, otros por su importancia para la historia del trabajo y de la industria, y todos por la relación más o menos íntima, ahí los fines de este Nacional Instituto”. En la última carta conservada en el mismo expediente, dirigida al director general de Instrucción Pública por el director del museo y fechada el 24 de junio de 1869, se apunta que se había retrasado el envío de dicha comunicación al ministerio “en razón de haberse proyectado traer de la Moncloa muestras de moldes de fabricación, e incluirlas en la relación general”. En ella aparecen señalados veintitrés moldes para relieves¹⁴. Todos estos objetos permanecieron en el edificio desde el cierre de la Real Fábrica en 1850, hasta que en 1865 la Reina Isabel II donó al estado el Real Sitio de la Florida. En el edificio de la fábrica se creó en 1869 la Escuela General de Agricultura y curiosamente, el listado de los objetos incautados ese año presenta una gran similitud, en sus descripciones y cantidad de piezas, con el apartado de *Clase de ornato* del inventario sobre los bienes de la Real Fábrica ordenado por Mateo Sureda a finales de diciembre de 1845¹⁵.

La colección del museo se completa con las piezas cedidas por el Chinero Viejo del Palacio Real en 1871. De las quinientas diez piezas que se transfieren, solo seis aparecen catalogadas como de la Real Fábrica de la Moncloa o se catalogan con dudas, dejando abierta la posibilidad de que pertenecieran a la Moncloa. En la Carta que el director del Museo don Ventura Ruiz Aguilera envía al Mayordomo Mayor de su Majestad, justifica esta cesión por:

¹⁰ *Memoria de la Junta de Calificación* 1827: 42, 149-150; *Memoria de la Junta de Calificación* 1828: 49, 50; *Memoria de la Junta de Calificación* 1831: XVI, 33.

¹¹ Carta del director al almacén de loza propio de la fábrica de su Majestad, 18 de octubre de 1834. AGP, administración general, fábricas, c. 10953, exp. 1.

¹² Nosotros en el presente trabajo hemos estudiado todas las que custodian sus fondos, a excepción de la escultura que será material para un futuro estudio.

¹³ Archivo del Museo Arqueológico Nacional [Archivo MAN], exp. 1869/22.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ AGP, sección administrativa, c. 3.712, apartado *Clase de ornato*; Archivo MAN, exp. 1869/22.

contribuir a un engrandecimiento y riqueza y al mismo tiempo ser útil para una relación con la ciencia arqueológica. [...] siendo conveniente al Museo Arqueológico Nacional la adquisición de toda clase de objetos que contribuyan al aumento de las diferentes secciones en que se halla dividido, y en particular la de Edad Media y Moderna, una de las raras, escasas y que persuadido el que suscribe de que la adquisición del llamado Chinero antiguo del que fue Palacio Real o al menos parte de él enriquecería notablemente el departamento donde se conserva la cerámica moderna. [...] el Chinero viejo es el depósito de vajillas de china y porcelana deteriorada o incompleta, ha asignado una o dos piezas de cada clase. Creyendo este número suficiente para formar un muestrario de aquel ramo de las artes industriales¹⁶.

Por último, la adquisición de piezas a particulares será otra de las vías de engrandecimiento de la colección. Agrupamos aquí piezas de procedencia variada, que entraron en el museo entre 1880 y 1972.

En 1880 se compraron a don José Bañuelos, vecino de Madrid: “que teniendo los efectos de loza siguientes (fabricados en la antigua de la Moncloa) cafetera, azucarero dos tazas y tres platos, todo perteneciente a un juego de café, de fondo negro y dibujos color amarillo o de naranja.” En el informe del Museo sobre estas piezas fechado el 4 de mayo de 1880, se dice que están algo deterioradas. Pide el vendedor por el conjunto 240 reales. En una nota del 11 de mayo de 1880 se aprueba la adquisición de los objetos, pero por un precio de 30 pesetas (la mitad de lo demandado). La compra queda registrada en el Libro de Compras del MAN, página 39 con fecha del 12 de mayo de 1880¹⁷. En febrero de 1936 el Estado adquiere trescientas sesenta piezas pertenecientes a la colección de Porcelana del Buen Retiro del conde de las Almenas, que este había tasado en cuatrocientos mil pesetas¹⁸. De todo este conjunto se han tenido como de la Moncloa solamente: una entremesera con su tapa y su presentador, y una tetera. En 1972 se adquiere a don Manuel García Rodríguez, anticuario de la plaza de Santa Ana en Madrid, dos jarrones de la Fábrica de la Moncloa por un precio de dos mil quinientas pesetas cada uno¹⁹.

Con todos estos datos, hemos podido analizar una serie de características que se repiten en estos objetos de la colección del MAN, para crear una serie de grupos en los que poder aunar las piezas correspondientes a la producción de la Real Fábrica de la Moncloa.

MARCAS DE LA REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA

El desconocimiento de las marcas usadas por Moncloa ha producido una cierta confusión con las piezas de la producción de la fábrica de Buen Retiro. Algunos autores atribuyen la M coronada, generalmente en rojo sobre cubierta, a la producción de la Moncloa²⁰. Pérez-Villamil en 1904, basándose en los estudios de don Juan Crooke, conde de Valencia de Don Juan, asigna esta marca a la última etapa de Buen Retiro para las piezas de vajilla (Pérez-Villamil 1904: 66, nota 1 y 67). Será el estudio de María Jesús Sánchez Beltrán sobre la porcelana de Buen Retiro del año 1998, el que identifique para Moncloa la marca R.F.M. (Sánchez Beltrán 1998: 83). En la colección del MAN, nos hemos encontrado dos platos pequeños decorados con círculos concéntricos en dorado y una tetera decorada con bandas y roleos de piñas, también en dorado, todas ellas de porcelana, procedentes de la adquisición de objetos incautados a la Escuela de Agricultura de la Moncloa y marcadas sobre cubierta en dorado con las iniciales: “R.F.M” coronadas con una corona Real²¹. Creemos que este distintivo fue el más utilizada por la fábrica de la Moncloa para las piezas de porcelana, que son por otro lado el grupo más numeroso y menos marcado (Fig. 1).

Otra marca de porcelana distinta figura en una pareja de medallones pertenecientes a la colección del Instituto Valencia



Fig. 1. Real Fábrica de la Moncloa, Marca en el Reverso de un plato realizado en porcelana, segundo cuarto del siglo XIX. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

¹⁶ Archivo MAN, exp. 1871/21

¹⁷ Archivo MAN, exp. 1880/12. Curiosamente, en la ficha 1895 – 1898 correspondiente a estas piezas y re-dactada por Rodrigo Amador de los Ríos, está escrito: “No hay seguridad de que estos siete objetos sean de propiedad del Museo, recordando quien esto escribe, que fueron presentados por una adquisición para el establecimiento, sin que conste que éste los adquiriera.”

¹⁸ Archivo MAN, exp. 1936/25.

¹⁹ Archivo MAN, exp. 1972/16; MAN, núm. Inv.: 1972-16-29 y 1972-16-30.

²⁰ Cavestany 1926: 234; Martínez 1981: 187; Ordoñez 1984: 44; Sánchez Hernández 1989: 195. Este es el motivo por el cual, al llevar esta marca la entremesera con su tapa y su presentador pertenecientes a la adquisición del conde de las Almenas, se catalogaron en el museo durante mucho tiempo como producción de Moncloa, aunque pensamos que posiblemente correspondan a una fábrica francesa de la primera mitad del siglo XIX. Las marcas que presentan, en rojo sobre el barniz, fueron colocadas posteriormente. MAN, núm. Inv. 62923, 62924 y 62925.

²¹ MAN, núm. Inv. 54473, 54474 y 54566; Archivo MAN, exp. 1869/22.

de Don Juan en Madrid, que provienen de la herencia de don Juan Crooke y Navarrot. Aparecen registrados en el catálogo de la colección que en el año 1909 hizo la condesa de Valencia de Don Juan, en el apartado de Moncloa y tasada la pareja en quince pesetas. Están marcados y datados en el reverso con azul de cobalto: R.M. 1849. En el anverso presentan una decoración en relieve con los bustos de perfil de la Reina Isabel II y su marido don Francisco de Asís, en blanco sobre fondo azul de cobalto. Publicadas por Cristina Partearroyo (Partearroyo 2004: 376), estas piezas tienen la singularidad de estar fechadas un año antes del cierre de la fábrica²². Entre las piezas estudiadas en la colección del MAN, existe una cafetera de porcelana proveniente de la incautación de la Escuela de Agricultura, con una marca muy borrada en color rojo sobre cubierta, en la que se adivina el perfil de las letras, posiblemente: p f m²³.

No obstante, las marcas de la Moncloa más fáciles de identificar son las de la loza, que corresponden sobre todo a piezas a partir de 1830. Estas marcas aparecen estampilladas en los reversos y se relacionan con otras similares, correspondientes a fábricas de loza españolas contemporáneas a la Real Fábrica de la Moncloa, como Sargadelos o Pickman. En la colección del MAN hemos encontrado marcadas once piezas en bizcocho provenientes de la incautación de la escuela de Agricultura y dos platillos pertenecientes al juego de café adquirido por el Museo en 1880. La marca incisa en el reverso es: “MONCLOA” coronada con una corona Real²⁴ (Fig. 2). En el Museo de Historia de Madrid se conserva una fuente de loza con una marca variante de la anterior: “REAL FABRICA DE LOZA PROPIA DE S.M”, en círculo con una corona en el centro²⁵.

En muchas de las piezas de porcelana y loza, aparecen marcas incisas: letras, números o signos, que corresponden a los distintivos personales de los trabajadores al ser pagados por piezas. Este tipo de marcas pueden llevar a confusión con la producción de otras fábricas del siglo XIX, donde también se había establecido esta política de pago a destajo, y donde los trabajadores marcaban sus piezas con símbolos de trazo simple, de manera similar a los que aparecen en la Moncloa²⁶. Por lo tanto, estas marcas de jornada no nos sirven para identificar la producción de un determinado centro, sino que serán otras características físicas y formales las que nos ayuden a su atribución.

²² IVDJ núm. Inv. 1961 y 1962; Archivo IVDJ, *Libro rojo de la Condesa de Valencia de Don Juan*, 1909, p. 59.

²³ MAN, núm. Inv. 54447.

²⁴ MAN, núm. Inv. 54610, 54622, 54623, 54624, 54625, 54627, 54628, 54650, 54651, 54693, 54694 y dos piezas sin número. En el Museo Nacional de Artes Decorativas también se conserva un plato con esta misma marca, núm. Inv. CE09072.

²⁵ MHM, núm. Inv. 3164

²⁶ Como ejemplo véase el magnífico estudio sobre las piezas de la fábrica de porcelana de Pasajes de San Juan de la colección del Euskal Museoa de Bilbao. Álvarez, Jiménez y Mujika 2009: 363 a 467.



Fig.2. Real Fábrica de la Moncloa, Marca en el reverso de una fuente en *biscuit* de loza, 1835-1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

LAS PASTAS CERÁMICAS DE LA REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA

La producción de la Moncloa en un principio fue de porcelana caolínica, este tipo de piezas no eran del gusto de la burguesía que prefería consumir productos más modernos y económicos, realizados en loza y traídos de Inglaterra. Este material centrará la producción a partir de 1830 sin abandonar la elaboración de piezas de porcelana.

Nos hemos encontrado dos tipos diferentes de pastas de porcelana. Las dos son traslúcidas, pero una es muy blanca y de paredes finas, y la otra al trasluz es ligeramente

amarillenta y de paredes un poco más gruesas. Ambas están recubiertas de barnices finos y transparentes, pero que vistos con lupa presentan minúsculas burbujas de aire (Figs. 3 y 4).



Fig. 3 y 4. Real Fábrica de la Moncloa, Detalles de la diferencia de calidades de la porcelana de la Real Fábrica de la Moncloa, segundo cuarto del siglo XIX. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Fotos Elisa Ramiro.

En cuanto a las pastas para loza, existen barros de diferentes tonos: ocre muy claro, ocre oscuro, blanco, anaranjado, amarillento y teñidos simulando jaspe. Los barnices utilizados son similares a los de la porcelana, aunque en algunas piezas el barniz es fino y ligeramente craquelado, sobre todo en las de barro color ocre claro recubiertas de esmalte blanco.

FORMAS DE LAS PIEZAS IDENTIFICADAS

Es difícil establecer una cronología a partir de las formas, aunque sabemos que en los tres primeros años de Forni como director, de 1817 a 1820, se hicieron obras utilizando moldes de la antigua fábrica de Buen Retiro y ensayos de piezas de vajilla de porcelana (Sierra y Tuda 2000: 137). En general son piezas de moldes simples que tienen como modelo las formas francesas en porcelana, y una ligera influencia inglesa en las piezas de loza.

Una de las producciones más tempranas y numerosas fue sin duda la de botamen de farmacia. En 1821 se registra el pedido de Ventura Fuentes para su farmacia en Salamanca: “cinco docenas de botes pequeños y cuatro y medio de los grandes” encargándole el 19 de junio de ese mismo año una docena más de estos últimos, ya que no eran suficientes “para cubrir el tramo dispuesto en la botica para ellos”²⁷. De 1834 es la carta de José Merino en la que explica que no recoge su pedido de cuatrocientos botes para pomada por haber subido el precio, y pide que se le manden al precio que los encargó²⁸. En agosto de 1844 Geronimo Lorenzo, boticario mayor de S. M. paga a Juan Fernández cincuenta reales por “veinticinco botecitos de loza de la Moncloa con sus tapas correspondientes [...] con destino a serbir las pomadas ha S.S.M.M. y A.” un mes después paga ciento veinte reales de vellón por dos “baños hidrogino- neumáticos” de loza de la Moncloa para uso de la Real Botica²⁹.

En la colección del MAN se encuentran cinco botes de farmacia procedentes de la Incautación de la Escuela de Agricultura. La forma de estas piezas es muy similar entre ellas: tienen el cuerpo cilíndrico, con el pie y el labio remarcados por una arista. La tapa, en los tres que se ha conservado, muestra doble altura y el pomo de forma ovoide. Las medidas son diferentes, oscilando su altura -sin tapa- entre 169 y 185 mm. En los inventarios de 1828 y 1845, la producción de “botes de botica” aparece registrada con tres medidas: “grandes, medianos o chicos”³⁰. Los materiales también varían, realizándose tres de ellos en porcelana y dos en loza blanca. Todas las cartelas que enmarcan la inscripción del producto que contenían son diferentes. La policromía muestra azules, verdes, morados y dorado, condecoraciones de láureas o guirnaldas de roleos vegetales entrelazados, a excepción de uno que hemos identificado en el Museo de la Farmacia Hispana que presenta una cartela arquitectónica en negro y dorado³¹ (Fig. 5).

En el año 1825 Bartolomé Sureda, por entonces director de la Moncloa le envía a su maestro y amigo Alexandre Brongniart, director de Sèvres, cuatro piezas de la fábrica que dirige: un platillo, una copa, un azucarero y un jarro de leche, que actualmente se encuentran en el Musée National de Céramique de Sèvres³². Con estas piezas, Sureda quería

²⁷ AGP: administración general, fábricas, c. 10953, exp. 1.

²⁸ *Ibidem*

²⁹ AGP, administración general, c. 22211, exp. 3; Real Botica, Núm. Inv. 117.

³⁰ *Loc. cit.* 4.

³¹ MAN, núm. Inv. 53480, 53481, 53482, 54481 y 54482; MFH, núm. Inv. 355.

³² Núm. Inv. 1.116-3, 1.118-3, 1.118-4. Alexandre Brongniart (1770 -1847) químico, botánico, zoólogo e ingeniero de minas francés, fue director de la Fábrica de Porcelana de Sèvres desde 1840 hasta su Muerte. Entre sus numerosas obras escritas, destacan en el campo de la cerámica: *Essai sur les couleurs obtenues des oxydes métalliques et fixées par la fusion sur différent scorps vitreux* publicado en 1802 y *Traité des arts céramiques*,



Fig. 5. Real Fábrica de la Moncloa, Botes de farmacia, realizados en porcelana y en loza, segundo cuarto del siglo XIX. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

mostrar a su mentor la calidad de la producción de la nueva Real Fábrica española. En la colección del MAN, hemos encontrado un total de veintiuna piezas de porcelana que tendrían relación con esta producción. Iguales a las enviadas a Brongniart hay una copa en bizcocho de porcelana y cinco jarros para leche, de los cuales, solo cuatro están decorados con un filo dorado y otro presenta una decoración de rostros femeninos, cestos de flores y guirnaldas³³. Estos jarros pertenecen a juegos de merienda, de los cuales se conservan en el MAN a conjunto de ellos, y de forma muy similar al enviado a Sèvres, dos cafeteras, cuatro teteras (una de ellas marcada en su base con “R.F.M.”), seis tazas, dos platillos, un cuenco y un azucarero³⁴. La mayoría de estas piezas llegaron al Museo Arqueológico procedentes de la incautación de la Escuela de Agricultura o del Chinero Viejo del Palacio Real de Madrid. Nos mostrarían la producción de piezas de porcelana durante la década de 1820 en la fábrica de la Moncloa. Son piezas de formas y decoraciones sencillas, que todavía mantienen las suaves líneas de la estética neoclásica (Fig.6).

publicado en París en 1844 y reeditado en 1854 y 1877. Creando una Teoría general sobre la cerámica en lo que antes era solo una práctica empírica. Bartolome Sureda es recibido en Sèvres por Brongniart en 1802, para estudiar los materiales y las diferentes técnicas de producción.

³³ MAN, núm. Inv. 54451, 54452, 54453, 54457, 54712 y 1985/114/2.

³⁴ MAN, núm. Inv. 54454 y 54456 (cafeteras); 54448, 54449, 54450 y 54566 (teteras); 54459, 54460, 54464, 54467, 54468 y 54475 (tazas); 54469 y 54470 (platos); 1985/114/3 (cuenco) y 54458 (azucarero).



Fig. 6. Real Fábrica de la Moncloa, Cafetera, tetera y jarro para leche de un juego en porcelana decorado “a filo”, 1820-1840. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

Sin relación con las piezas enviadas a Brongniart, pero provenientes de la incautación de la Escuela de agricultura, los fondos del MAN guardan tres soperas en bizcocho de porcelana. Sus formas son sencillas, se alzan sobre un pie de planta oval o circular con las asas rectas o en forma de cabezas de cisne y los pomos de las tapas en forma de piña³⁵.

En cuanto a las formas de las piezas realizadas en loza, más comunes a partir de 1830, destaca, por ser el único marcado, un juego de té adquirido por el Museo en 1880 a don José Bañuelos. La forma del azucarero es muy similar a los moldes utilizados en las piezas de porcelana antes descritas, pero el resto de sus formas son diferentes a los conjuntos de loza conservados, así como su decoración de antenas³⁶ (Fig.7).

En el inventario de la Fábrica de la Moncloa realizado en 1828 de la *loza existente, tanto de primera como de segunda clase*, se citan una serie de piezas de juguete: “azucareros,

³⁵ MAN, núm. Inv. 54618, 54619 y 54724.

³⁶ MAN, núm. Inv. de 54645 a 54651.



Fig. 7. Real Fábrica de la Moncloa, Azucarero y tetera en loza, 1835 - 1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

gicaras, teteritas, tacitas, platillos y porroncillos”³⁷. Estos conjuntos de piezas para niños debieron ser muy comunes, ya que en el listado de *piezas existentes* en la fábrica realizado por Mateo Sureda en 1845, se citan: “4 juegos de café completos (de juguete) y dos incompletos”³⁸. La colección del MAN posee veintiocho piezas de juguete procedentes de la adquisición de objetos incautados a la Escuela de Agricultura en 1869, en el listado de estas piezas se cita textualmente: “veintinueve piezas de juguete de niño, contando las tapas y platos como piezas”³⁹. Corresponden a dos conjuntos realizados con el mismo molde, pero con diferentes pastas: una de tono rojizo decorada con una banda de color blanco, y la otra pasta de color blanco decorada con una banda naranja (Fig. 8). Estas mismas formas se repiten en un juego de café, ya no de juguete, procedente también de la incautación de la Escuela de Agricultura. Las formas son cilíndricas, muy simples, con asas de líneas rectas quebradas, decorado con una ancha banda negra en la que se han



Fig. 8. Real Fábrica de la Moncloa, Juego de café de juguete realizado en loza, 1835 - 1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

dejado unos pabellones en reserva del tono anaranjado del barro. Aparece descrito en el listado de 1869 como: “diez piezas bañadas en negro y un jarrón incompleto”⁴⁰.

También procedente de la Escuela de Agricultura, existe en el MAN un juego de café cubierto con barnices ocre de diferentes tonos. Las formas de sus piezas son parecidas al conjunto anteriormente descrito, pero presentan variaciones en las asas y vertedero de la cafetera. En el listado mencionado anteriormente aparece especificado como: “diecinueve piezas de color marrón”. Actualmente en los fondos del MAN hay dieciocho contando la tapa de la cafetera. El vertedero se remata en una cabeza de animal, siguiendo el mismo molde de dos teteras en bizcocho y el de la pieza adquirida en 1880 que presenta marcas en el reverso⁴¹.

Un conjunto muy especial es el formado por una cafetera, una taza y su platillo, correspondiente al descrito en el inventario de Mateo Sureda como “imitando jaspe”, y en el listado de la incautación de la Escuela de Agricultura simplemente como “jaspeadas”⁴². Son pie-

³⁷ AGP, sección administrativa, c. 3.707.

³⁸ AGP, Sección Administrativa, c. 3.712, apartado *clase de ornato*.

³⁹ Archivo MAN, exp. 1869/22; MAN núm. Inv. 54621 y 54663 a 54674; núm. inv. 1988/50/127 a 1988/50/137 y 1988/50/39.

⁴⁰ Archivo MAN, exp. 1869/22. Hemos podido identificar las diez piezas del juego de café, MAN núm. inv. 54635 a 54644, pero no el jarrón.

⁴¹ Archivo MAN, exp. 1869/22; MAN núm. Inv. 54675, 54677 a 54689, 54691, 54706 y 54707.

⁴² *Loc. cit.*, 14. El antecedente de esta técnica estaría en la producción de la fábrica francesa de Apt a finales del siglo XVIII.

zas de contorno octogonal con los lados facetados, en las que el vertedero, como en el conjunto anterior, remata en cabeza de animal y el asa de forma sinuosa se remata también en una cabeza de serpiente o dragón. Estas características dotan al conjunto de un aire oriental, que se remarca por la utilización de una pasta de loza teñida en manganeso, naranja y gris azulado, formando vetas a imitación de una piedra dura (Fig. 9). En el Museo de Historia de Madrid se conserva un conjunto (cafetera, lechera, azucarero y tres tazas), de las mismas características y realizado con el mismo molde⁴³.



Fig. 9. Real Fábrica de la Moncloa, Cafetera “jaspeada” realizada en loza teñida de diferentes colores imitando una piedra dura, 1835 - 1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

⁴³ MAN, núm. Inv. 54615, 54616 y 54617; MHM, núm. Inv. 2006/22/1.

El grupo de las soperas realizadas en loza de color ocre, aparece citado en el inventario de 1845 como: “nueve soperas redondas color de café claro” y en el listado de 1869 como: “ocho soperas de color marrón”⁴⁴. Actualmente en los fondos del MAN se conservan siete. Una de ellas es muy sencilla, con el pie marcado y el pomo de forma achatada. Otra forma, que corresponde a dos de ellas, presenta un pie estrecho, tapa cónica y asas rematadas en cabeza de pájaro. Las otras cuatro soperas son de planta circular, sin pie y con un pomo en la tapa en forma de alcachofa. (Fig.10). En la Testamentaria de la reina Madre se hace una mención especial a las piezas cerámicas procedentes de la Real Fábrica de La Moncloa:

Puede vuestra merced tasar todo cuanto exista en esos sitios perteneciente a la testamentaria de la Reina Madre nuestra Señora (que esté en gloria) según le previene a vuestra merced don Manuel de Azpilicueta; pero en cuanto a la vajilla de china de la fábrica del rey, debe vuestra merced responderle que no puede valuarla, porque hasta ahora no tiene precio conocido esta china y porque habiendo sido la vajilla regalo de su Majestad a su Madre, se halla vuestra merced con orden de citarla sin tasa en el inventario; y así deberá vuestra merced practicarlo⁴⁵.



Fig. 10. Real Fábrica de la Moncloa, Pareja de soperas realizadas en loza, 1835 - 1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

⁴⁴ *Loc. cit.* 14.

⁴⁵ Respuesta del Sr. Marqués de Grimaldi a don Domingo María Sani, acerca de la formación y tasación del inventario de San Ildefonso: Archivo IVDJ, c. Retiro.

El cajón número 98 de esta testamentaria contiene: “cuatro soperas con sus tapas, y asas doradas, las tres tapas son de juguetes de niños y otras con remate como alcachofa”⁴⁶.

Otra tipología es la de los tiestos albahaqueros con sus platos, citados en el listado de piezas provenientes de la incautación de la Escuela de Agricultura, su forma es troncocónica con la boca muy abierta y un orificio en su base⁴⁷.

El último grupo de formas es el de las piezas planas que corresponden a placas y azulejos. Las placas son de loza de color ocre oscuro, esmaltadas en blanco con decoración estampada por medio de calcomanías. El MAN posee seis placas, de las cuales tres están depositadas en el Museo de Pontevedra desde 1948. Cinco de ellas son de forma rectangular, decoradas en negro y presentan dos tamaños aproximados de 155 x 205 mm. y de 100 x 145 mm. La otra placa es circular con la estampación en marrón y un diámetro de 193 mm. Estas piezas se describen en el listado de la incautación de la Escuela de Agricultura como: “Trece azulejos estampados” las rectangulares y “Cuatro azulejos ovalados con figuras estampadas” las circulares⁴⁸. Solo hemos podido identificar veinticuatro “planchas (clichés) de cobre” de las sesenta y seis anotadas, para realizar el grabado de las calcomanías⁴⁹. En el listado de la incautación también se describe un grupo de “once id jaspeados (azulejos)” de los que hemos podido identificar ocho en los fondos del museo. Siete de ellos son cuadrados con una medida aproximada de 120 x 120 X 80 mm. Realizados en loza “jaspeada”, de color beige, teñida de marrón rojo y azul grisáceo formando aguas. El anverso presenta un barniz fino casi sin burbujas y los laterales están cortados a bisel. El azulejo restante es rectangular con una medida de 150 x 98 y un grosor de 15 mm. Su loza

forma aguas con una pasta blanca teñida de marrón oscuro, tiene como característica el estar vidriado por todas sus caras⁵⁰ (Fig.11).



Fig. 11. Real Fábrica de la Moncloa, Azulejo “jaspeado” realizado en loza teñida de diferentes colores imitando una piedra dura, 1835 - 1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

⁴⁶ Archivo IVDJ, c. Retiro, Testamentaria de la Reina Madre, Inventario de San Ildefonso; MAN, núm. Inv. 54601, 54606, 54607, 54608, 54609, 54611 y 54612

⁴⁷ MAN, núm. Inv. 54702, 54703, 54704 y 54705.

⁴⁸ Museo de Pontevedra, núm. de Inv. 001946, 001947 y 001948. Placas procedentes de la Escuela de Agricultura de la Moncloa depositadas en el Museo de Pontevedra, Archivo MAN, exp.1948/42: *Relación de objetos duplicados de este Museo que se constituyen en depósito en el Museo de Pontevedra en virtud de autorización ministerial*. Esta relacionado con: Archivo MAN, exp.1944/32: *Depósito interesado por el Patronato del Museo de Pontevedra con respecto a objetos repetidos existentes en el MAN y ofrecimiento de depósito de objetos antiguos gallegos para exponerlos en este Museo Arqueológico Nacional*; Los números de Inventario de estas tres placas en el MAN son: 54487, 54490 y 54493. Las otras tres placas custodiadas en el MAN son: 54485, 54486 y 54488

⁴⁹ MAN, núm. Inv.: 56956, 56957, 56961, 56962, 56966, 56968, 56976, 56987, 56990, 56993, 56998, 57002, 57005, 57006, 57007, 57008, 57009, 57010, 57011, 57012, 57013, 57014, 57015 y 57016; Archivo MAN, exp. 1869/22.

⁵⁰ MAN, núm. Inv. 54727, 54728, 54729, 54730, 54731, 54732, 54733 y 54734; Los fondos del Victoria & Albert Museum de Londres guardan dos azulejos catalogados como españoles de la segunda mitad del siglo XIX, que a nuestro parecer podrían pertenecer a la producción de la Real Fábrica de la Moncloa del segundo cuarto del siglo XIX; Núm. Inv. CER. Lost. 270 y CER. Lost. 271

REPERTORIO DE LAS DECORACIONES EMPLEADAS EN LA REAL FÁBRICA DE LA MONCLOA

En el inventario realizado en la fábrica en 1828 las descripciones sobre decoraciones son muy escasas, se nombran “platos con filete, floreros chicos con asa a culebra, lamparillas de castillejo o platos para fresas figura a barquillo”, mientras que en el inventario sobre los bienes de la Real Fábrica realizado en 1845 se describen más las decoraciones y los colores usados. Aparte de las “soperas color café claro y juegos de café con filete dorado”, se dice que había piezas:

de jaspe, vajillas doradas y pintadas, lecheros y tazas de color lila, cafeteras color café claro pintadas en negro, juegos para café estampados en negro o estampados de encarnado, otros pintados con tulipanes o de francesillas, juegos de té pintados de color azul, fuentes estampadas en azul, una cafetera de color plumizo, una cafetera color café y filete blanco, una cafetera color café pintada de negro, jicaras con platillo y cenefa negra, y otras en dorado, bandejas caladas y platos soperos con festón.

La vajilla de porcelana de la Moncloa, de quinientas veintidós piezas, descrita en la Testamentaría de la Reina Madre estaba decorada con “paisajes y figuras, bordes de oro, platos adornados de hojas y flores, y tapas de remate de alcachofas o de niños”⁵¹. Esta variedad de técnicas decorativas: relieves realizados a molde, pastas teñidas, motivos pincelados, estampados o dorados, aparecen en las piezas estudiadas del MAN, en muchos casos fieles reflejos de las descripciones de los inventarios.

Los motivos realizados a molde aparecen fundamentalmente en pomos, asas y vertederos. En las piezas de porcelana, las asas se rematan con palmetas o cabezas de aves, y la base de los vertederos de cafeteras y teteras puede presentar antemas en relieve. Estos vertederos, a su vez, se pueden rematar en cabeza de pato o dragón. El cuerpo de los azucareros se decora con cabezas de león coronadas, con una argolla en la boca. Los pomos de las tapas generalmente suelen ser de forma oval. En las piezas de loza es más común que los vertederos se rematen en cabezas de dragón. Las asas pueden finalizar en cabezas de serpiente o de pájaro y los azucareros se adornan con cabezas de león o rostros femeninos. Los pomos en forma de alcachofa o planos de sección circular aparecen en las tapas de las soperas, mientras que los de cafeteras o teteras pueden ser simplemente facetados. Los platos pueden ir adornados en su borde con parejas de hojas trifoliadas en relieve.

Las pastas de loza “jaspeadas”, se usan tanto en vajilla como en azulejería. Piezas monocromas realizadas en loza, pueden ir simplemente barnizadas dejando a la vista el color de la pasta, o llevar un barniz teñido sobre el esmalte blanco. Las hay de color “café claro”,

o las definidas como piezas de “color marrón” que presentan un barniz formando aguas de diferentes tonos sobre la capa de esmalte.

Algunas piezas, tanto de porcelana como de loza, llevan partes doradas, generalmente de tono anaranjado, que se ha dado a pincel y después se ha bruñido, lo que le confiere un brillo mate. Es un dorado bastante resistente al desgaste.

La decoración estampada es de buena factura, las piezas del MAN decoradas con esta técnica solo están realizadas en negro y marrón, aunque la Moncloa también utilizó violeta, rosa y azul de cobalto.

Los motivos pincelados a veces pueden presentar un cierto descuido en la ejecución. Predominan los colores verdes, rosas y ocre. Las piezas adornadas a pincel se pueden agrupar en diferentes series decorativas: “de filo”, hojas y flores, a la antigua y “de paisajes y figuras”.

La decoración “de filo” lleva una raya pincelada remarcando los volúmenes. En las piezas de porcelana se utiliza normalmente el filo dorado o una fina raya negra, aunque en los botes de farmacia también se utiliza el azul de cobalto. En la loza, se utiliza filo negro para vajilla con motivos estampados, y naranja o blanco para las bandas que suelen ser de mayor grosor que las aparecidas en porcelana. Esta decoración se denomina “de filo” o “filete” en los inventarios⁵².

El tema de “hojas y flores” se da tanto en porcelana como en loza, de manera estampada o pincelada. Como ejemplo tenemos las piezas descritas de la vajilla de la Moncloa en la Testamentaría de la Reina Madre: “Tres soperos grandes o cubos. Otros ocho más pequeños, unos y otros muy bien adornados de hojas y flores”⁵³. En general son adornos más al gusto del segundo cuarto del siglo XIX. Los motivos encontrados son: flores policromas en ramillete o en guirnaldas, racimos de uvas y hojas de vid, guirnaldas de hojas negras y roleos. Un grupo muy numeroso son las piezas correspondientes a un juego de merienda en porcelana, al que a la decoración de hojas y flores, se le han añadido cestos y rostros femeninos⁵⁴. En la colección del MAN solo hay una pieza pintada en frío con motivos muy perdidos de rocallas, flores y cestería⁵⁵.

⁵¹ AGP, Sección Administrativa, c. 3.712; Archivo IVDJ, c. Retiro, Testamentaría de la Reina Madre, Inventario de San Ildefonso, cajones 17, 93, 95 y 98.

⁵² “De orden de su majestad la Reina Gobernadora remito a usted [...] un platillo de porcelana para que [...] se haga otro enteramente igual de loza de la Real Fábrica de la Moncloa, advirtiendo que no será una obligación el que no tenga filete dorado.” Carta desde la Alcaldía principal del Real Palacio, 14 de diciembre de 1839. AGP. administración general, fábricas, c. 10953, exp. 1.

⁵³ Archivo IVDJ, c. Retiro, Testamentaría de la Reina Madre, Inventario de San Ildefonso, cajón núm. 93.

⁵⁴ MAN. núm. Inv. desde 54456 a 54460.

⁵⁵ MAN, núm. Inv. 54465.

La decoración a la antigua aparece siempre pincelada sobre blanco o fondos de color. Se da durante toda la vida de la fábrica, tanto en loza y como en porcelana. Los motivos más comunes son: antenas, generalmente en amarillo o marrón, láureas doradas, láureas rosas y flores verdes, o verdes sobre bandas marrones y pabellones neoclásicos en reserva (Fig.12).



Fig. 12. Real Fábrica de la Moncloa, Tres tazas de porcelana con diferentes decoraciones clásicas, segundo cuarto del siglo XIX. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

La serie decorativa de “paisajes y figuras” es la más confusa y desconocida de la producción de la Moncloa. Esto ha motivado atribuciones poco probables, tanto en piezas de museo como del comercio anticuario. En la Testamentaria de la Reina Madre se menciona una vajilla de estas características, sin darnos detalles de su aspecto: “toda la mencionada china es de la Real Fábrica de Madrid; Estáprimorosamente pintada de paisajes y figuras”⁵⁶. La colección del MAN posee una taza de porcelana cuya forma es igual a las realizadas en la Moncloa hacia 1820. En su base presenta una B incisa como marca de jornada, similar a la que aparece en una cafetera y dos tazas (con su misma forma) provenientes de la Escuela de Agricultura. Esta taza, tiene una decoración pincelada con una técnica muy suelta, no muy atenta a los detalles, pero muy expresiva. En ella un pastor sentado en una piedra, admira el paisaje en el que hay una gran construcción con una entrada coronada por un frontón triangular. Podemos afirmar que esta pieza sería un ejemplo de dicha decoración elaborada en la Moncloa en los primeros años de su producción (Fig. 13). Otro ejemplo de piezas adornadas con paisajes y figuras de la Real Fábrica de la Moncloa, lo hemos podido estudiar en Zaragoza.



Fig. 13. Real Fábrica de la Moncloa, Taza de porcelana decorada con “paisajes y figuras”, segundo cuarto del siglo XIX. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

Pertencientes a la colección de Antonio Peña Ferrández, son siete piezas que formarían parte de un juego de café, decoradas con paisajes y figuras. Las formas son idénticas a los moldes de las piezas de porcelana correspondientes a la producción de esta fábrica en la década de 1820, así como por su pasta y barniz. Presenta una decoración realizada a pincel, con un trazo descuidado pero muy atento a los pequeños detalles de los vestidos de las figuras, estas se enmarcan en un paisaje muy simplificado en su realización.

⁵⁶ Archivo IVDJ, c. Retiro, Testamentaria de la Reina Madre, Inventario de San Ildefonso, cajón núm. 17,

Pensamos que la pintura de estas piezas estaría realizada aproximadamente a partir de 1835, sobre obras ya existentes en el almacén de la fábrica.

Las dudas en la atribución se presentan en otra pieza del MAN. Es una cafetera procedente del Chinero Viejo del Palacio Real, decorada con las figuras de una mujer y un hombre ataviados a la moda de principios del siglo XIX, colocados sin cartelas, simplemente enmarcados por el paisaje. Son tipos populares, imágenes tomadas de los dibujos de Antonio Rodríguez para la *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801*. Realmente estas piezas se asemejan a la producción de la fábrica de Pasajes de San Juan en Guipúzcoa más que a la de Moncloa. Hemos podido estudiar en el Euskal Museoa de Bilbao las piezas de su colección pertenecientes a Pasajes, y hemos podido apreciar que el molde de tazas y cafeteras es el mismo que el de la pieza antes mencionada, también hemos apreciado una gran semejanza en las pastas, los barnices y en la decoración del paisaje, que en las tapas es casi idéntica⁵⁷.

El Seminario Conciliar de Madrid posee una vajilla de gran calidad, decorada con “figuras y paisajes”, que Leticia Sánchez (Sánchez Hernández 1986: 57-68) atribuye a la fábrica de la Moncloa y data la indumentaria de las figuras representadas entre 1815 y 1825. En cualquier caso, después de estudiarla, pensamos que tanto la pasta, como los barnices y la calidad de la decoración pintada son muy superiores a lo que hasta ahora hemos analizado de la Fábrica de la Moncloa o de otra fábrica española del siglo XIX, por lo que pensamos que estas piezas pudieran ser de manufactura francesa de la primera mitad del siglo XIX.

La técnica industrial del estampado se utilizó para decorar piezas realizadas en loza, y de esta manera abaratar sus costes.⁵⁸ Estos motivos se podían colocar solamente como cenefas ornamentales a modo de bandas que remarcaban las formas. Las piezas estudiadas presentan: hojas de vid, racimos de uvas y pámpanos, o pabellones unidos por medio de palmetas. Hemos encontrado en las planchas de cobre para la estampación de piezas en loza, otros motivos como: cenefas vegetales formando guirnalda de hojas, flores o ante-

mas sujetas por un lazo, que se acompañan de finas grecas de ondas (que recuerdan a los dientes de lobo de la porcelana francesa) o de cadenas alternando óvalos y círculos⁵⁹.

Otra decoración estampada es el de las figuras de tipos populares basados en el libro de Antonio Rodríguez antes mencionado. Solo hemos podido identificar en la colección del MAN una placa circular de los “cuatro azulejos con figuras estampadas” que aparecen en el listado de los objetos incautados a la Escuela de Agricultura en 1869⁶⁰. Esta placa lleva estampadas la + de una labradora de Asturias y un labrador de Galicia, conservándose también el cliché de cobre con el que se hizo la estampación. Entre los sesenta y seis clichés de cobre para realizar estampaciones que aparecen recogidos en la incautación del año 1869⁶¹, son once los que reproducen los modelos tomados de los grabados del libro de Rodríguez (antes mencionado) y que corresponden a: figuras de una pareja de pasiegos de las montañas de Santander, una menestrala de Cataluña y un labrador de Reus, hortelanos de Valencia, labradores de Extremadura, cazadores de Madrid, labradores de Aragón y de la Mancha, tipos de Vizcaya, contrabandistas de Andalucía, labradores de Asturias y Galicia, y Castellanos viejos. Será en esta última plancha, donde aparece una posible inscripción en la fuente del fondo con una fecha, quizás 1833, que nos remarcaría la época de producción de este tipo motivos⁶² (Fig. 14).

El último grupo decorativo por medio de estampación son los paisajes de carácter romántico tanto reales como imaginarios. La colección del MAN posee siete piezas con este tipo

⁵⁹ MAN, Inv. 54611, 57015 y 57016.

⁶⁰ Archivo MAN, exp. 1869/22; En los fondos del MAN hay una fotografía realizada entre 1950 y 1970 de una placa circular, perteneciente a sus fondos, decorada por estampación con una pareja de contrabandistas de Andalucía. Esta placa corresponde al número de inventario 54484 y al cliché de cobre 57015, en cuya ficha se dice q a parte de la placa mencionada hay otra placa más con esa misma decoración que sería la 54483; MAN núm. Inv. FD/A/08277.

⁶¹ *Ibidem*

⁶² En los fondos del Museo del Prado hay una copia de la obra de Antonio Rodríguez *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801*: Arriero de Segovia Núm. Inv. G005710/046; Aldeana de las cercanías de Salamanca Núm. Inv. G005710/050; Pasiega Núm. Inv. G005710/056; Pasiego Núm. Inv. G005710/057; Menestrala de Cataluña Núm. Inv. G005710/074; Labrador de Reus Núm. Inv. G005710/075; Hortelana de Valencia Núm. Inv. G005710/086; Mozo de la Huerta de Valencia Núm. Inv. G005710/087; Labradora de Vizcaya G005710/063; Marinero de Vizcaya G005710/064; Labradora de Extremadura Núm. Inv. G005710/112; Choricero de Extremadura Núm. Inv. G005710/111; Cazador de Madrid, Núm. Inv. G005710/036; Labradora de Aragón Núm. Inv. G005710/072; Labrador de Aragón Núm. Inv. G005710/071; Labrador de La Mancha Núm. Inv. G005710/039; Labradora de La Mancha Núm. Inv. G005710/040; Maja del contrabandista de Andalucía G005710/099; Contrabandista de Andalucía G005710/098; Labradora de Asturias Núm. Inv. G005710/059; Labrador de Galicia Núm. Inv. G005710/060; Placa de loza MAN núm. Inv. 54485; Planchas “clichés” de cobre MAN núm. Inv. 57006, 57007, 57008, 57009, 57010, 57011, 57012, 57013, 57014, 57015 y 57016.

⁵⁷ MAN, núm. Inv. 54446; Euskal Museoa, núm. Inv. 81/2673; Estas piezas presentan muchas similitudes con siete piezas de un juego de café atribuido a Moncloa, que hemos podido estudiar en una colección particular de Madrid.

⁵⁸ La técnica del estampado en cerámica por medio de calcomanías es de origen inglés. Las piezas de vajilla decoradas por medio de *transfer print* se realizaron por primera vez en la fábrica inglesa de Etruria. Josiah Wedgwood contrata en 1762 a la empresa Sadler & Green de Liverpool que habían patentado la decoración por calcomanía sobre cerámica. La técnica consistía en entintar con color cerámico una plancha de cobre grabada e imprimirla en papel de bajo y gramaje. Este se aplicaba sobre la superficie del objeto, y se retiraba con agua.



Fig. 14. Real Real Fábrica de la Moncloa, *De Valencia: mozo de huerta y hortelana*, placa de cobre “Cliche”, para realizar las calcomanías para estampar sobre loza. Tomado del libro de Antonio Rodríguez *Colección General de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801, 1830-1850*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

de decoración. Dos jarrones estampados en negro, uno de ellos con una vista de la fuente de la Cibeles de Madrid tomada de los grabados del libro de Alexandre de Laborde⁶³, y otro un poco más pequeño, que presenta en una de sus caras la vista de un edificio al lado de un río con un puente en primer término, y en la otra cara una torre a la que se accede por un doble tramo de escaleras⁶⁴. Las cinco piezas restantes son placas rectangulares,

⁶³ De Laborde, 1820: vol. 4, grabado 41 (Dibujo de Liger y grabado de Dequevauvillier); MAN, núm. inv. 1972/16/30, firmado en la parte inferior del grabado en una de sus caras, firma que para nosotros ha sido ilegible; En el Museo de Historia de Madrid se encuentra una jarra de la fábrica de la Moncloa con el mismo motivo estampado en violeta. MHM, núm. Inv. 2008/8/1; Según la descripción de la ficha del MAN, la plancha de cobre para hacer esta estampación sería la 56958, núm. de Inv. del MAN.

⁶⁴ MAN, núm. de Inv. 1972/16/29. Según la descripción de la ficha del MAN, la plancha de cobre para esta estampación podría ser la 56988, núm. de Inv. MAN.

también con decoración estampada en negro, de las cuales tres de ellas se conservan actualmente en el Museo de Pontevedra. De todo este conjunto de placas, tres de ellas están decoradas con la vista de la verja y el jardín de un palacio, y en primer plano una calesa. En la ficha del MAN se sugiere la posibilidad de que sea una vista de la puerta y el muro de la Casita de abajo del Escorial. Nosotros apuntamos también la alternativa de que pudiera representar una vista de la propia fábrica de la Moncloa desde la Senda del Rey según un grabado de Ferdinando Brambilla, reproducido por Alberto Losada (Losada 2017:5)⁶⁵ (Fig. 15). Otra de ellas representa una posible vista de los jardines de Riofrío con



Fig. 15. Real Fábrica de la Moncloa, Placa de loza esmaltada decorada con un paisaje por medio de estampación, 1830-1850. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto Elisa Ramiro.

⁶⁵ MAN, núm. Inv. 54486, 54488; Museo de Pontevedra, Núm. Inv. 1946 (núm. inv. MAN 54487). Según la descripción de la ficha del MAN, la plancha de cobre para esta estampación podría ser la 56958, núm. de Inv. MAN.

el palacio al fondo⁶⁶ y la última presenta unos pescadores en un río, con un edificio al fondo (posiblemente un Real sitio) que no hemos podido identificar⁶⁷. Del conjunto de clichés de cobre conservados en el MAN, trece de ellos representan paisajes de carácter romántico o escenas populares, cinegéticas o mitológicas, estampaciones que no hemos encontrado en ninguna pieza de las estudiadas⁶⁸.

PIEZAS DE ATRIBUCIÓN DUDOSA

La colección del MAN tiene también un conjunto de piezas de dudosa atribución a la fábrica de la Moncloa. Ya hemos hablado de la entremesera con tapa procedente de la adquisición del conde de las Almenas, posiblemente de factura francesa. De esta misma colección es una cafetera de porcelana de forma neoclásica (hacia 1800), decorada con un fondo de lunares y flores en un dorado sin bruñir aplicado en frío, que presenta en sus dos caras paisajes en grisalla al gusto de finales del siglo XVIII. De forma muy similar a esta cafetera, es otra de la que desconocemos procedencia, pero que en la ficha del museo aparece catalogada con un interrogante como francesa del siglo XVIII. Decorada con unos finos y bien ejecutados *candelieri* policromos, sus características tanto formales, como de pasta o calidad del dorado, son muy similares a la anterior. Posiblemente también será una manufactura francesa de la misma época⁶⁹.

Por último, la colección del MAN también posee dos bandejas de porcelana de perfiles movidos y decoración fileteada en dorado, sin atribución, pero con la duda de que pertenecieran a Moncloa. En nuestra opinión, son piezas de la segunda mitad del siglo XIX pertenecientes a la producción de la fábrica guipuzcoana de Pasajes, por su similitud con dos bandejas de esta fábrica que actualmente se encuentran en el Euskal Museoa de Bilbao⁷⁰.

En conclusión, nuestro estudio ha intentado esclarecer la identificación y catalogación de las piezas cerámicas que se custodian en el MAN y en otras colecciones, pertenecientes o atribuidas a la Real Fábrica de la Moncloa. De esta manera dar un poco de luz y hacer visible la producción de esta Real Fábrica tan desconocida, y en algunos casos tan confusamente estudiada. Su vida fue muy corta (1817- 1850) ya que se creó para

elaborar objetos cortesanos a la manera de las manufacturas Reales del siglo XVIII, pero tuvo que intentar adaptarse a los nuevos tiempos, produciendo objetos burgueses que fueran competitivos con el resto de las fábricas de la primera mitad del siglo XIX, lo que le causo enormes pérdidas económicas que forzaron su cierre.

⁶⁶ Museo de Pontevedra, núm. de Inv. 1947 (núm. inv. MAN 54493). Según la descripción de la ficha del MAN, la plancha de cobre para esta estampación podría ser la 57000, núm. de Inv. MAN

⁶⁷ Museo de Pontevedra, núm. de Inv. 1948 (núm. inv. MAN 54490). Según la descripción de la ficha del MAN, la plancha de cobre para esta estampación podría ser la 57004, núm. de Inv. MAN

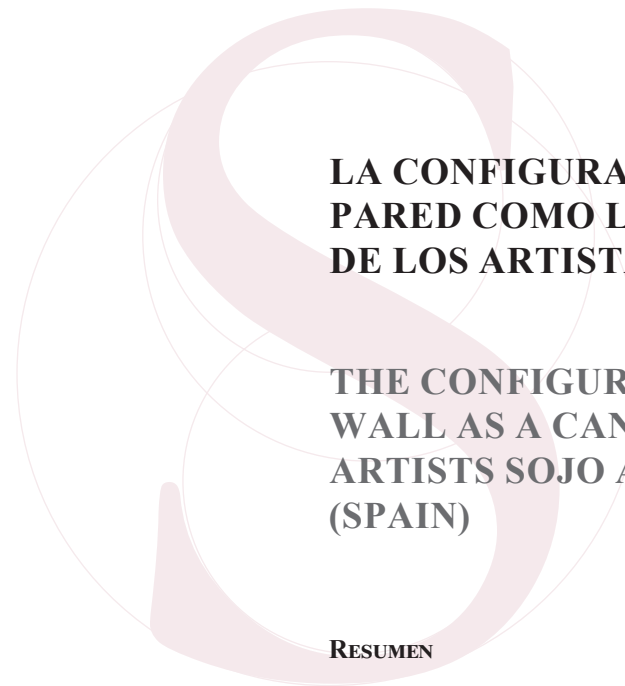
⁶⁸ MAN, núm. Inv. 56956, 56957, 56961, 56962, 56966, 56968, 56976, 56987, 56990, 56993, 56998, 57002 y 57005.

⁶⁹ MAN, núm. Inv. 54041 y 62780.

⁷⁰ MAN núm. Inv. 59548 y 59549; Euskal Museoa, núm. Inv. 81/4259 y 00/4427.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainaud de Lasarte, Joan. 1952. *Cerámica y vidrio*. Ars Hispaniae, Vol. X. Madrid: Plus Ultra.
- Álvarez, Marian, Maite Jiménez y Amaia Mujika Goñi. 2009. *Lozas y porcelanas vascas, siglos XVIII – XX*. Bilbao: Euskal Museoa.
- Alzola y Minondo, Pablo de. 1892. *El arte industrial en España*. Bilbao: Imprenta de la Casa de Misericordia.
- Carderera y Potó, Mariano. 1861. *Nociones elementales de industria y comercio*. Madrid: Imprenta de Don Victoriano Hernando.
- Cavestany de Anduaga, Julio. 1926. *Las industrias artísticas madrileñas en la Exposición de el Antiguo Madrid*. Madrid: Gráficas Reunidas S.A.
- Fernández Paradas, Antonio. 2015. *Las inquietudes industriales del ilustrado Bartolomé Sureda Miserol. Arte, industria y didáctica en la Real Fábrica de la Moncloa*. Málaga: Servicios Académicos Internacionales S.C.
- Laborde, Alexandre de. 1820. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, vol. 4, París: l'imprimerie de Pierre Didot.
- “La Sra. Doña María Isabel de Braganza (Q.E.P.D)”, *Diario de Madrid*, pp. 507-508, 8 de octubre de 1820, Nº 282.
- Losada Villasante, Alberto. 2017. *La ciudad Universitaria y la Escuela de Agricultura*. Archivo digital de la Universidad Politécnica de Madrid.
- Martínez Caviro, Balbina. 1981. “Vajilla del siglo XIX”. En *Cerámica esmaltada española*. 185–200. Barcelona: Editorial Labor.
- Mañueco Santurtún, Carmen. 1999. “La Real fábrica de Buen Retiro a través de sus documentos”. En *Manufactura del Buen Retiro 1760 – 1808*. 17 – 128. Madrid: MAN.
- Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española remitidos á la Exposición Pública de 1827*. 1828. Madrid: Imprenta de don León Amarita.
- Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española remitidos á la Exposición Pública de 1828*. 1830. Madrid: Imprenta de don José del Collado.
- Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española remitidos á la Exposición Pública de 1831*. 1832. Madrid: Imprenta de don José del Collado.
- Mesonero Romanos, Ramón de. 1831. *Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid: Imprenta de Miguel de Burgos.
- “Noticias particulares de Madrid. Avisos. Loza de la Real Fábrica de la Moncloa, propia de S.M.”, *Diario de Madrid*, p.6, 10 de junio de 1823, Nº 158.
- Ordoñez Goded, Leticia. 1984. “La Real fábrica de la Moncloa”, *Revista Villa de Madrid*, 80: 41–54.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. 2004. “Plaquita ovalada que representa a la Reina Isabel II” y “Plaquita ovalada que representa a Don Francisco De Asís”. En *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*. 376. Madrid: MAN.
- Pérez-Villamil y García, Manuel. 1904. *Artes e industrias del Buen Retiro: la fábrica de la china, el laboratorio de piedras duras y mosaicos, obradores de bronces y marfiles*. Madrid: Sucesores de Ribadeneira.
- Perla de las Parras, Antonio. 2011. “La iniciativa industrial y artística en la porcelana y la cerámica madrileña el siglo XIX desde 1808: la Moncloa, Valdemorillo, Vallecas, los Zuloaga, etc.”. En *Manual de cerámica medieval y moderna*. 231-270. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional.
- Pitarch, Antonio José y Nuria de Dalmases Balañá. 1982. *Arte e industria en España, 1774 – 1907*. Barcelona: Editorial Blume.
- Rodríguez Onofre, Antonio. 1801. *Colección General de los trages que en la actualidad se usan en España. Principada en el año 1801*. Madrid: Librería de Castillo.
- Sánchez Beltrán, María Jesús. 1998. *La porcelana de la Real fábrica de Buen Retiro*. Madrid: Guías Artísticas Electa.
- Sánchez Hernández, María Leticia. 1986. “Un vajilla inédita procedente de la fábrica de La Moncloa”, *Revista Villa de Madrid*, 87: 57–68.
- Sánchez Hernández, María Leticia. 1989. *Catálogo de cerámica y porcelana española del Patrimonio Nacional en los palacios Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad. 1997. “Vajillas del siglo XIX”. En *cerámica española, Summa Artis*, Vol. XLII. 461 – 482. Madrid: Espasa Calpe.
- Seseña Díez, Natacha. 1995. “Las manufacturas Reales de cerámica: Buen Retiro y Moncloa”. En *Manufacturas Reales. Ciclo de conferencias*, coord. Gonzalo Anes, 65–74. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sierra Álvarez, José e Isabel Tuda Rodríguez. 2000. “Sureda y la renovación de la cerámica española durante el primer tercio del siglo XIX”. En *Bartolomé Sureda (1769 – 1851). Arte e industria en la Ilustración tardía*. 89-157. Madrid: Museo Municipal de Madrid.
- “Ventas. En el almacén de loza de la Real Fábrica de S.M. en la Moncloa”, *Diario de Madrid*, p. 3, 18 de junio de 1823, Nº 166.



LA CONFIGURACIÓN DE UN NUEVO PATRIMONIO. LA PARED COMO LIENZO EN LOS MURALES RURALES DE LOS ARTISTAS EXTREMEÑOS SOJO Y BREA

THE CONFIGURATION OF A NEW HERITAGE. THE WALL AS A CANVAS IN THE RURAL MURALS BY THE ARTISTS SOJO AND BREA FROM EXTREMADURA (SPAIN)

RESUMEN

Se analiza la estética del “Street Art” como patrimonio asociado a un entorno predominantemente rural en la región española de Extremadura. Para ello se eligen varios aspectos: dos artistas locales, responsables de buena parte de los murales contemporáneos en el entorno; el uso de telas como *leit-motiv* en una pared a la manera de lienzo; y, finalmente, la evolución estética de sendos creadores. Se descubre cómo, aun como arte efímero, se asocia la tela a la práctica antropológica de las mujeres rurales y se reivindica como postura política frente a la denominada “España vaciada”.

PALABRAS CLAVE

Arte mural rural; muralismo en Extremadura; trampantojos de tejidos representados; Sojo; Brea.

ABSTRACT

The aesthetics of ‘Street Art’ as a heritage associated with a predominantly rural environment in the Spanish region of Extremadura is analysed. Several aspects are chosen for this purpose: two local artists, responsible for a large part of the contemporary murals in the area; the use of canvas as a *leit-motiv* on a wall; and, finally, the aesthetic evolution of the two creators. We discover how, even as ephemeral art, the canvas is associated with the anthropological practice of rural women and is claimed as a political stance in the face of the so-called ‘empty Spain’.

KEYWORDS

Rural Street Art; muralism in Extremadura; trompe-l'oeil of depicted fabrics; Sojo; Brea.

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

angmanso@unex.es

Recibido: 20/07/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.74>

INTRODUCCIÓN: LÍMITES DEL ESTUDIO. CONTEXTO DE LA CREACIÓN MURAL CONTEMPORÁNEA.

El objetivo central del estudio radica en relacionar el soporte mural con el imaginario tradicional del lienzo sobre caballete como forma de interacción entre continente y contenido, a partir de la idea de que se produce una proyección desde el bastidor de tela al muro externo de una edificación o tapial. Para ello se elige la obra de dos creadores murales contemporáneos, cuya producción es lo suficientemente extensa en la actualidad como para establecer pautas coherentes al respecto; uno y otro proceden de la región de Extremadura (España), en la que, además, poseen la mayor parte de su obra. La región se convierte así en un espacio sintomático lo suficientemente contrastable como para que los resultados del análisis sean reveladores; más aún cuando buena parte de las propuestas se inscriben en proyectos de la administración pública en provincias predominantemente rurales, sometidas a un fuerte despoblamiento.

Ciertamente, la ficción de tejido forma parte de la tradición pictórica del trampantojo mural. Sin embargo, no se trata de la mera reproducción de paños sobre la pared, como si esta no fuera rígida, sino de manifestaciones de mayor calado, donde los soportes dialogan entre sí, de forma que el artista busca cómo trasladar al muro la tensión de la tela y de su urdimbre. En buena medida, en esto radica, al margen de las cuestiones específicamente técnicas, la peculiaridad que aportan los artistas Sojo y Brea, según se verá en epígrafes posteriores.

Hay que tener en cuenta que, a fecha de hoy, el arte mural constituye un fenómeno planetario, a lo que ha contribuido el propio intercambio de ideas y técnicas mediante las redes digitales. La sobreabundancia de murales también genera dudas (Austin 2001; Allepuz 2014; Abarca 2016; Young 2014), sobre todo en el ámbito académico, a pesar de que se trata de intervenciones que, salvo que se ejecuten directamente sobre material de fábrica constructiva que absorba los pigmentos (sea piedra, ladrillo visto u hormigón, como sucede cuando un edificio se inscribe en la estética brutalista), es de más fácil reparación y restauración que otro tipo de intervenciones. A este respecto, se hace necesario filtrar desde la Historia del Arte el valor de determinadas aportaciones, sobre todo cuando estas responden a pautas que permiten comprender la singularidad de una manifestación y su integración en la evolución artística (Marín 2006; McCormick 2010). En otras palabras, no resulta válido cualquier mural, sino aquel que genera reflexión (García Gayo 2011; San Juan 2018).

Ciertamente, el ámbito del grafiti resulta polivalente y polisémico (Gari 1995; Ganz 2004; Lewisohn 2008), desde su sentido como incisión parietal a su asimilación con la pintura al fresco que se desarrolla en tapias exteriores, sobre todo una vez que se desarrollan los modernos pulverizadores, aerosoles o sprays tras la II Guerra Mundial. En efecto, el mural

contemporáneo nace de la pared como soporte publicitario, político y apodíctico, sobre todo, en momentos de enfrentamiento bélico, una vez que se elaboran pinturas plásticas que soportan las inclemencias climáticas en exteriores; se trata de muros que en muchas ocasiones se encuentran junto a vías de comunicación, fundamentalmente carreteras y calles con fuerte paso de tráfico.

No obstante, la concepción del grafiti o la pintada como “arte urbano” presenta dificultades cuando el objeto encaja en moldes preestablecidos y no existe correspondencia entre soporte y contenido; es decir, cuando responde a su consideración como elemento ornamental que se repite o reitera para cumplir así su papel publicitario o divulgativo, si bien, en todo momento, como reflejo de una nueva cultura visual y, al tiempo, pedagógica (Corbetta, 2014). De esta manera, al margen de su trayectoria histórica (Waclawek 2011), con hitos elocuentes en la pintura prehistórica o en las incisiones y grabados de Pompeya, por señalar dos ejemplos, el concepto moderno no surge hasta el pasado siglo XX, que es cuando se produce el traslado a la calle de la idea de reflexión y del imaginario de tal calle como museo. Es lo que sucede en México desde principios del siglo XX con muralistas de la talla de Siqueiros, Rivera u Orozco, quienes ofrecen obras de gran formato no solamente en interiores. Es lo que sucede también más recientemente en Estados Unidos y ya directamente en exteriores con creadores de la talla de Basquiat y Haring, este segundo fuertemente implicado en la lucha contra el SIDA, enfermedad de la que él mismo fallece. Al margen de los soportes publicitarios sobre muro, son estos los que desarrollan la idea de “pintura mural” en urbes tan connotadas como México DF o Nueva York, ciudad esta última donde probablemente surgiera la expresión “Street Art”. A caballo entre ambas metrópolis, el Berlín dividido tras la II Guerra Mundial también ofrece sus paredes como relevante expositor de los dos bloques enfrentados (pues la tradición mural posee amplia repercusión en la esfera de influencia de la Unión Soviética), que, en el lado occidental, encuentra precisamente en el “Muro de Berlín” uno de sus soportes más conocidos. Finalmente, en momentos más contemporáneos, la esquiiva figura de Banksy ha revitalizado en el siglo XXI el interés por conferir a las manifestaciones murales claves reivindicativas basadas en la ironía y la paradoja contemporánea, más allá de la denuncia o la reclamación. El esgrafiado, el alicatado, la interacción con elementos físicos y, desde la segunda mitad del siglo XX, las formas de iluminación mediante lámparas fluorescentes (de carcargas maleables) y ya en la actualidad mediante luces de tipo “leds” constituyen derivaciones del arte mural.

En este contexto, al margen del desmán sobre el espacio urbano, caracterizado este por su carácter inútil y gratuito además por una actuación efectuada sobre lugares no convenientes, o mediante dibujos replicados como plagio o limitados a una firma autocomplaciente o narcisista con formas repetidas hasta la saciedad (o sometidas a códigos excluyentes),

por más que sus autores consideren su aportación como especie de hitos para delimitar un territorio, el “arte urbano” está contribuyendo a redefinir los espacios ciudadanos como tatuajes sobre la piel de una población, si bien con desigual fortuna. La reivindicación sociopolítica, la publicidad alternativa, la visibilización de colectivos marginados o marginales, la decoración *trompe-l'oeil*, el uso de los indicadores de tráfico como soportes de pegatinas diseñadas con medios digitales (práctica conocida como *sticker bombing*), etcétera, constituyen claves temáticas de enorme interés en los murales actuales (Quintero 2007; Alonso y Barba 2014; Híjar 2017). A este mismo respecto, es importante señalar que es frecuente que los artistas callejeros no trabajen solos, sino de manera colaborativa en muchas creaciones además de organizarse en colectivos que, de alguna manera, permiten tener las espaldas cubiertas en caso de denuncias una vez que pierden su anonimato y ante propuestas que pueden ser ilegales o arriesgadas por el lugar donde se han pintado o por el propio contenido.

Desde una perspectiva más patrimonial, un aspecto peculiar del muralismo en exteriores se refiere a su condición de creación efímera, dado que, en la gran mayoría de los casos, los murales no van a merecer un mantenimiento continuado en el tiempo, de tal forma que su deterioro es inapelable, a pesar de que las bases de preparado y las pinturas propiamente dichas hayan avanzado en su composición química y técnica en la actualidad de manera evidente. Tal carácter efímero hace que los mismos muralistas acepten con normalidad no sólo su borrado, sino incluso su reciclado a cargo de otros muralistas. La posibilidad de haber documentado la creación les basta, de forma que coinciden así con parte del arte actual y se planteen sus propuestas (el trabajo colaborativo así lo apoya) como una especie de puesta en escena donde las imágenes de los creadores, ayudantes, colaboradores y modelos fotografiados junto al mural forma parte del código de este. Por lo demás, lo efímero se asocia también a la puntualidad de la información contemporánea; es decir, a la inmediatez entre obra y recepción. No obstante, en numerosos casos las propuestas poseen un valor inapelable, que prácticamente obliga a su conservación y, en su caso, a su restauración como recursos patrimoniales de referencia (Truchado 2014).

En fin, el movimiento mural contemporáneo se apoya también en su difusión a través de las redes sociales, por paradójico que resulte este aserto para creaciones que se han de conocer *in situ*. Así, frente a la aproximación académica y de ojeadores de tendencias estéticas y curadores que consagraron en Nueva York a una figura como Basquiat en los años ochenta del pasado siglo XX, en la actualidad son internet en sentido general y las redes sociales en un ámbito más específico las fuentes de información que respaldan el trabajo y el conocimiento de los artistas murales. Ello tanto en un ámbito comunicativo como laboral, pues el conocimiento de la producción mural se ha convertido también en propuesta de promocional para la ampliación del campo de actuación de los muralistas, cuya continuidad depende en bastantes casos de su profesionalización.

Las nuevas manifestaciones también resultan relevantes por superar el ámbito de la ciudad y trasladar su mirada al entorno rural y al paisaje, amén de cauce de reivindicación de diferentes propósitos, entre los que sobresale los del feminismo (Pérez Santos 2018). De esta manera, han variado los propósitos, desde el trampantojo realista a la percepción simbólica, en medio de un sinfín de tratamientos diferentes, asociados a la naturaleza, la artesanía, el folklore y todo tipo de motivos que definen un territorio determinado a la vez que se genera una importante transformación del espacio público y de la lectura derivada del cambio estético del entorno. Entre dichos motivos un relieve particular adquiere el vaciamiento de los enclaves rurales debido a la emigración, un fenómeno que, aunque afectó sobre todo a los años sesenta del pasado siglo, sigue presente en la contemporaneidad, de manera más palpable cuando van desapareciendo las generaciones que no emigraron en el siglo XX.

En este contexto, la administración en sus diferentes niveles (autonómico, provincial o local en lo que concierne a España) encarna en buena medida al usuario más importante que encarga las obras, además de colectivos y asociaciones públicas (Berganzo 2021); la iniciativa privada resulta secundaria y con menor eco, y, en fin, el trabajo por gusto, por reivindicación política o ideológica, de denuncia, de carácter voluntario y casi clandestino apenas posee relieve en los últimos años, salvo en los casos de aprendizaje, aunque también en la actualidad dicho aprendizaje viene promovido institucionalmente con talleres y encuentros fomentados por entidades públicas. Es precisamente dentro del impulso administrativo donde el año 2016 se convierte en el ámbito extremeño en gozne sobre el muralismo rural con una iniciativa emanada de los colectivos de artistas más comprometidos y promovida por la alcaldesa de la localidad de Romangordo, en Cáceres, y también en calidad de Presidente de la Diputación Provincial, se convierte la población en campo de pruebas de un proyecto de decoración de sus calles con trampantojos que ha tenido una enorme repercusión publicitaria y turística. Tal iniciativa abrió la puerta a que otros pueblos de la provincia se acojan a albergar murales bajo el paraguas de un plan de la Diputación denominado *Muro crítico*, que se celebra en ediciones anuales hasta la actualidad.

De forma oportuna, el marco que ofrece *Muro crítico* ha estado abierto a artistas de diferentes procedencias, lo cual ha contribuido a la evolución estética de los creadores locales, en contacto con formas de trabajo que no solamente les ha supuesto un crecimiento formal, sino que les ha abierto el camino hacia la profesionalización, más allá de los colectivos que existían previamente.

Otra iniciativa paralela se produjo en el mismo año 2016 en la localidad de Piornal, en este caso a cargo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, que utilizaron la localidad como ejemplo práctico de las posibilidades que ofrecía la pin-

tura en exteriores mediante una experiencia que incluso ha merecido su edición en forma de publicación académica (García del Moral y Caballero 2017). A este respecto, resulta destacable el interés de creadores formados académicamente por una manifestación donde suele predominar, en virtud de sus orígenes en el grafiti juvenil, el amateurismo y el aprendizaje autodidacta o por canales no oficiales.

La confluencia de sendas empresas en el año 2016 no anula la existencia tanto de localidades rurales que toleraron el trabajo de los muralistas como de creadores formados en la universidad que habían encontrado en el espacio público el destino de sus obras. Sucede en poblaciones como Moraleja y Casar de Cáceres, donde, además, existen creaciones de artistas formados en Bellas Artes, como Daniel Muñoz, que suele firmar sus murales como “San”, en Moraleja y Gemma Granados, desgraciadamente ya fallecida, en lo que concierne a Casar de Cáceres (García Manso 2017).

Este es el caldo de cultivo de dos de los muralistas más prolíficos y de mayor progreso estético cuyas obras se extienden a lo largo de la región extremeña, si bien en mayor medida en la provincia de Cáceres, de cuyo ámbito ellos mismos proceden, que en la de Badajoz, aunque el listado de muralistas es mayor incluso desde antes de la iniciativa de *Muro crítico* (Masa 2007; 2009; Pámpano 2010). Se trata de Jesús Mateos Brea, cuyo “escritor” o firma es Brea (Plasencia, 1982) y de Jonatan Carranza Sojo (Madrigalejo, 1980), cuyo escritor es Sojo (Vázquez 2021). La formación inicial de uno y otro no guarda relación directa con estudios de Arte, sino con la práctica del grafiti juvenil y con estudios superiores de carácter técnico (informático en el caso de Brea y de arquitectura técnica en el de Sojo), si bien con posterioridad sí han cursado estudios de Bellas Artes, sea a distancia o en instituciones locales. Es en la ciudad de Cáceres donde, a mediados de la primera década del siglo XXI, se conocen, colaboran y, sobre todo, evolucionan simultáneamente al tiempo que adquieren su propia personalidad estética. En fin, Brea incluso ha publicado un manual sobre el grafiti (Brea 2016).

En los próximos epígrafes se expondrán algunas de las pautas formales y temáticas que les caracterizan y, sobre todo, se incardinarán sus aportaciones con un aspecto central en las creaciones murales, la relación entre pared y lienzo. A este respecto, la propia Historia de la Pintura ha establecido desde la antigüedad un debate sobre los límites entre representación y realidad, es decir, sobre la confusión y equívocos entre ambas ante el sentido de la vista: las técnicas del sombreado y los reflejos y de la profundidad en la perspectiva han permitido mostrar como tridimensional lo que es bidimensional. Además, uno de los motivos más característicos al respecto es la pintura de esculturas, es decir, de figuras aparentemente esculpidas situadas sobre peanas o en hornacinas como forma de ilusionismo puesto que, en realidad, se trata de frescos sobre pared. Lo mismo sucede con la reproducción de telas, de nuevo como intersección entre dos elementos que, de por

sí, son creaciones: el tejido pintado y la propia pintura que le confiere relieve. Se trata de los trampantojos (Navarro 2022), a los que las manifestaciones murales han prestado en numerosas ocasiones una atención peculiar como elemento de decoración urbana.

De hecho, la experiencia de Romangordo, antes señalada, parte de la idea de ampliar el pueblo a partir de vivencias de décadas previas, como si se hiciera un duplicado en el interior de la localidad, de manera que, de forma certera, las pinturas murales se definieron como trampantojos (el tamaño en apariencia real de personas, animales y objetos representados contribuyeron fuertemente a ello). Pero es posible ampliar el objeto de análisis aun jugando con proporciones, colorido y fragmentación de la imagen de manera asimétrica respecto a las figuras y objetos pintados; es decir, cuando se supera el ámbito del trampantojo (pues el espectador en ningún momento confunde pintura y realidad) para terminar descubriendo otros efectos extrañantes en virtud de su aparente realismo. Es el caso del tejido como soporte y objeto de la pintura mural, es decir, de la pintura de telas sobre pared cuando la misma pared es concebida como lienzo.

Por ejemplo, Sojo pinta un mantón en Madrigalejo en el año 2021 en un mural que titula *Pañuelo de cien colores*. Dicho pañuelo se presenta como envoltorio de la fachada de una cochera que se encuentra frente a uno de los costados de la iglesia parroquial de la localidad, en su plaza principal. La pintura se plasma sobre un muro de una única planta que, además del portón, también incluye una ventana enrejada. Ante el enclave se ha dispuesto la escultura metálica de un caballo en homenaje al rey Fernando el Católico, que falleció en la localidad, obra de Jesús Díaz Montero, Machaco. De alguna manera, dicha pieza dialoga con el mural a través de los orificios que remarcan el volumen del caballo como si fueran su parte del enjaezado de la cabalgadura; el efecto resulta concomitante con lo que se descubre en el mural del mismo Sojo pintado en la plaza de Puerto de Santa Cruz frente al que también se ha erigido una escultura de hierro (García-Manso 2021). En otro orden de cosas, el tamaño desproporcionado del pañuelo de cien colores hace que este no se confunda con una tela real, pero, al tiempo, al elegirlo como tema central del mural, aporta claves de lectura polisémicas que enriquecen su interpretación. En verdad, su sentido primigenio responde a la idea de homenaje a la festividad denominada como “Jueves de Comadres”, que se celebra en los Carnavales de la población, cuando las mujeres se cubren con tal pañuelo. De alguna manera, es la propia pared la que se pone el pañuelo como lo hacen las mujeres, si bien no se muestra entero, sino una parte, como fragmentado en tres pliegues. Además, el pañuelo no cubre los dinteles de puerta y ventana, sino que, aparte de estar tendido, parece coserse por dentro a jambas, alféizar, umbral y los citados dinteles, como tensándose en su borde, a la vez que parece curvarse a lo largo de la cornisa superior que recorre toda la fachada. La sensación de peso o gravedad se deposita en el fleco negro que recorre toda la tela, como si se portara en ese momento (fig. 1).



Fig 1. Sojo, *Pañuelo de cien colores*, 2021, Madrigalejo.

[Imagen sin copyright extraída de <https://turismomadrigalejo.com/poi/mural-panuelo-de-cien-colores/>]

Esta última idea implica pintar sobre el muro no solamente como sobre una espalda de mujer (a la manera de un tatuaje del pintor japonés Utamaro, figura divulgada a lo largo del siglo XX gracias al Séptimo Arte), sino como sobre un caballete, de forma que, al tiempo que la caída de la tela, se aprecien las tensiones que provoca su sujeción o que recortan la pared sin cubrirla del todo, pues, de manera hábil, Sojo deja espacios de tapia en blanco. El tamaño del pañuelo se adapta, doblado, a los límites del muro sobre el que parece no solamente apoyarse, sino tensarse. De cerca, sin embargo, parece dibujado con troqueles lisos, en forma de *patchwork*, excepción hecha de los flecos, pintados con mayor detalle y relieve.

EL TEJIDO COMO TEMA EN SOJO

Con anterioridad, en el año 2018, ya con una importante trayectoria en su trabajo, Sojo había pintado en su misma localidad natal una pieza arqueológica prerromana (fecha en torno a los siglos V-IV a.C.), la conocida como “Arracada de Madrigalejo”, en torno a la que él mismo había promovido la adquisición de una réplica para el museo municipal

de la localidad el año anterior. Se trata de un pendiente de oro con partes repujadas y filigranas de poco más de cuatro centímetros que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid. Pues bien, en un entorno urbano descuidado el artista mural transforma la pequeña joya en elemento decorativo que se amolda y la pared lateral de una nave cuya cubierta parece tapar como si fuera una pieza de tela, según reflejan las sombras que confieren profundidad y relieve al dibujo. De paso, viguetas y ladrillos sin enfoscar se convierten en textura de la pieza. El efecto resulta fuertemente desconcertante, tanto por el entorno como por la misma opción de mostrar fragmentariamente a la vez que convertir en maleable la arracada, a la que, además, Sojo multiplica su tamaño de forma ostensible, como si se tratara de un efecto publicitario: el azar de la meteorología habría arrastrado hasta la nave de paredes sin lucir una especie de pañuelo gigante que la pared detiene de manera casual al tiempo que lo convierte en su emblema. En el año 2024 Sojo pinta en Aliseda otra arracada arqueológica, del famoso tesorillo de la localidad, custodiados, al igual que la arracada de Madrigalejo, en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid. En el caso de Aliseda, Sojo opta por crear no solamente un efecto de lupa, sino de relieve, como si el pendiente flotara sobre el mudo, frente a lo que había mostrado en Madrigalejo, donde la pieza envuelve la pared, como si fuera un objeto maleable (fig. 2).

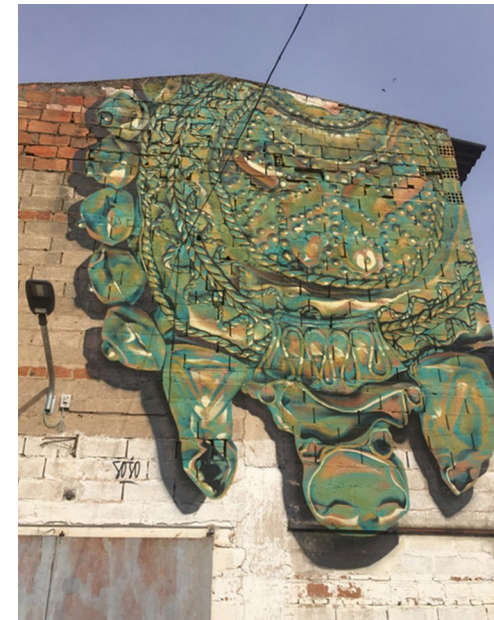


Fig 2. Sojo, *Arracada*, 2018, Madrigalejo.

[Imagen extraída de <https://sojo.com.es/muros/#!/arracada>]

El mantón como motivo pictórico, característico en Sojo según hemos visto en un epígrafe previo, se confirma en un mural de Salorino, del año 2023, titulado *Folklore extremeño*, que repite los elementos descritos en relación con el mural de Madrigalejo si bien con aspectos singulares: de un lado, la pintura no llega al borde de las tejas, de forma que aparece nítidamente enmarcada en la parte superior (no sucede lo mismo con el suelo o parte inferior); de otro, una silla tradicional, de enea y con el armazón pintado en verde brillante, actúa como caballete. En realidad, la visión fragmentaria muestra un mantón puesto sobre una mujer sentada en una silla de la que no se percibe ninguna imagen ni figuración; el mantón lo dispone tras el respaldo de la silla.

Esa visión fragmentaria se completa con otro mural, con el mismo título, dado que el entorno donde figura es una plaza y fue pintado de manera simultánea, el cual, además, combina el tema de la arracada con el del mantón. La protagonista, de espaldas, podría encontrarse perfectamente sentada sin que se aprecie la hipotética silla, si bien el mantón podría no ser el mismo, pues los motivos resultan diferentes aun tratándose de una pieza de las denominadas “de cien colores” (fig. 3).



Fig 3. Sojo, *Plaza del Folklore de Extremadura*, 2023, Salorino [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/9RhLnmG8TGs6rgi1/>]

Sojo repite en el mismo año 2023 en la localidad de Ruecas el procedimiento, a propósito ahora del giro de una esquina, con un pañuelo de color blanco roto y motivos florales predominantemente en potente rojo. De nuevo se reconoce el carácter fragmentario habitual en el muralista, con un mantón flamenco, obra de la artista local Carmen Tena, que parece dejarse caer sobre el inmueble, que funciona como perchero o como cadera en la que anudar la tela (fig. 4).



Fig 4. Sojo, *Mantón flamenco* de Carmen Tena, 2023, Ruecas [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/tAMGiZtE1oPG4B21/>]

Al acto de cubrir se suma el acto de bordar. Se trata de uno de los temas habituales en la producción reciente de Sojo, presente en murales de las localidades de El Gordo (2022), Zarza la Mayor (2023) y Piornal (2023), todas ellas en la provincia de Cáceres.

Así, el bordado conocido como “dechado”, llevado a cabo a cuatro manos, con el gesto de estiramiento del lienzo por parte de unos dedos más jóvenes frente a los dedos maduros que son los que manejan la aguja, aparece perfectamente enmarcado en la propia pared, como forma de destacar la superposición del lienzo de pared con el lienzo bordado que se dibuja. La fuerza del mural radica en la tensión que adquiere la tela, a la vez que la idea de fragmento o detalle hace que esta parezca superar los propios límites del muro. Sin duda se trata de una de las grandes obras de Sojo. Al tiempo, que se trate de un bordado geométrico que convive con un tratamiento naturalista de la escena del bordador refuerza la atención por los detalles, como el dedal y las arrugas de la piel de las falanges por la forma de doblar los dedos para sujetar la tela reivindica el homenaje que se presta a las mujeres rurales y a un oficio que se pierde (fig. 5).



Fig 5. Sojo, *Dechado*, 2022, El Gordo [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/5rg41tyFQAZhbXma/>]

El tipo de tejido y su cromatismo, así como el aparente juego de negativo de los colores en blanco, constituyen los elementos clave de este mural de Zarza la Mayor, del año 2023, en

el que se resalta, de nuevo, la edad de la bordadora plasmada en sus manos mientras cose un refajo típico de la localidad. De manera realmente lograda, toda la pared se convierte en caballete, pues la tela supera el marco dibujado como fondo geométrico (fig. 6).



Fig 6. Sojo, *Bordando*, 2023, Zarza la Mayor [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/qPSHno6BfNmiw1k8/>]

El mismo tipo de fondo lo había experimentado ya Sojo en el mural de El Gordo, como si la bordadora se pusiera ante un papel pintado al tiempo que la silla crea distancia frente al muro. La tela que cose dialoga de manera eficaz con el fondo de papel pintado, probablemente inspirado también por la artista Isabel Flores. De esta manera, el mural recoge dos caballetes –la pared y la silla– y dos telas –una impresa y otra cosida– en un diálogo de texturas cuyo centro es, de nuevo, la señora mayor, absorta en su trabajo (fig. 7).



Fig 7. Sojo, *Al fresco*, 2023, Piornal [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/7RPk3QmNnhyRWjBc/>]

Otro tema concomitante desarrollado por Sojo se refiere a las tijeras de bordar no tanto como instrumentos de trabajo, sino como liberadoras de la mujer, pues con estas cortan las sogas que las oprimen. Sobre este tema el muralista ha desarrollado al menos tres murales, en Don Benito (2021), en Abertura (2019) y en Madrigalejo (2019), con el título común de *Me quiero libre, te quiero libre*. Lo llamativo de las propuestas se aprecia en cómo las mujeres actúan como Parcas mitológicas (tema latente también en un mural de Peraleda de San Román, titulado *Asociación de Mujeres de Peraleda de San Román*, del año 2020), capaces de cortar el destino de los demás seres, como forma suprema de empoderamiento de la mujer. En estas propuestas predomina un fondo blanco, que refuerza la idea de lienzo de acuerdo con las reflexiones anteriormente expuestas. Así, en el mural de Madrigalejo, la importancia de dicho fondo blanco se refuerza en cómo el propio dibujo se fragmenta en tres partes, como si el corte afectara al propio mural, de tal forma que el efecto se aplica tanto al gesto como al soporte, que parece estallar al tiempo que se cortan las ataduras como reivindicación feminista (fig. 8).



Fig 8. Sojo, *Me quiero libre, te quiero libre*, 2019, Madrigalejo [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/ATgZRlyMNgnSy7i/>]

También llama poderosamente la atención el color de las tijeras en los tres murales citados, y es que en todos los casos son blancas (es decir, no metalizadas ni con tonos grises; ni siquiera con gamas de un blanco usado), sino que se trata de un matiz muy puro, que busca fundirse con el fondo de la pared encalada. De alguna manera, las tijeras aparecen recortadas y a través de su silueta se trasvasaría la visión del tapial blanco. El recurso es, además de llamativo, muy elocuente al respecto de la concepción que el artista posee de la pared como lienzo entelado.

En síntesis, Sojo trata el muro como soporte y como tema en sí mismo. De ahí que adopte un punto de vista en el que prevalece la fragmentación de la imagen, sea por un enfoque de detalle, sea a través de la quiebra en pedazos rectos, como de cristal roto, de la imagen que se pinta. Al tiempo, el muralista aprovecha salientes y esquinas de los paramentos para resaltar el carácter plegable de los paños que aparecen. Tales paños prevalecen sobre la propia figura humana y se relacionan con las vestimentas tradicionales del enclave donde se ubica el mural, e incluso con las bordadoras que los cosen. La presencia femenina prevalece hasta el punto de que le confiere no solamente un carácter reivindicativo, sino incluso mitológico, relacionado tanto con la liberación de las ataduras (una mujer que cose puede ser una mujer libre) como con la elección de un destino que no es impuesto como si del hilo de las Parcas se tratase. El hecho de que las tijeras no sólo aparezcan en numerosos murales, sino de que prácticamente no las pinte sino del color del propio muro blanqueado potencia el papel del soporte en la composición, de tal manera que el papel del artista consiste en utilizar el muro como la propia bordadora la tela: el muro es cortado y bordado por la pintura de la misma manera que una costurera se enfrenta a su labor. Lo realmente llamativo de su estética es cómo evoluciona hacia una depuración formal, del trazo y los colores, y de fondo, hacia una reflexión sobre la propia creación mural, donde el muro se integra en la propia pintura más allá del trampantojo, sino como una forma de remarcar la geometría de la pared a la vez que integrarlo como motivo y como, por así decir, tramoya pictórica y como un pigmento más licuado o, con otra expresión, menos espeso, que se vuelve respetuoso con el enclave sin estridencias.

Es más, el muralista ha pintado en la localidad de Valle de Matamoros, en la provincia de Badajoz, en el año 2022 un motivo relevante a este respecto: se trata, precisamente, del papel de encaladores, encarnado en enjabelgadores o caleros, a los que formalmente se rinde homenaje encarnados además en una mujer. Pero la obra se abre a más interpretaciones a partir de la cita que a la derecha del mural Sojo hace de la geometría de Brea, quien, según se podrá comprobar, perimetra sus pinturas con un marco lineal. De esta forma, Sojo transforma la propuesta en una reflexión gráfica acerca de la intervención del artista sobre la pared, que prepara como un lienzo al blanquearla. Ciertamente, el mural no deja de traslucir un juego acerca de los papeles de dos compañeros de Sojo: la artista Isabel Flores como mujer que dibuja un recorte y el propio Brea mientras delinea un marco. Esta

autorreferencialidad confirma el ámbito estético personal que justifica el valor de un mural fuertemente polisémico en su sencillez, en el dominio absoluto que ofrece del blanco vernáculo de las edificaciones de la localidad. Según se considerará a continuación, tales presupuestos son apreciables también, aunque con una poética particular, en Brea (fig. 9).



Fig 9. Sojo, *Iguales*, 2019, Valle de Matamoros [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/gHA2fhYvG4kShXLE/>]

METAMORFOSIS DE LA TEXTURA EN BREA

En efecto, en el caso de Brea, la idea del muro encalado y blanco que se funde como soporte sobre la pintura se aprecia de manera poderosa en un mural de temática infantil (una de sus líneas temáticas más extensas a la vez que potentes) que realizó en la localidad de Escorial en el año 2020, con el título de *Sueña tu futuro*. El mural se refiere a los sueños infantiles; también a los sueños de una niña pequeña. De ahí que esta aparezca acostada: la sábana blanca que la cubre y el almohadón donde se recuesta se confunde con el fondo blanco de la pared, de forma que soporte y pintura quedan plenamente integrados.

También la geometría forma parte de la estética mural de Brea, que enmarca con una línea que rediseña la pared los motivos que pinta. Más allá de efectos de inspiración cubista, la propuesta de Brea incide en los límites del soporte, como el bastimento de un lienzo donde la tela se pliega. La necesidad de un marco interior en el propio mural aparece como forma de extrañamiento a la hora de encontrar una pintura en una pared, una pintura que, como tal, está destinada a una pared (fuera de la cual carece de fuerza o esta se limita al valor de una ilustración). Los ejemplos son numerosos; más cuando el enmarcamiento consiste en recurrir a cajas donde situar las figuras, como hace en el mural del colegio público de Cañaverál titulado *Por la igualdad*, del año 2022, donde los límites de las solapas de la caja son también los de la pared donde se muestra, también de temática infantil.

En Serradilla, en el año 2021 con el título de *Solo tú decides*, Brea dibujó a una niña que juega con un lobezno (en realidad, se trata de un mural doble, que se complementa con otro en la misma localidad, en el que el cachorro que aparece no se presenta como una amenaza, ni como un juguete infantil, sino en calidad de metonimia de la propia niña que, cuando crece, se transforma en loba, con las connotaciones que ello tiene). Lo interesante de la propuesta es la idea de metamorfosis, un cambio de niña a mujer y de niña en lobo. Pero, sobre todo, un cambio que se plasma a la vista con la mutación de la niña en jara, la flor blanca. Brea lo hace a partir de la falda de la niña que se convierte en una flor de jara, y aprovecha para ello el color blanco de la pared, de forma que continente y contenido se complementan de manera perfecta a la vez que el soporte se hace manifiesto como parte integrante de la obra. Aunque no se documente en la mitología clásica ni en las leyendas tradicionales un relato asociado a la jara, más allá de anécdotas que apenas han circulado o de asociaciones con lágrimas de sangre en un ámbito que puede ser religioso, es mérito de Brea proponer una imagen donde la idea de metamorfosis propia de mitos y leyendas enraíce en el espacio donde se asienta el mural, en Extremadura, a partir de una de sus flores silvestres más características, y de la planta como refugio de animales, de renacer y de transformación: no es que la falda de la niña se asemeje a una flor que no se puede cultivar y, por ese motivo, es libre; es que la niña misma es una flor. Esta emerge de su vestido como el propio blanco con matices de gris lo hace desde la pared, aunque el tono de fondo predominante sea el arcilloso, asociado a los terrenos donde nace la flor.

Por lo demás, Brea confiere a sus obras un dinamismo narrativo mayor que el apreciado en Sojo. De hecho, un mural como el de la “niña-jara-lobezno” que se acaba de describir contiene un carácter de fábula que se aprecia en otros como el del Gallo de Salorino, en un mural bautizado como *Orgullo* (2022), que repite elementos al margen de la propia niña. El simbolismo de huevos, pollitos y zorro acurrucado entre las patas del gallo en posición dominante explica el orgullo de su título, en tanto el plumaje se muestra como indumentaria (de plumas, precisamente) en el reino de la noche (o del amanecer), donde los huevos abiertos por la mitad aparecen como un sistema planetario. El orgullo impide

al gallo ver cómo el zorro acecha entre tranquilo y sorprendido, sin resultar amenazante, a los dos pollitos. El juego cromático resulta ambivalente como el propio tema del gallo y el zorro. Los huevos cocidos aportan un mayor distanciamiento irónico a la pose del ave. En definitiva, el orgullo se presenta para el muralista como una especie de adorno de plumas que el gallo no se pone en la cabeza, ya con cresta, sino en su cola, al tiempo que lo hace girar sobre sí mismo. Ese círculo de plumas es importante al convertirse en la indumentaria del animal, como un traje. Ciertamente, Brea reelabora temas antropológicos entreverados con un relato abierto al respecto de un emblema machista, relativo al macho que se olvida de su descendencia (fig. 10).



Fig 10. Brea, *Orgullo*, 2022, Salorino [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/7u4HvNZEgcNUHTFW/>]

Al igual que el gallo, la abubilla en el mural del año 2023 que pinta Brea para el colegio público de La Zarza, en la provincia de Badajoz, parece proceder de unas pinceladas que, desde la derecha del mural, van transformándose a su izquierda en plumas detalladas y cada vez más grandes. Los papeles como palomita de papel frustrada o como juego esco-

lar y la imagen como gesto de bailadora ensimismada en su giro, si bien el muralista, de forma irónica, prefiere tonos minerales; de ahí el título de *Tierra blanca* (fig. 11).



Fig 11. Brea, *Tierra blanca*, 2023, La Zarza [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/m8ZhYouV1NeQ9aTy/>]

Otro mural como *Carcaboseña*, del año 2022, superpone sobre el blanco del muro y las geometrías abstractas, una imagen en sepia de una mujer que forma círculo con un abejaruco, que parece emerger del pañuelo que lleva al cuello la chica, en un juego de lograda metamorfosis (a pesar de que, ciertamente, nada tiene que ver con el relato clásico de la mitología del ave en la que fue transformado un príncipe impío). Es el pañuelo el que ciñe el círculo que construye el mural. De hecho, tal círculo mantiene evocaciones clásicas, no solamente por las proporciones, sino también por cómo el círculo actúa a la vez como continente y contenido, a la manera de una vasija antigua, según se descubre en el paralelismo que ofrece un kylix custodiado en el British Museum, fechado en el s. V a.C., atribuido al llamado Pintor de Pistoxeno en el que figura una diosa Afrodita que cabalga sobre un ave. La diosa porta un manto o himation de fuerte color rojo ceñido al cuello a la vez que el juego de pliegues se adapta a la montura sobre el ave con un marcado contraste entre las

zonas coloreadas y las cromáticamente planas. En fin, el preciso detalle del plumaje del abejaruco en el mural coincide con los pliegues del tejido del pañuelo que rememoran un tratamiento zurbaranesco (figs. 12 y 13).



Figs 12 y 13. Brea, *Carcaboseña*, 2022, Carcaboso [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/LT2s9cwPQLxHeVXE/>]; y Pintor de Pistoxenos, *Kylix Afrodita sobre un ave*, c. 460 a.C., British Museum-London [Imagen libre de derechos extraída de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pistoxenos_Painter_ARV_862_22_Aphrodite_riding_on_a_goose_\(02\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pistoxenos_Painter_ARV_862_22_Aphrodite_riding_on_a_goose_(02).jpg)]

Todas las propuestas ornitológicas de Brea parecen orientarse hacia la realización del mural de Arroyo de la Luz que lleva por título *Martín Pescador*, del año 2023, uno de los más impresionantes en diferentes niveles: en este se recoge el momento en que un martín pescador se zambulle en el agua a la vez que crea un remolino con su plumaje que parece emerger de un manto de flores en la orilla de cualquier remanso de agua.

Por descontado, como es habitual en Brea, la escena aparece geoméricamente enmarcada con la silueta de la pared lateral de la casa donde se pinta, como forma de conferir sentido expositivo a la imagen en un primer nivel hermenéutico, a la vez que se señala que es una pintura y no un trampantojo, por aparentemente realista que resulte la ejecución. En un segundo nivel de lectura es posible apreciar que el manto florido es un tejido y responde al singular y conocido pañuelo arroyano, en el que se aplican varias capas y técnicas de bordado a la hora de ejecutar rosetones y temas vegetales; es precisamente de esta tela

de donde parece emerger el ave, que comparte sus colores. En efecto, como tercer nivel, reforzado además por el torbellino que rodea al martín pescador, subyace la idea de metamorfosis: el pájaro parece proceder del tejido, como si el aleteo de quien porta el pañuelo lo transforma en ave que practica una danza. No es necesario forzar en la pintura elementos mitológicos relacionados con el alción, que es el nombre originario de un pájaro en cuyo relato clásico subyace la transformación en ave. No obstante, el profundo color azul dominante sí remarca el carácter acuático del conjunto, su íntima relación con el agua que da nombre también a la localidad, a la que se rinde así homenaje. Las referencias ornitológicas a otros murales de Brea son evidentes, como lo son también recursos como el giro de las plumas (presente en el gallo del mural *Orgullo* de Salorino), el hecho de que las plumas parezcan emerger de algo ajeno al ave (como unos brochazos en el caso de la abubilla de La Zarza o del pañuelo en el caso de Arroyo de la Luz), y la transformación que se produce en muchas especies de ave al cambiar el plumaje o en diferentes etapas de su vida además de en función de su sexo (fig. 14).



Fig 14. Brea, *Martín pescador*, 2023, Arroyo de la Luz [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/BAztFzVS4xm74Nfq/>]

CONCLUSIÓN: DOS ESTÉTICAS PARALELAS Y SINGULARES

Cualquier recorrido por su obra, sea *in situ* o a través de las redes sociales donde aparece volcada, refleja la nítida evolución de los dos muralistas analizados en las páginas precedentes, de Sojo y Brea, y, sobre todo, cómo, aunque compartan temáticas y pinturas a dos o más manos, resulta evidente la impronta individual de cada uno. Ello se hace particularmente de manifiesto en los últimos años, sobre todo en el último lustro, en el que han avanzado de manera destacada tanto técnicamente como estéticamente hacia propuestas muy personales. Y es que, si bien, en principio, sus murales son fácilmente legibles en virtud de su carácter figurativo de índole realista, estos albergan una reflexión más profunda, que se aprecia, según se ha analizado, en la interacción que muestran entre el soporte del muro y la idea del tejido.

En efecto, más allá del trampantojo, la vocación artística parece depender en uno y otro a través de su condición como pintores, a pesar de que, fuera del muro, sus propuestas resultarían las más de las veces propias de un ilustrador. Es pues la pared la que confiere relieve a cada obra, por efímera que esta termine siendo.

Sojo aborda el muro como un caballete (de ahí la importancia de la presencia del soporte, como la silla) y la tela y las manos que la bordan y estiran como una especie de ida y vuelta donde la pared alberga el tejido pintado/bordado como sobre otra tela ficticia. De hecho, basta con la silueta de unas tijeras (cuyo color es el del fondo) para que se integren perfectamente todos los motivos, centrados, sobre todo, en la fijación de un gesto.

Brea por su parte actúa en relación con el muro no a partir del gesto sino del movimiento. Lo hace como un grabador, de tal forma que hace que colores y, sobre todo, el movimiento emerja del propio muro. Ello se aprecia particularmente en los motivos de tejidos y su metamorfosis, que coincide con la del muro en pintura. La idea de metamorfosis es central, además de contar con trascendencia mitológica. En ese contexto, el trazo se convierte en pluma de abubilla, un pañuelo arroyano en un martín pescador en el acto de zambullirse o, en fin, el vestido de una niña en una flor de jara.

Las claves hermenéuticas resultan así fuertemente polisémicas más allá de la evidencia figurativa. La descomposición de la imagen se revela como un motivo añadido, sea por su carácter fragmentario en Sojo o por el marco geométrico que envuelve la escena en Brea.

BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, Javier. 2016. "From Street Art to murals, what have we lot?". *SAUC. Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2: 60-67. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>
- Allepuz García, Pablo. 2014. "Street Art: Urban culture, urban ignorance. The example of Córdoba". *Arte, Individuo y Sociedad*, 26: 137-151.
- Alonso Martínez, Héctor, y José Juan Barba Martín. 2013. "El grafiti en educación de calle para el fomento de la autoestima, las relaciones sociales y la promoción social: el caso de Espacio Mestizo". *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 16: 49-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/reifop.16.3.186721>
- Austin, Joe. 2001. *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Berganzo Ràfols, Arantxa. 2021. "Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona". *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Extra 2): 114-145.
- Brea. 2024. *Brea Acuadros*. <https://www.facebook.com/acuadros.ceo>
- Brea, Jesús (= Mateos Brea, Jesús). 2016. *Manual de técnicas y medios del grafiti*. Plasencia: AUPAS (Artistas Urbanos Placentinos Asociados) y Ayuntamiento de Plasencia.
- Corbetta, Carola Margarita. 2014. "Escuela, grafitis y cultura visual en la era digital". *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 5: 32-46. DOI: <https://doi.org/10.7203/eari.5.3500>
- Ganz, Nicholas. 2004. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García del Moral, María José, y Manuel Gregorio Caballero Calavia (edd.). 2017. *Piornal. Arte en la calle*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Gayo, Elena. 2011. "¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: piensa, crea, actúa y olvida?". En *Conservación de Arte Contemporáneo: 12ª Jornada*, 159-170. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- García Manso, Angélica. 2017. "Competencias en LIJ, pedagogía de taller y grafiti: Capsulandia (2012), de Gemma Granados". *Arte y Movimiento*, 16: 9-28.
- García Manso, Angélica. 2021. "El siglo XXI en entornos vacíos a través de los murales rurales. Un ejemplo en Puerto de Santa Cruz (Cáceres)". *Norba. Revista de Arte*, 41: 283-298.
- Garí Coflent, Joan. 1995. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*. Madrid: Fundesco.
- Híjar González, Cristina. 2017. "Los murales actuales como herramienta de resistencia y vehículos de la memoria". *Discurso visual*, 40: 48-60. URL: http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html.
- Lewisohn, Cedar. 2008. *Street Art. The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- Marín, Marc. 2006. "Del grafiti al nacimiento del Street Art". En *Ars Magna: Historia del Arte Universal [11]. La expansión de las fronteras: arte en los albores de las fronteras del siglo XXI*, M. García Píriz (ed.), 246-265. Barcelona: Planeta.
- Masa Muriel, Esther. 2007. "El grafiti como exponente de la cultura urbana en Cáceres". *Ars et Sapientia*, 22: 71-100.
- Masa Muriel, Esther. 2009. "El grafiti en Extremadura. Una aproximación estética y antropológica". *Revista de Estudios Extremeños*, 65: 597-642.
- McCormick, Carlo. 2010. *Trespass. Historia del Arte Urbano No Oficial*. Köhln: Taschen.
- Muro Crítico*. 2024. Diputación provincial de Cáceres. <https://murocritico.com/>
- Navarro de Zuñillaga, Javer. 2022. "El trampantojo urbano". En *Hiperreal: El arte del trampantojo*, M. M. Borobia y G. Solana (eds.), 39-49. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza.
- Pámpano Gordillo, María José. 2010. *Extremagraff. Catálogo de Arte Urbano de Extremadura*. Plasencia: AUPAS y Ayuntamiento de Plasencia.
- Pérez Santos, Tatiana. 2018. "Arte urbano, grafiti y activismo feminista". *Tabanque, revista pedagógica*, 31: 164-184. URL: <http://hdl.handle.net/11162/182623>
- Quintero, Noelia. 2007. "La pantalla en la calle: Convergencia y coincidencias agónicas entre el grafiti y los objetos de los nuevos medios audiovisuales". *Artnodes: Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 7: 76-93.
- San Juan Fernández, Jaime. 2018. "Grafiti y arte urbano: Una propuesta patrimonial de futuro". *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1: 181-210.
- Sojo. 2024. *Jonatan Carranza Sojo*. <https://www.facebook.com/JonatanCarranzaSojo>

- Truchado Cervantes, Vanessa. 2014. "Mural de arte urbano: posibilidades de conservación". En *Conservación de arte contemporáneo: 15ª jornada*, 57-64. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Vázquez Ortiz, Julio César (= Lanzarte). 2021. "Sojo (Jonatan Carranza)". *Grada*, 125. <https://www.grada.es/web/sojo-jonatan-carranza-grada-125-arte/> .
- Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and Street Art*. New York: Thames & Hudson.
- Young, Alison. 2014. *Street art, public city: Crime and the urban imagination*. Abingdon: Routledge.

ALEX DA SILVA SUAREZ

UNIVERSIDAD DE BURGOS

<https://orcid.org/0009-0004-0642-6632>ads1013@alu.ubu.es**ADELAIDA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ**

MUSEO DE BURGOS

<https://orcid.org/0009-0001-1704-6780>adelaida.rodriguez@jcy1.es**LUIS ARAUS BALLESTEROS**

MUSEO DE BURGOS

<https://orcid.org/0000-0002-0263-4248>luis.araus@jcy1.es**ANDRÉS BUSTILLO IGLESIAS**

UNIVERSIDAD DE BURGOS

<https://orcid.org/0000-0003-2855-7532>abustillo@ubu.es

Recibido: 29/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.84>

RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE UN *ARCA FERRATA* ROMANA BAJO IMPERIAL MEDIANTE MODELADO 3D POR ORDENADOR¹

VIRTUAL RECONSTRUCTION OF A LOW-EMPIRE ROMAN *ARCA FERRATA* BY MEANS OF 3D ANIMATION TECHNIQUES

RESUMEN

Este trabajo presenta una primera aproximación a la reconstrucción virtual de un *arca ferrata* bajo imperial romana localizada en el yacimiento de Molino de Arriba (Buniel, Burgos). El mal estado de conservación de los restos metálicos que han llegado a nuestros días de este objeto ha obligado a una extensa discusión sobre su apariencia y dimensiones originales. La reconstrucción se ha llevado a cabo mediante software de modelado 3D con el objeto de generar un vídeo explicativo para el Museo de Burgos sobre este objeto singular y, en un futuro, integrarla en experiencias en Realidad Virtual.

PALABRAS CLAVE

Modelado 3D, Reconstrucción Virtual, *Arca Ferrata*, Bajo Imperio Romano, Mobiliario Romano, Burgos (España)

ABSTRACT

This work presents a first approximation to the virtual reconstruction of a late Roman *arca ferrata* located at the archaeological site of Molino de Arriba (Buniel, Burgos). The poor state of preservation of the metallic remains of this object has led to an extensive discussion of its original appearance and dimensions. The reconstruction has been carried out using 3D modelling software with the aim of generating an explanatory video for the Museum of Burgos about this unique object and, in the future, to integrate it into Virtual Reality interactive experiences.

KEYWORDS

3D modelling, Virtual Reconstruction, *Arca Ferrata*, Low Roman Empire, Roman Furniture, Burgos (Spain)

¹ Los autores agradecen a los arqueólogos Luis Alberto Villanueva y María Eugenia Delgado de ANTEQUEM Arqueología y Mediambiente S.L. por la campaña de excavación del yacimiento de Buniel en 2012 que dio lugar al descubrimiento de los restos que han servido de base para esta reconstrucción.

INTRODUCCIÓN

La investigación en patrimonio arqueológico ha estado durante gran parte del siglo XX focalizada en los testimonios materiales y en menor medida en el registro arqueológico o sistémico para explicar y hacer comprensibles sus cambios, su transformación y su posición temporal o bien, la reconstrucción del pasado. Durante este tiempo, la mayor parte de la información extraída de esta labor investigadora quedaba restringida a su difusión en el ámbito académico; el público general debía contentarse con la explicación, dada por personal experto in situ en los yacimientos, de los restos excavados y a la exhibición de los objetos más significativos en museos junto con una pequeña explicación técnica de los mismos.

Pero, en las últimas décadas, el desarrollo de nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones y la rápida adopción de las mismas por parte de gran parte de la sociedad, ha hecho que demande el desarrollo de nuevas formas de presentar y difundir el patrimonio cultural. Esta necesidad es especialmente crítica en el caso del patrimonio arqueológico, dado que los restos que han perdurado hasta nuestros días, no permiten un conocimiento integral del pasado, tanto por las limitaciones conceptuales o bien, por su estado de conservación. Además, en la actualidad, se complica con la sociología de la época; por ejemplo, en el caso de las generaciones más jóvenes, estas nuevas formas de presentación, centradas en la brevedad, sencillez y uso de elementos multimedia, se convierten en una obligación si se desea que estas generaciones se impliquen en el entendimiento y protección futura de este tipo de patrimonio.

Es en este contexto en el que la reconstrucción virtual del patrimonio arqueológico se convierte en una vía para despertar el interés por estos restos en la sociedad. Soluciones tales como la creación de reconstrucciones virtuales mediante software de modelado y animación 3D, que posteriormente se pueden exhibir como vídeos o como entornos virtuales interactivos están a la orden del día en la oferta cultural de los grandes centros museísticos (Li et al. 2024, 16). Lamentablemente, no todos los museos y organismos culturales disponen del presupuesto suficiente para realizar estas reconstrucciones virtuales, por lo que la optimización y combinación de técnicas de reconstrucción virtual de este patrimonio se ha convertido en un importante tema de investigación en la actualidad (Rodríguez-García et al. 2024, 2).

Cuando se desea recrear patrimonio arqueológico, en su mayoría perdido o muy degradado, aparece un gran dilema: ¿es mejor intentar recrear grandes espacios o edificios singulares o se deben centrar los esfuerzos en objetos singulares de menor dimensión? Los espacios y edificios principales de cualquier núcleo urbano permiten explicar cómo se configura una sociedad, sus prioridades y relaciones sociales. Las recreaciones virtuales, en especial si se integran en entornos de Realidad Virtual, pueden ayudar a entender la magnitud de estos espacios y edificios, y, por ende, el desarrollo de la sociedad que los elaboró y la importancia que dio a los mismos. Pero, si bien estas experiencias nos acercan racionalmente a

estos entornos, en muchas ocasiones no consiguen producir un impacto emocional suficiente en el usuario para intensificar la interiorización de conceptos históricos-artísticos (Checa y Bustillo 2020, 161). Es con los objetos más pequeños con los que el ser humano parece generar más vínculo emocional, empatizando así más fácilmente con los habitantes de aquellas urbes y sociedades donde fueron creados y utilizados.

A esta reflexión, se podría añadir que, independientemente de tratarse de grandes espacios u objetos de menores dimensiones, lo concluyente para tratar de realizar una recreación es el porcentaje del bien arqueológico o resto conservado. Este hecho posibilita que la recreación sea más o menos fidedigna. En un ambiente académico, el rigor resulta fundamental y, por ello, cuanto mayor sea el porcentaje del objeto/resto arquitectónico conservado, más preciso será el estudio. Por el contrario, en ámbitos que prioricen la divulgación, el foco se pondrá en el valor comunicativo de la recreación. Esta distinta perspectiva, hace que sea imprescindible en cada caso concreto especificar muy claramente el nivel de recreación al que se han atendido los autores (Rodríguez-García et al. 2024, 8).

Si nos referimos a los objetos singulares de pequeño tamaño, en muchos casos estaban fabricados en materiales que han podido llegar hasta nuestros días. Metales preciosos, hueso, cerámica o piedra se han conservado en estados aceptables o han permanecido en sus mismos contextos originales, permitiendo su exitosa restauración y enfatizar su función dentro de los contextos del pasado. En cambio, otros materiales como la madera, tejidos o metales no nobles no han tenido la misma suerte. Son los objetos constituidos mayoritariamente por estos materiales los que se han perdido de forma mayoritaria, y para los que la reconstrucción virtual se convierte en una necesidad más acuciante. Al conservarse restos muy limitados de estos materiales, se hace preciso el uso de fuentes antiguas de información alternativas para su reconstrucción virtual, tales como, en el mundo clásico, relieves, pinturas murales, mosaicos o monedas (Moreno 2013, 58), además de algunas fuentes textuales de la Antigüedad (Remotti et al. 2010, 26).

Entre estos objetos, los pertenecientes al mobiliario habitual del mundo clásico son fundamentales para entender la vida diaria tanto en las grandes urbes como, durante el Bajo Imperio como en las villas rurales. Los testimonios de muebles reales de esta época son excepcionales, tanto por la conservación en sí misma, como por su vinculación a contextos íntegros (Mols 2007-08, 145-160); en este sentido, los ejemplos mejor conocidos son los extraídos de las excavaciones en Herculano (Mols 2020 y De Carolis 2007). Existen muchos otros ejemplos de piezas degradadas que permiten inferir su funcionalidad y, sobre todo, la técnica de fabricación de los mismos, pero en los que recrear su apariencia visual original es muy difícil a partir del resto restaurado (Bockius 2021, 225). Debido a la gran limitación de fuentes existentes, son muy escasos los ejemplos de estudios científicos centrados en la reconstrucción del material mobiliario de época clásica (Moreno 2013, 58), si bien existen

reconstrucciones libres, donde la justificación histórica sobre la reconstrucción realizada es más limitada².

Uno de los elementos mobiliarios basados en madera y metales menos nobles más singulares de la Época Clásica son las *arcae ferratae*. Estas cajas de caudales, que servían para guardar objetos de valor de templos y *domus*, solían estar elaboradas con madera, como elemento estructural, y láminas de distintos metales que sirvían de refuerzo o adorno. El metal más habitual para los refuerzos, ya sean en forma de láminas o clavos, es el hierro, mientras que para los adornos es el bronce. La degradación con el transcurso del tiempo, sobre todo de la madera y el hierro, es muy pronunciada, por lo que, los restos de *arcae ferratae* localizados en yacimientos arqueológicos difícilmente permiten la reconstrucción de la pieza original. Además, al ser elementos mobiliarios, su aparición se asocia a villas y templos que no han solido perdurar al ser destruidos violentamente, por lo que la acción humana y el fuego han facilitado una degradación todavía mayor de los materiales que las componen. Únicamente los adornos más singulares realizados en bronce suelen, tras una meticulosa restauración, permitir imaginar la importancia del objeto al que pertenecieron. Pero, estos elementos, si bien muy llamativos, no facilitan la comprensión del valor, funcionamiento y rol de este elemento mobiliario en el espacio al que perteneció.

El objetivo principal de este trabajo es el desarrollo de una reconstrucción virtual de un *arca ferrata* perteneciente, según los excavadores del yacimiento, al Bajo Imperio, localizada en los trabajos de exhumación (Villanueva y Delgado, 2012) de la villa romana de Buniel (Burgos) en la campaña de 2012. En este objetivo se inscribe la descripción y análisis del procedimiento de reconstrucción seleccionando, indicando las ventajas e inconvenientes que presenta frente a otras alternativas. La reconstrucción se plantea en una primera etapa como base para la realización de un vídeo multimedia que explique los principales elementos que constituían este elemento, postergándose para una segunda etapa la inclusión del *arca ferrata* en un entorno de Realidad Virtual interactivo que permita un acercamiento más personal e individual a este objeto excepcional. Esta segunda aplicación hace necesaria la optimización topológica de la malla 3D del objeto, para permitir su renderizado en tiempo real en el futuro. La exhibición del vídeo multimedia estará vinculada a la web del Museo de Burgos y a su propio recinto, al ser esta institución en la que se encuentran depositados los restos de la citada *arca ferrata*.

El resto de este artículo se estructura de la siguiente manera. En el siguiente apartado se presentan los antecedentes de este trabajo, en especial las *arcae ferratae* pertenecientes al bajo imperio romano localizadas hasta la fecha y las reconstrucciones realizadas de las mismas. A continuación, se presentan los restos arqueológicos conservados del *arca ferrata* de Buniel y el contexto en el que fueron localizados. Con estos dos elementos base, en el siguiente apar-

tado se detalla el proceso de reconstrucción virtual de esta *arca ferrata* mediante técnicas de modelado y animación 3D con el fin de generar un vídeo explicativo sobre la estructura y funcionamiento de esta pieza mobiliaria. El artículo se cierra con las principales conclusiones extraídas de este trabajo y las futuras líneas de trabajo que se derivan del mismo.

ANTECEDENTES: LAS ARCAE FERRATAE EN EL BAJO IMPERIO ROMANO

Las *arcae ferratae* son objetos mobiliarios especialmente singulares, constituyendo uno de los tipos de cajas reforzadas fabricados en la Antigüedad (Pascual et al. 2023, 489). Su función principal es conservar y proteger objetos de valor. Para ello se configuran en forma de caja con una tapa superior que se abría mediante bisagras. La estructura de estas arcas estaba formada por gruesas tablas de madera sobre las que se clavaban láminas metálicas, habitualmente de hierro, para reforzar su estructura. Estas láminas se fijan con un uso masivo de clavos, más como un motivo estético, reforzando la imagen de objeto fuertemente blindado, que funcional. Su ubicación principal se encontraba en templos y en viviendas de alto nivel económico. En estas viviendas, su función respondía más a un interés por la ostentación de la riqueza que a consideraciones de seguridad, por lo que habitualmente se encuentran en el atrio (Melillo 2016, 74), aunque también se han hallado en dormitorios, estudios, trasteros y peristilos (Croom 2007, 139). Por esta misma razón suelen presentar una cuidada decoración formada por las propias tachuelas o clavos que fijan las placas metálicas a la estructura de madera, completada con aplicaciones de bronce en relieve con figuras o escenas mitológicas o relacionadas con la protección del contenido. Ejemplos habituales de los primeros son representaciones de Apolo o la diosa Fortuna (Schmauder y Stiller 2004, 187), mientras que para los segundos lo más habitual son el uso de cabezas de león y de gorgonas (Schmauder y Stiller 2004, 180-4).

Dos son las configuraciones más habituales de las *arcae ferratae*: encastradas o portables. Las encastradas están unidas a una pared o al suelo con gruesos pernos de hierro para evitar su robo (De Carolis 2007, 143). Este tipo de arcas son de grandes dimensiones (sobre un metro en su eje longitudinal) y contaban con patas de pequeña altura también reforzadas para alzarlas ligeramente sobre el nivel del suelo. El refuerzo con placas de hierro y clavos afectaba a toda la superficie exterior del arca. Las cajas portables eran de menores dimensiones y seguramente no estaban pensadas para el traslado de materiales muy pesados (como grandes cantidades de monedas, por ejemplo), dado que contaban con dos asas laterales habitualmente de bronce. Si bien contaban con placas de hierro con clavos, estos podían no cubrir toda la superficie exterior del arca, asemejándose entonces a la tipología de *arca lignaeae*. En algunos casos contaban también con pequeñas patas reforzadas siguiendo la misma técnica. Otra diferencia significativa era la colocación de los adornos: en las arcas encastradas se colocaban en la cara frontal donde se encontraba la cerradura, en las arcas portables, dada su menor dimensión, a veces estos elementos se distribuían por la tapa superior en lugar de en la cara frontal, donde la embocadura de la cerradura solía ocupar gran parte del espacio existente.

² Véase por ejemplo el modelo 3D de *arca ferrata* en: <https://alveusr.com/modelo/caja-fuerte-romana/>.

Si bien existen evidencias de *arcae ferratae* por todo el imperio romano, el mayor número de estos elementos mobiliarios procede de las ciudades romanas destruidas en la erupción del Vesubio del año 79 d.C. En Pompeya, Herculano y Oplontis se ha documentado la existencia de unas treinta arcas (Andersson 2022, 162). Su estado de conservación es muy desigual y en muchos casos se limita a la presencia de la base de hormigón o piedra a la que estaban fijadas. A pesar de que estas piezas son de las mejores conservadas, el proceso de restauración que permita su exhibición pública en un estado cercano al que mostraron en su origen es arduo y complejo como ocurre con los ejemplares más excepcionales hallados en Pompeya, tanto en la Casa de Triptólemo (Bertelli y Bonsanti 2016, 62-67) como en la Casa de los Vettii (Prisco et al. 2014, 68-86).

Fuera del área vesubiana, los ejemplares conservados son escasos y en la Península Ibérica se han documentado tres (además del incluido en este estudio): uno procedente de Tarazona (Beltrán Lloris y Paz Peralta 2002, 144-181) y (González Pena 2004, 373), otro de Mérida en la casa del Mitreo (Pascual et al. 2023, 487) y un arca de madera con refuerzos metálicos parciales hallada en Calahorra (López de Calle y Tudanca 2000, 53). El arca de Tarazona se fecha en el siglo I d.C. y presenta bastantes semejanzas con las conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles en su estructura y en su rica decoración con aplicaciones de bronce. Por las grandes dimensiones de las tres arcas y su colocación, pertenecen al tipo de arcas encastradas. En estos casos el estado de conservación de las arcas es peor que las italianas, y su exhibición tras su cuidadosa restauración difícilmente permite al público general hacerse una idea acertada sobre su apariencia original.

Debido a este general mal estado de conservación de los restos que componen estos elementos singulares, se ha hecho obligatorio un importante esfuerzo de análisis de los mismos para concluir como debían lucir en su época de esplendor y poder realizar reconstrucciones hipotéticas de su apariencia. Existen tantas dudas sobre su apariencia original que gran parte de las reconstrucciones de estos objetos vinculadas a estudios científicos presentan sencillas infografías sobre la colocación de los restos localizados (mayoritariamente metálicos) en el mueble. En la obra de Schmauder y Stiller (2004) se muestran gráficamente varias posibles distribuciones de los restos metálicos de varias *arcae ferratae* romanas de Germania, todas ellas del tipo portable. Lo mismo ocurre en la obra dedicada por Emilie Riha (2001) a los elementos mobiliarios descubiertos en Augusta Raurica (Kaiseraugst, Alemania). Frente a las arcas portables alemanas, en Italia son más frecuentes las grandes *arcae ferratae* encastradas como las anteriormente citadas del área vesubiana.

Es importante señalar, que menos en las escasas piezas conservadas con su estructura de madera, la colocación de los adornos y las dimensiones de estas piezas son, de alguna forma, un amplio ejercicio de imaginación a la que se aporta la mejor justificación académica posible. Por ejemplo, en la mayoría de las reconstrucciones de arcas se tiende a colocar los elementos

singulares en la cara frontal (Lagi 2013, 86) o (Riha 2001, 17, 25) rodeando la embocadura de la llave o sobre la misma, aunque cuando las arcas son portables se tiende a colocarlos en la cara superior debido al limitado espacio existente en la cara frontal debido al menor tamaño de estas arcas (Riha 2001, 77). Elementos tales como cabezas de león con argollas se han colocado desde en la cara superior de la tapa (Riha 2001, 77), la cara frontal de la tapa (Riha 2001, 32) o la cara frontal del arca (Lagi 2013, 87), de esta forma, esas argollas en algunos casos serían decorativas y en otros funcionales (para levantar la tapa de la caja), demostrando la enorme variabilidad de soluciones que distintos autores han buscado a estas incógnitas.

EL ARCA FERRATA DEL YACIMIENTO DE MOLINO DE ARRIBA (BUNIEL)

Los restos de esta *arca ferrata* fueron localizados en la excavación arqueológica del yacimiento de Molino de Arriba (Buniel) dentro de la actuación integrada en el “Proyecto de construcción de la plataforma del corredor norte-noroeste de alta velocidad, línea Valladolid-Burgos: tramo Estepar variante ferroviaria de Burgos” (número de expediente: CPCCYL 30/2011) en los meses de junio-julio de 2012. Este yacimiento está incluido en el Inventario Arqueológico de Castilla y León con número de inventario 09-058-01-02 que atiende a una villa romana de grandes dimensiones.

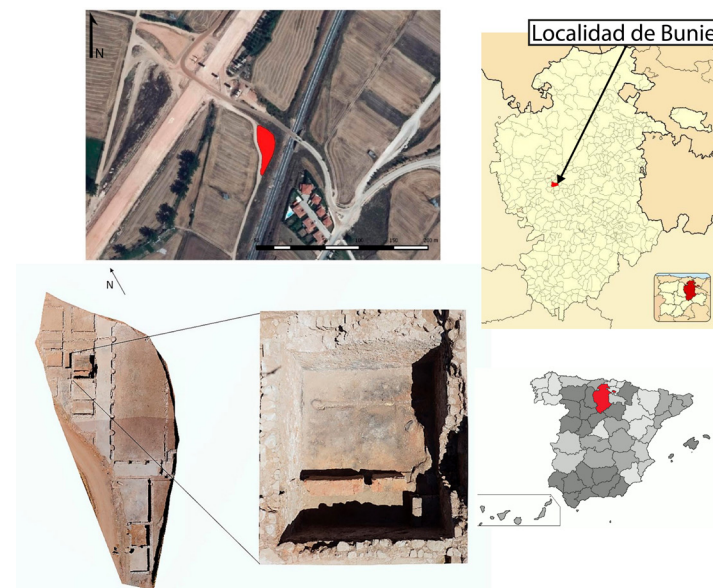


Fig. 1. Localización de la estancia L dentro de la zona excavada, con una panorámica de la estancia subterránea, una vez exhumados el contenido de los estratos formados por el derrumbe del piso superior y el contenido del sótano (Arnaiz et al. 2020, 537).

En concreto, los restos del *arca ferrata* están asociados a la parte construida de villa perteneciente al siglo IV d. C. Se localizaron en la Unidad Estratigráfica (UE) 106, formando la agrupación 12 de las descritas en la Memoria final de esta excavación (Villanueva y Delgado 2012, 143). La UE 106 corresponde a un estrato -incluido en un ámbito denominado Estancia L por los excavadores- que pertenece a un espacio subterráneo catalogado como sótano o almacén. Dentro del mismo, se acumulan sedimentos y materiales arqueológicos formados y depositados como consecuencia de la destrucción y derrumbe de los pisos superiores: UE 120. La Figura 1 muestra la localización de esta estancia en el conjunto del yacimiento excavado (Arnaiz et al. 2020, 540). La formación mencionada de la UE 106 enfatiza que su contenido esté integrado por materiales dispares y de distinto signo: objetos propios de almacén (herramientas, parrillas, hoces, recipientes con semillas, utensilios para el trabajo del campo, etc), junto a otros vinculados con funciones de carácter más singular o simbólicas (banquetes y elementos de ajuar funerario). Entre estos últimos, destacan recipientes metálicos elaborados en bronce: acetres de distintas morfologías, sítulas, jarras, coladores, botellas y una *authepsa*, todos ellos guardados, en origen, con mimo unos en el interior de otros (Rodríguez y Ruiz Vélez 2020, 239). Además de estos materiales, se localizaron clavos, asas, adornos y láminas de hierro que constituyen el arca ferrata sobre el que se desea realizar la reconstrucción virtual.

A través del registro arqueológico obtenido en esta estancia subterránea, los excavadores han propuesto una situación temporal que extienden a la segunda etapa constructiva de la villa, basada en diferentes testimonios materiales: dos monedas encontradas en esta estancia, un dupondio altoimperial y un pequeño bronce de la dinastía constantiniana fechado entre 335 y 347 d.C., así como dos platos completos de TSHT de los tipos Mezq. 80/Palol 1 y Mezq. 74/Palol 4, (Palol y Cortés 1974) pertenecientes a la segunda mitad del siglo IV d.C, pudiendo establecer esta fecha con posterioridad a la primera mitad del siglo IV d.C. (Villanueva y Delgado 2012, 150-157).

Al margen de los materiales apuntados, la excavación de la UE 120 proporcionó otro conjunto de elementos que la valoración crítica permitió que fueran vinculados al *arca ferrata* (Figura 2A). La Figura 1 muestra una vista general de tales materiales junto con detalles de algunos de los más significativos. Un inventario de los mismos se indica a continuación:

- un relieve o grabado de bronce de una gorgona (Figura 2B),
- 4 relieves de cabezas de león, 2 de ellos con argollas (Figura 2C),
- una lámina de bronce para la embocadura de la cerradura con orificio en L (Figura 2D),
- 2 asas de bronce con dos pasadores de aleta (Figura 2E),
- laminas, tanto planas como con un ángulo de 90° para servir de esquinas, de hierro reforzadas con clavos también de este material (un ejemplo en la (Figura 2F),

- 2 bisagras de hierro en triángulo recortado por uno de sus laterales (Figura 2G),
- numerosos clavos con dos tipos de cabeza: simples o en sombrerete
- distintas láminas y elementos del mecanismo de cierre y apertura de la caja en hierro.



Fig. 2. Material recuperado en la excavación perteneciente al *arca ferrata*

El arca incluye elementos simbólicos de protección muy habituales en el mundo clásico, constituidos por una gorgona y leones, en línea con lo identificado en otras *arcae ferratae* romanas ya señaladas en la sección anterior. La lámina de la cerradura tiene la habitual forma en L y en este caso presenta una significativa decoración con clavos de sombrerete, algo observable también en algún otro ejemplo de los recogidos en la bibliografía (Riha 2001, 81).

La superficie total conservada de láminas de hierro asciende a unos 5230 cm², si bien no se consideraron los restos de lámina con una superficie inferior a 1 cm². La longitud total de las láminas de hierro en forma de esquinas alcanza los 2,82 m. El total de clavos simples recogidos se encuentra en torno a 300 (168 incrustados en las láminas de hierro y 123 sueltos), mientras que los compuestos o de sombrerete son mucho menos numerosos y alcanzarían los 43 (36 incrustados en las láminas de hierro y 7 sueltos). La destrucción sufrida por el colapso del piso superior y el incendio de la estancia hace que se haya perdido gran parte del bronce, mientras que el hierro se halla en muchos casos muy degradado, estando muchas láminas de hierro pegadas entre sí debido a su corrosión, lo que dificulta la correcta estimación de la superficie total de estas láminas, a lo que contribuye la apari-

ción en el registro arqueológico tanto de arcas forradas sólo por el exterior como de otras también forradas en su superficie interior.

A partir de este material, se han estimado las dimensiones y estructura del *arca ferrata* de acuerdo a los siguientes elementos:

- La longitud máxima del arca se ha estimado considerando dos veces la longitud de una plancha de hierro de 18 cm de longitud, dado que esta plancha conserva restos de bronce de haber estado unida a la placa de la cerradura, más la anchura de la placa de la cerradura (15 cm) y más dos veces la longitud de las esquineras verticales que cierran la caja por cada lado (2,5 cm), esto es, unos 55 cm.
- La longitud de las bisagras marca la altura de la tapa, un poco más larga que la longitud de la bisagra (considerando que el lado recortado de las bisagras, de 7,5 de cm frente al completo de 8,5 cm de longitud, estaba colocado hacia la tapa).
- El ángulo de giro de las bisagras obliga a que sean exteriores al *arca ferrata*.
- La existencia y longitud de las patas se ha estimado a partir de las medidas de los diferentes clavos obtenidos. Se intuye que las patas deberían medir de alto unos 2 cm, ya que los clavos complejos que tienen forma de sombrero, que son los clavos colocados en las esquineras, tienen aproximadamente esa medida.
- La existencia de 2 asas hace suponer que el *arca ferrata* estaba concebida como un elemento portable y no empotrado, esta configuración obligaría a reforzar todas las caras (mientras que las empotradas no tienen reforzada la cara posterior)
- La longitud no doblada de los pasadores de aleta que sujetaban las asas, junto con la longitud de los clavos mejor conservados, permite estimar el espesor de la madera de la caja en 3 cm aproximadamente.
- La altura (40 cm) y profundidad (30 cm) del *arca ferrata* se ha estimado buscando un equilibrio entre la proporción altura tapa-altura caja y la superficie total existente de láminas de hierro y la longitud de las esquineras, considerando un solape habitual entre láminas de un 20%. Así, la cara frontal y trasera del arca requerirían unos 5.500 cm² de láminas solapadas (habiéndose contabilizado 5230 cm² sin contar trozos de pequeño tamaño). Como hipótesis más plausible, se ha considerado que la caja sólo tendría láminas de hierro en la superficie frontal y trasera, mientras que el resto de las caras tendrían elementos de bronce y lámina de este metal. Esta decisión se justifica considerando la superficie total de lámina de hierro conservada y analizando las dimensiones consideradas para las arcas portables germánicas (Riha 2001, 17) dado que las conservadas en su totalidad, mayoritariamente italianas, pertenecen a la tipología de arcas ferrata encastradas y no a las portables.

Respecto a la distribución de los elementos principales se han seguido las siguientes hipótesis:

- la existencia de 2 leones con argollas hace pensar que servían como elemento facilitador del levantamiento de la tapa por lo que su localización debía estar en la tapa. En la tapa podrían estar, o bien en la cara superior de la misma, o bien en las caras laterales o en la frontal. Se simularon ambas configuraciones como se muestra en la Figura 3. A partir de las configuraciones más habituales de los elementos ornamentales en *arcae ferratae* recogidas en el apartado anterior, donde estos elementos se sitúan de forma conjunta, véase por ejemplo los 4 leones de la reconstrucción del *arca ferrata* de Diershelm (Riha 2001, 78), se ha optado por una configuración en la que los 5 elementos ornamentales (los 4 leones y la gorgona) se colocan en la cara superior de la tapa (Figura 3 derecha), mientras que la cerradura se sitúa en la cara frontal del arca, lo que facilitaría el funcionamiento del mecanismo de apertura y cierre, frente a su localización en los leones en las caras frontales de arca y tapa y la gorgona en la cara superior de la tapa (Figura 3 izquierda). Además, la colocación de alguno de estos elementos en la cara frontal junto a la lámina de la cerradura hubiera requerido mayores dimensiones de altura y longitud de la caja, algo incoherente con la cantidad de láminas de hierro existentes y con el hecho de que parte de estos 5 elementos muestran restos de lámina de bronce en su parte inferior.
- El mecanismo del cierre no se ha reconstruido en este trabajo, si bien tiene la misma estructura que cierre de pasador como los localizados en gran parte del imperio romano (Thomas 2014, 70) gracias al vástago que se ha conservado recogiendo la forma inversa del dentado de la llave.

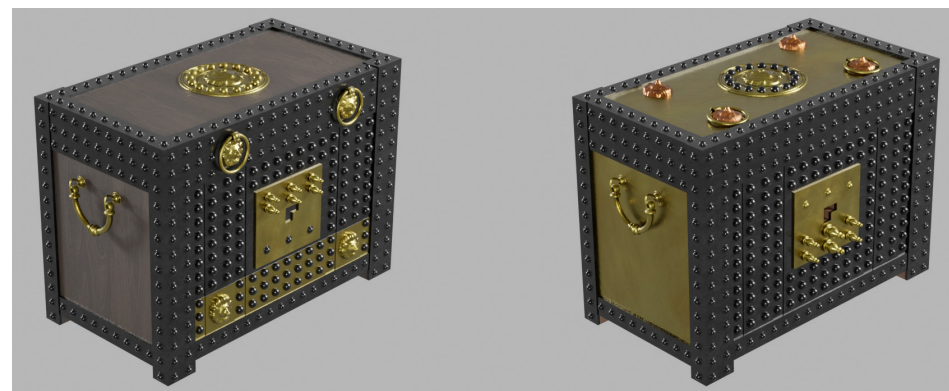


Fig. 3. Configuraciones posibles en la distribución de los leones.

Sobre los materiales se han seguido las siguientes suposiciones:

- Parecen existir dos tipos de bronce, uno más amarillento y otro más rojizo, dado que se han encontrado piezas o trazas de ambos
- La madera elegida, roble, se debe a la búsqueda de un equilibrio entre maderas muy blandas y de poco valor (pino, aliso o abedul) y maderas muy duras (olmo, haya o tejo) que hubieran hecho muy difícil el trabajo de fijación de tantos clavos.

Otras decisiones tomadas:

- Homogeneidad en la colocación de los clavos: las *arcae ferratae* conservadas en el área vesubiana (las que están en mejor estado de conservación) muestran una distribución bastante homogénea de las tachuelas, si bien la precisión en su colocación no es milimétrica. Se ha querido añadir ese pequeño carácter aleatorio en el tamaño de las cabezas y en su colocación para resaltar así un trabajo manual frente a una automatización industrial no propia de la Antigüedad.
- Los clavos con sombreretes se han colocado en la lámina de bronce de la embocadura de la llave dado que a este elemento se encontraban unidos algunos de los que aparecieron. Si bien existe alguno más de los incluidos en la reconstrucción cuya colocación en el arca original es pura especulación, por lo que no se han incluido en esta primera versión de la reconstrucción.

RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DEL ARCA FERRATA DE BUNIEL

La reconstrucción virtual del *arca ferrata* de Buniel constó de 5 etapas no siempre secuenciales dado que, en ocasiones, fue preciso volver a una etapa anterior para la corrección de errores o incoherencias funcionales. Las diferentes etapas que componen la reconstrucción virtual son: adquisición mediante fotogrametría, modelado 3D, texturizado, iluminación, animación y renderizado y postproducción.

Fotogrametría

El objetivo final de un modelo 3D relativo a patrimonio marca la calidad tanto en término de densidad poligonal como de sus texturas. En el caso de generación de renderizados *off-line* como los propios de un vídeo, se puede priorizar la calidad frente al coste computacional del renderizado. Pero en este caso, el modelo 3D no se desea utilizar únicamente para generar un vídeo, sino en el futuro para su integración en experiencias interactivas en Realidad Virtual. La Realidad Virtual precisa un renderizado *on-line* de alta frecuencia, lo que obliga a priorizar la optimización poligonal y en texturas del modelo.

Partiendo de este requerimiento, la fotogrametría, que capta la geometría 3D del objeto mediante imágenes reales de alta resolución, no parece la técnica adecuada para generar el modelo 3D de los elementos metálicos conservados del *arca ferrata*. En cambio, si que

es una técnica apropiada para captar la geometría actual de los elementos conservados. El modelo 3D extraído de la fotogrametría será posteriormente utilizado como base para el modelado 3D manual de los elementos metálicos del arca, sirviendo por tanto como referencia para reproducir la geometría original del arca, pero evitando el pesado modelo poligonal que se obtendría si se utilizara el modelo extraído de la fotogrametría directamente.

Esta etapa tuvo una gran importancia en varios elementos singulares como la gorgona y las cabezas de león. Estos relieves cuentan con gran detalle y su captación mediante fotogrametría aseguraría el modelado 3D fidedigno de los mismos. Pero, debido al deterioro de estos relieves (doblado de las planchas y golpes especialmente), los modelos 3D extraídos de la fotogrametría sólo se pudieron utilizar parcialmente como referencias en el modelado. Además, estos modelos 3D presentaban otro problema adicional: contaban con una gran cantidad de polígonos; sirva como ejemplo el relieve de una cabeza de león: el modelo 3D extraído de la fotogrametría cuenta con cerca de medio millón de vértices, mientras que el león modelado manualmente cuenta con poco menos de cien mil vértices. La Figura 4 muestra una cabeza de león, tanto en el mapa de vértices generado mediante la fotogrametría, como en el generado mediante modelado 3D. Otros elementos más sencillos, como asas, tachuelas, esquinas o plancha de la cerradura fueron fotogrametriados con el mismo objetivo. Para la fotogrametría se utilizó el software *Reality Capture* y posteriormente se exportó la malla generada al programa *Blender*.

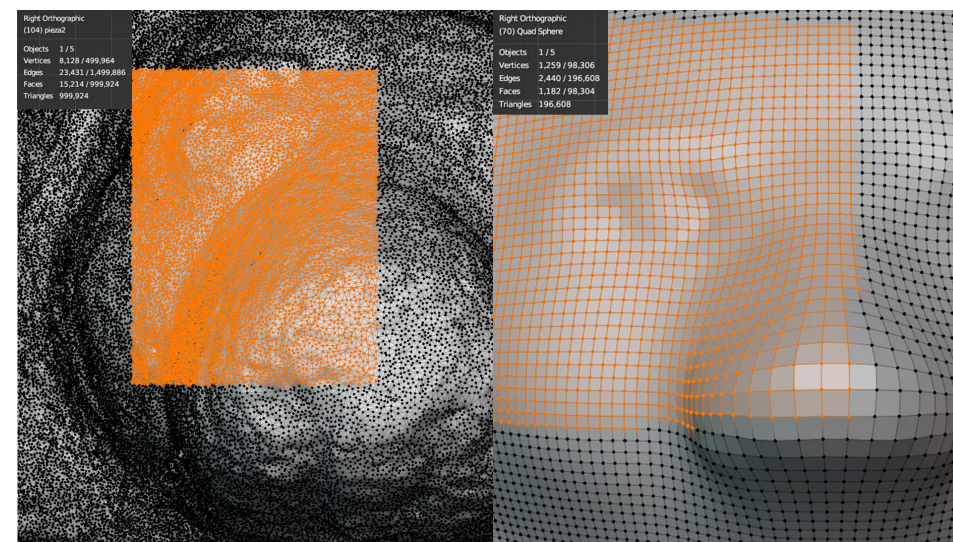


Fig. 4. Mapas de vértices (en naranja) de la fotogrametría (izq) y del modelo 3D (der) de una cabeza de león.

Modelado 3D

La etapa de modelado 3D fue la más compleja de todo el proceso de reconstrucción virtual. Para la realización de esta etapa y las dos siguientes se eligió el software libre y de código abierto *Blender*, debido a la familiaridad del equipo investigador con el mismo y la facilidad de la exportación de los modelos 3D creados con el mismo a distintos motores de videojuegos en Realidad Virtual, como *Unreal Engine*.

La realización del modelo 3D del *arca ferrata* incluye los siguientes elementos: la tapa del arca, la propia arca, las asas laterales, las bisagras colocadas en la parte posterior, la embocadura de la cerradura, los elementos decorativos (gorgona y cabezas de león), las diferentes chapas de hierro o de bronce y, finalmente, los diferentes clavos, tanto sencillos como complejos.

Si bien se utilizó el modelado poligonal para mantener el mínimo número posible de polígonos, algunos elementos, como las asas, fueron realizadas utilizando modelado mediante curvas dado su naturaleza geométrica curvilínea y otros, como la cabeza de gorgona y las de león, fueron realizadas mediante modelado por escultura dado el alto nivel de detalle orgánico que necesitaban. Operadores booleanos de resta u operadores de simetría o de revolución han sido también usados para reducir el número total de polígonos o el trabajo de modelado manual en piezas que lo permitieran, como la embocadura de la cerradura, las asas o los clavos respectivamente.

Una vez realizado el modelado 3D de los distintos elementos que componen el *arca ferrata* se procedió a fijar las dimensiones del arca y la distribución de estos elementos sobre el arca. En el apartado anterior ya se ha comentado las distintas posibilidades en la colocación de los elementos singulares, tanto en la cara frontal (tanto del cuerpo del arca como de la tapa) y en la cara superior, habiéndose justificado la distribución elegida.

Texturizado

Una vez realizado el modelado del arca se procedió a crear los diferentes materiales que le daban forma. Para la selección de los materiales se tuvo en cuenta la documentación existente sobre *arcae ferratae* ya comentada anteriormente, así como los análisis químicos realizados sobre las piezas recuperadas en la excavación. Para la generación de las texturas, al estar muy dañados los restos existentes y no poder extraer texturas imagen de los mismos que se asemejaran al color original de las piezas metálicas conservadas, se optó por la creación de texturas procedimentales.

Entre las texturas procedimentales desarrolladas en *Blender* cabe señalar: madera de roble, hierro, aleación de bronce amarillenta y aleación de bronce rojiza, al haberse observado dos aleaciones de bronce distintas en la restauración de los materiales extraídos de la excavación pertenecientes al arca. La Figura 5 muestra los cuatro materiales desarrollados

indicados anteriormente: madera de roble (1), hierro (2), aleación de bronce amarillenta (3) y aleación de bronce rojiza (4).

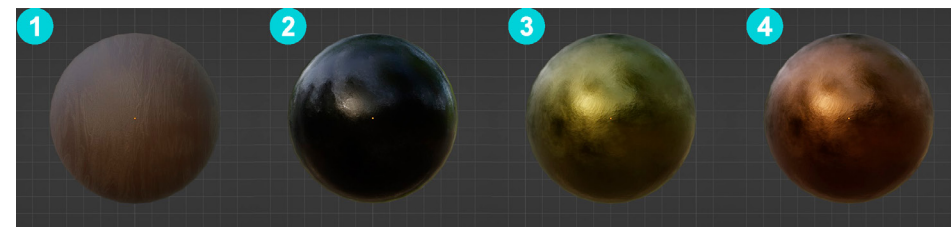


Fig. 5. Materiales procedurales desarrollados para el texturizado del *arca ferrata*.

La madera de roble se utiliza como estructura base del arca, posteriormente esta fue recubierta de diferentes placas de hierro o de bronce amarillento, como se puede observar en las tapas laterales y en la tapa superior. El material de hierro se utilizó en los refuerzos del arca en la cara delantera y trasera y en las esquinas del arca. También se utilizó el hierro para diferentes elementos como los clavos, tanto sencillos como complejos y en las bisagras. Respecto al bronce, la aleación de bronce amarillenta se utiliza en la cerradura, en las asas laterales, en el asa de la parte superior de los leones y en el elemento decorativo de la cabeza de gorgona. En cambio, la aleación de bronce rojiza se utiliza en las cuatro cabezas de león.

Dentro de las opciones de *Blender* para conformar los materiales paramétricos, se optó la siguiente estrategia: 1) utilizar el nodo *Principal BSDF* como nodo principal de cada material, 2) utilizar nodos *Color Ramp* como controladores del resultado final al ser muy sencillos de variar modificando el color resultante y 3) aplicar mediante un nodo *Bump* un efecto de *normal mapping* o falsa rugosidad que permite materiales más realistas sin aumentar desproporcionadamente el número de vértices de los objetos.

Iluminación, animación y renderizado

En cuanto a la iluminación para la generación del vídeo, se hizo uso de un esquema de iluminación compuesto por tres luces, una luz principal situada en la parte frontal derecha, una luz de relleno situada en la parte frontal izquierda y una luz de recorte situada en la parte trasera izquierda. De esta forma, se mantiene una iluminación suficiente en todos los detalles del arca a la vez que se resalta la tridimensionalidad del objeto.

El software utilizado, *Blender*, proporciona varios tipos de luces, seleccionándose luces de tipo área al producir sombras más suaves y cercanas al efecto de focos con difusores como los que se utilizan en estudios de fotografía. Como *Blender* permite asignar distinta potencia a cada luz, la luz principal tiene una potencia de que dobla a la luz de relleno, siendo la potencia de la luz de recorte un valor intermedio entre los dos anteriores. Las tres luces son

de color blanco, con la finalidad de no alterar las tonalidades de los diferentes elementos que componen al *arca ferrata* e influir lo mínimo posible en la percepción del espectador. La Figura 6 muestra un detalle del vídeo renderizado donde se observa como la iluminación elegida resalta la rugosidad de la lámina de bronce que sirve de embocadura a la cerradura.



Fig. 6. Fotograma ya renderizado de la embocadura de la cerradura.

Respecto a la animación del *arca ferrata*, la animación principal se realiza sobre la cámara, modificándose así de forma continua y suave la perspectiva desde la que se observa el *arca ferrata* y la distancia a la misma, para apreciar tanto sus dimensiones de conjunto, como el detalle de sus elementos más singulares. El uso de herramientas tales como el *Track to* como el *Follow path* sobre la cámara aseguran la suavidad de los movimientos en el vídeo final.

Complementariamente, se han animado algunos elementos del arca, tales como las asas laterales cuando se eleva la caja o las argollas de la tapa al abrir el arca, además de la propia tapa. La animación programada incluye una curva de interpolación que añade una aceleración inicial y una desaceleración final, para obtener un movimiento más suave y realista de apertura y cierre del arca.

Por último, la etapa de renderizado es la responsable de generar la infografía que constituye la base de cada fotograma del vídeo final. La elección del motor de renderizado más apropiado y la configuración óptima de sus parámetros marcan la calidad del producto final obtenido. Entre los motores de renderizado integrados en *Blender*, se eligió el motor *Cycles*, motor que se caracteriza por un tiempo computacional mucho más alto que otros motores,

pero una calidad final visual del renderizado muy superior, requerimiento fundamental en este caso para generar un producto de alto atractivo visual. El uso de la herramienta *denoise* permitió reducir el tiempo total de renderizado sin reducir la calidad visual del producto final.

La resolución del vídeo se configuró en 1920 x 1080 píxeles (proporción estándar de 16:9 y calidad HD) y a una frecuencia de 25 fotogramas por segundo. Esta configuración se eligió al ser la más común en vídeos que deben ser visualizados tanto dentro de páginas web como en televisores en museos (Jingjing et al. 2024, 16).

Postproducción

En la fase de postproducción se realizó el montaje del producto audiovisual final, añadiéndose los efectos y la información necesaria para acercar este elemento mobiliario romano al público del Museo de Burgos. Para hacer más atractivo el vídeo se decidió, en primera instancia, incorporar información textual sobre los materiales, dimensiones y elementos singulares que componían el arca, sirva de ejemplo la Figura 7 donde se muestra en el vídeo las dimensiones del arca. En un segundo momento, para resaltar al público el estado de conservación de los restos y así crear un vínculo entre el material real del arca que puede ser expuesto y la recreación realizada, se decidió incorporar también vídeos que mostraran la fotogrametría de las piezas singulares reales restauradas, tales como la cabeza de gorgona o las de los leones, como recoge la Figura 8 como ejemplo. De esta forma se pretende lograr un producto audiovisual final mucho más completo e informativo del creado en la etapa anterior, y mucho más acorde al carácter divulgativo que se le deseaba otorgar al vídeo.

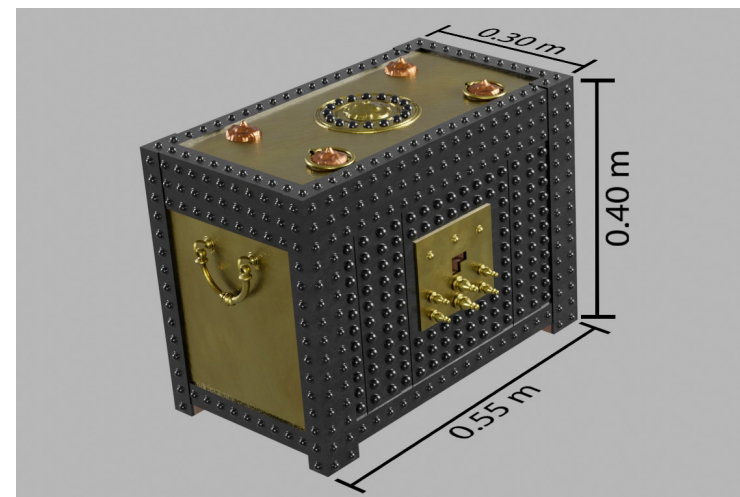


Fig. 7. Fotograma ya postprocesado que muestra las dimensiones del *arca ferrata* reconstruida.



Fig. 8. Fotograma ya postprocesado que muestra la reconstrucción virtual del relieve de la gorgona junto con la fotogrametría del elemento recuperado.

Se utilizó el vídeo generado en *Blender*, añadiéndose pausas en aquellas imágenes o tomas donde se debía mostrar información en forma de texto u otros recursos extra como vídeos de las fotogrametrías de algunos de los elementos reales. Además, se utilizó el programa *Adobe Premiere Pro*, al estar el equipo investigador familiarizado con él mismo. No se contempló el uso de programas más complejos para añadir efectos, tales como *After Effects*, debido a la sencillez de los efectos a introducir.

Finalmente, se añadió una melodía suave que acompañará a todo el vídeo otorgando una homogeneidad al producto final. El vídeo final mantiene calidad, formato y fotogramas por segundo fijados en la etapa anterior. La exportación en el formato H264 o mp4 reduce considerablemente el peso y tamaño del producto audiovisual final para su posible integración en la página web del Museo de Burgos. En la actualidad el video está disponible para su visualización en una página web propia³.

CONCLUSIONES Y LÍNEAS FUTURAS

La reconstrucción virtual del *arca ferrata* de Buniel presentada en este artículo no pretende ser más que una invitación al diálogo, máxime con lo limitado de los restos conservados de la pieza original. A pesar de la libertad con la que se contaba dado el estado

de la pieza, la reconstrucción se ha pretendido hacer desde una justificación coherente y razonada de cada una de las decisiones tomadas, permitiendo, de esta forma, rebatir las mismas y abrir nuevas soluciones al entendimiento de este tipo de piezas tan singulares. En este caso concreto, el uso de ciertas soluciones técnicas, como el desarrollo de texturas procedimentales para los distintos materiales que componen el arca, modelado 3D mediante escultura para los elementos más singulares y la inclusión de vídeos de las piezas originales fotogrametriadas en la postproducción del vídeo, pretenden facilitar el entendimiento del proceso de reconstrucción virtual realizado y resaltar la belleza de la posible apariencia original de esta pieza.

Pero, si bien la reconstrucción realizada puede parecer arriesgada, parece ser la única solución que permite acercar este tipo de restos arqueológicos tan limitados en su estado actual a la población no especializada, potenciando así su interés por conocer y entender mejor épocas pretéritas de la Humanidad, además de los objetos de uso cotidiano de cada etapa/sociedad. Además, con la creación de material multimedia, como vídeos explicativos en este caso concreto, a partir de la reconstrucción virtual realizada, se pretende dotar a los museos actuales de un fin más allá del almacenaje y exhibición de las piezas más sobresalientes: el auténtico acercamiento del pasado y las lagunas que existen para su interpretación a toda la sociedad.

Finalmente, cabe señalar que la reconstrucción aquí presentada adolece de la integración del mecanismo de cierre y apertura del arca, objetivo que se ha reservado para una segunda versión de la reconstrucción, debido a la complejidad de este mecanismo y al estado de conservación de las piezas que lo componen. Además, una vez completo el mecanismo de cierre, se integrará el modelo 3D en una aplicación interactiva en Realidad Virtual que pueda ser jugada a modo de juego educativo en el Museo de Burgos.

³ Véase: <https://xrailab.es/cases/arca-ferrata/>

BIBLIOGRAFÍA

- Andersson, Espen B. 2022. “The Economic Centre of Pompeii Revealed by Roman Cash Keeping”, Heinzelmann, Michael; Bentz Martin (coords.), Sessions 2-3, Single Contributions, (Archaeology and Economy in the Ancient World: Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Colonia/Bonn, 2018), Heidelberg: Propylaeum. (<https://doi.org/10.11588/propylaeum.999>).
- Arnaiz Alonso, Miguel A.; Gorostiza Gonzáles, M.; Delgado Arceo, M. E. y Villanueva Martín, L. A. (2020): “Recipientes metálicos procedentes de la villa de El Molino de Arriba (Buniel, Burgos): función y alcance social “ Actas Congreso Internacional . Las Villas Romanas Bajoimperiales de Hispania. Palencia; 533-543.
- Beltrán Lloris, Miguel; Paz Peralta, Juan Ángel (2002), “III. Las excavaciones arqueológicas”. Caesaraugusta, 76. Las aguas sagradas del Municipium Turiaso: 36-258.
- Bertelli, Carlo y Bonsanti Giorgio. 2016. “Cassaforte con sacrificio a Giove”, Restituzioni 2016. Tesori d’arte restaurati, XVII ediz. Intesa San Paolo. Marsilio, Milano, 62-67.
- Bockius, Roland. 2021. “Ein punischer Holzarkophag (?) im Römisch-Germanischen Zentralmuseum”. Archäologisches Korrespondenzblatt, 51, 221-236.
- Checa David; Bustillo Andrés. Advantages and limits of virtual reality in learning processes: Briviesca in the fifteenth century, Virtual Reality London, 1359-4338, (2020), 24(1), 151-161.
- Croom, Alexandra T. 2007. Roman furniture, The History Press. ISBN 9780752440972.
- De Carolis, Ernesto. 2007. “Il mobile a Pompei ed Ercolano”, Studia Archaeologica, 151, L’Erma di Bretschneider, Roma.
- González Pena, María L., 2004: «El arca ferrata. Tratamiento de conservación-restauración», en Beltrán Lloris, M., Ortiz Palomar, M.E., Paz Peralta, J.A., Las aguas sagradas del Municipium Turiaso. Excavaciones en el patio del Colegio Joaquín Costa (antiguo Allué Salvador), Tarazona, Zaragoza, Caesaraugusta, 76, Zaragoza, 373-421.
- Lagi, Adele 2013. “Città Vesuviane Antichità E Fortuna Il Suburbio E L’agro Di Pompei, Ercolano, Oplontis E Stabiae Istituto Della Enciclopedia Italiana Fondata Da Giovanni Treccani, Roma, 1-92.
- Li, Jingjing; Zheng, Ikumu; Xiaoyang, Watanabe y Ochiai Yoichi. 2024. “A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition”. Computers in Human Behavior, 108407, 1-87.
- Beltrán Lloris, Miguel; Paz Peralta, Juan Ángel. 2002. “III. Las excavaciones arqueológicas”. Caesaraugusta, 76. Las aguas sagradas del Municipium Turiaso: 36-258.
- López de Calle Cámara, Carlos y Tudanca Casero, Juan Manuel. 2000. “Calagurris Iulia Nassica: Evidencias de incendio en el sector norte de la ciudad altoimperial”. Estrato: Revista riojana de arqueología, n.º 11: 42-54.
- Melillo, Luigia. 2016. “Area vesuviana. Cassaforte con sacrificio a Giove”, Revista Restituzioni, 70-76.
- Mols, Stephan. 2007-2008: “Ancient roman household furniture and its use from Herculaneum to the Rhine”, Anales de prehistoria y arqueología, 23-24: 145-160.
- Mols, Stephan. 2020. “Wooden Furniture in Herculaneum. Form, Technique and Function”. Circumvesuviana, Volume: 2, Amsterdam.
- Moreno Alcaide, Manuel. 2013. “Reconstrucción virtual del mobiliario doméstico romano a través de las fuentes antiguas”. VAR. Volumen 4 Número 9: 58-62.
- Palol, Pedro de. y Cortés, Javier.: La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega). Excavaciones de 1969 y 1970. Acta Arqueológica Hispánica 7 (1974).
- Pascual Sánchez, María Á.; Lara Medina, Macarena; Bejarano Osorio, Ana M.; y Bustamante Álvarez, Macarena. 2023. “El proceso de extracción del arca metálica del ambiente 11 de la Casa del Mitreo. Fase 1”, en La Casa del Mitreo de Augusta Emerita, Mérida”, Consorcio Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, 487-498.
- Prisco, Gabriella; Fossà, B.; Ferrari, S.; Federico, S.; Giglio, A.; Schneider, K.; Scarpitti, P.; Priori, G.; Talarico, F. Y Villa, I.M., 2014: “La cassaforte della casa dei Vettii a Pompei. Dalla scoperta al restauro”, Bolletino Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, 28: 68-86.
- Remotti, Esmeralda; Fiesoli, F. y Gennai, F. 2010. Dallo scavo in laboratorio all’ intervento conservativo: un caso studio, Gradus. Rivista di Archeologia, Restauro e Beni Culturali, 5: 23- 30.
- Riha, Emilia. 2001. “Kästchen, Truhen, Tische – Möbelteile aus Augusta Raurica”. Forschungen in Augst, 31: 1-200.
- Rodríguez Adelaida, Ruiz Vélez, Ignacio. 2020. “Peines de cardar, o cardaderas, de la villa romana de Molino de Abajo, Buniel (Burgos)”, Estudios y recuerdos In Memoriam Prof. Emilio Illarregui Gómez / coord. por Cesáreo Pérez González 235-246 Árbol académico, Pablo Arribas Lobo, Olivia Reyes Hernando, 2020, ISBN 978-84-09-18073-8: 235-246.

- Rodríguez-García, Bruno, Guillen-Sanz, Henar, Checa, David, Bustillo, Andrés. 2024. "A systematic review of virtual 3D reconstructions of Cultural Heritage in immersive Virtual Reality". *Multimedia Tools and Applications*: 1-51. <https://doi.org/10.1007/s11042-024-18700-3>.
- Schmauder, Michael y Stiller, Frank. 2004. Römische Kastchenbeschiäge Aus Buntmetall Im Römisch-Germanischen Museum Köln, *Kölner Jahrbuch* 37: 137-221.
- Thomas Davis. 2014. A typology of roman locks and keys, Southwestern Baptist Theological Seminary, Tesis doctoral.
- Villanueva, Luis A. y Delgado, María E. 2012. "Memoria final de la excavación arqueológica en el yacimiento de molino de arriba (Buniel). Actuación integrada en el proyecto de construcción de la plataforma del corredor norte-noroeste de alta velocidad. Línea Valladolid-Burgos. Tramo: Estépar-variante ferroviaria de Burgos". ANTEQUEM, Arqueología y Medio Ambiente, S.L., Memoria Técnica inédita, Junta de Castilla y León.

REMEMBRANZAS ARTÍSTICAS





REMEMBRANZA ARTÍSTICA

<https://doi.org/10.36443/sarmental.96>

Fernando González de Lara (1724-1806): En Un Tiempo Plural

Se cumplen tres siglos del nacimiento del arquitecto y escultor burgalés Fernando González de Lara quien nos ha legado un valioso patrimonio creado en el tránsito a la etapa de la que terminará brotando nuestra contemporaneidad. Justo es, pues, dedicar un profundo reconocimiento a este inspirado y sólido creador que, arrancando del arte tardobarroco, no ahorró esfuerzo alguno para estimular el desarrollo de su entorno abriendo nuevos cauces hacia el futuro.

Desde esta perspectiva, la de su biografía y obras como bisagras en las que conviven supervivencias y anticipaciones, sobresale un íntimo entrañamiento respecto al marco cultural en el que irá realizándolas. Así, y de esa forma viene siendo ampliamente reconocido (Sambrić 1986, 336-41), constituye un indiscutible representante de los decisivos cambios que, bajo los postulados de la Ilustración, se habrán de producir en nuestro país a lo largo del siglo XVIII. De ahí su apasionada inclinación por adquirir sólidas destrezas profesionales que le conducirá, primero, a Valladolid, la antigua corte de los Austrias, hasta terminar asentándose definitivamente en Burgos, la *Caput Castellae* donde el arte había acrisolado con sin par manifestaciones.

En el mismo sentido, el de una íntima ligazón respecto al ámbito de apertura hacia los renovadores planteamientos que iban imponiéndose, cabe situar sus proyectos retablisticos y la sensibilidad que en ellos se manifiesta. De ahí ese interés por dotar a los espacios religiosos heredados de un elegante orden presidido por sólidas fábricas con severos trazos (Payo 1997, 370-93). En su concepción, acorde con una característica monumentalidad y esmeradas ejecuciones, quedan de manifiesto los conocimientos adquiridos y el valor que otorgaba a la obra bien realizada donde logran fundirse la habilidad de los talleres tradicionales y la inspiración clasicista. Buena muestra de ello es el retablo mayor de la Capilla de San Juan de Sahagún (1770) y el mayor de la de Santiago (1772-1773) en la Catedral de Burgos.

No obstante, aunque sus capacidades como escultor le granjearon amplio reconocimiento, es en el ámbito de la arquitectura donde sobresale de manera indiscutible según reconocerá la propia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nombrándolo, en 1770, arquitecto supernumerario y, dos años más tarde, arquitecto académico de mérito (Iglesias 2011, 94-5). Con el aval de tan apreciadas titulaciones, desarrollará una intensa actividad donde sobresale su renovador dominio de la comprensión espacial en relación con las distintas funciones, materiales y técnicas ligadas a cada encargo. He ahí, pues, un indiscutible nexo con el mejor arte de nuestros días al que se une el marcado pluralismo que le lleva a dotar a cada proyecto de singular carácter propio.

Permaneciendo respetuoso con tales principios, adaptación a la naturaleza de las diferentes obras que se le confían y búsqueda de su más adecuada proyección, llevará a cabo muy distintos proyectos los cuales, en sí mismos, constituyen expresivos testimonios de los ideales que iban triunfando durante tan decisiva etapa. En todos ellos, sobresale el impulso dirigido a mejorar las condiciones que rigen el desenvolvimiento comunitario. Tratará así de ir transformando el marco en el que este tiene lugar de acuerdo a una profunda convicción sobre su decisiva influencia en el desarrollo común. Es decir, mejorar las condiciones materiales y culturales para que las distintas poblaciones se sientan estimuladas a superarse. No es extraño, por tanto, que el nombre de González de Lara aparezca rubricando propuestas de muy diversa naturaleza dirigidas a mejorar las comunicaciones y dotaciones de los múltiples núcleos de nuestra región.

Es ese mismo propósito el que va a hacerle sobresalir al frente de las principales obras llevadas a cabo en la capital burgalesa a lo largo de la segunda mitad de siglo. Entre ellas figuran las que realiza en el edificio de la catedral (Nieto 1999, 339-93) unidas a otras múltiples de carácter civil. Particular importancia adquirirá la construcción de la Cárcel Real que, próxima al Puente de San Pablo y sobre terrenos ocupados por la muralla, marca el comienzo de la desaparición de su frente meridional (Iglesias 1978, 71-3). Pues en efecto, la presencia del excelente edificio penitenciario va a actuar como acicate alentando la idea de levantar un moderno Consistorio en el solar de la próxima Puerta de las Carretas. Confiado el proyecto a González de Lara (Payo, 2007), este aprovecha su estratégica posición, entre la Plaza Mayor y el camino a Francia paralelo al Arlanzón, para transformar la imagen del conjunto urbano. Con tal fin, mantiene el antiguo carácter de paso entre su zona central y la inmediata al río convirtiéndola en el celebrado Paseo del Espolón. Nace, pues, una ciudad abierta la cual, en adelante, se extenderá en íntima convivencia con el que había sido su lindero natural.

Tan decisivo cambio, que aún hoy sigue definiéndola, fue acompañado de otras múltiples actuaciones con las cuales el arquitecto se erige en claro representante de los impulsos hacia el progreso concebidos en aquellos momentos. He ahí el equilibrado y sobrio proyecto que habría de regir el caserío del Espolón y la propia distribución de este. En la misma línea, de un depurado clasicismo, se sitúan su intervención en el parador de la Plaza Vega, la propuesta para escuelas municipales o, incluso, el discutido proyecto para Teatro Municipal (Payo y Zaparaín 2020, 315-30). Aun hoy los planos cuidadosamente trazados por González de Lara cuando ya estaba enfermo evidencian las altas capacidades de su autor y como este, pese a la ingrata actitud municipal resistiéndose a pagarle, culminaba su vida en plena identificación con los ambiciosos ideales que venían guiándole. Todo un ejemplo que sigue marcando la fisonomía burgalesa y le hace acreedor del más profundo reconocimiento.

Lena S. Iglesias Rouco
Universidad de Burgos (UBU)

BIBLIOGRAFÍA

- Iglesias Rouco, Lena S. 1978. *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos.
- Iglesias Rouco, Lena S. 2011. "Fernando González de Lara". *Diccionario Biográfico Español*, 94-95. Madrid: Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/22170/fernando-gonzalez-de-lara> (Consultado el 31 de octubre de 2024).
- Nieto Plaza, Ana Berta. 1999. "La obra de la Puerta de Santa María en la catedral de Burgos (1790-1791)". *Boletín de la Institución Fernán González* 219: 339-376.
- Payo Hernanz, René Jesús. 1997. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos: Diputación Provincial.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2007. *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos*. Burgos: Instituto municipal de Cultura/ Ayuntamiento de Burgos.
- Payo Hernanz, René Jesús y Zaparaín Yáñez, María José. 2020. "La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara". *Quintana* 19: 315-330.
- Sambrić, Carlos. 1986. *La arquitectura española de la Ilustración*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.

RESEÑAS





La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval

LAHOZ GUTIÉRREZ, LUCÍA

Madrid, Síntesis, 2022, 330 pp.

ISBN: 978-84-1357-224-6

Nuestra contemporaneidad, inmersa en un ilimitado repertorio de imágenes en 4K, afronta una “visión en negativo” hacia el periodo medieval. Los prejuicios formalistas siguen proyectándose sobre este arte, tildándolo de ingenuo o naif. No obstante, tanto ahora como entonces, las imágenes forman parte de nuestra cotidianeidad: “somos como miramos”. Con ello en mente, Lucía Lahoz propone en este volumen entender la iconografía medieval en su temporalidad y especificidad, más allá del afán descriptivo y catalogador. Lahoz es catedrática de Historia del Arte y miembro del Instituto Universitario de Estudios Medievales y Renacentistas en la Universidad de Salamanca. Desde su tesis doctoral sobre escultura gótica en Álava, son muchas sus publicaciones centradas en el arte medieval del ámbito hispánico. Las cuestiones alrededor de las que gira su producción son aquellos usos, funciones y significados de las imágenes, a su vez, los hilos conductores de esta monografía y que dan título al primer capítulo.

Como introducción se ofrece una declaración de intenciones metodológica, “inventario de dudas”, que se complementa con un nutrido repaso historiográfico. Los capítulos se disponen en una estructura tripartita de bloques temáticos que conducen desde la teoría de la imagen a sus diferentes materializaciones y contenidos. Son objeto de estudio desde la arquitectura, la escultura monumental a las artes suntuarias, la epigrafía o la imagen sigilar, pues todas son susceptibles de incluirse bajo la categoría de imagen; basta con recordar los símbolos presentes en la topografía del templo. Como reitera la autora, los límites de los apartados son porosos y el contenido se articula a modo de vasos comunicantes. Este libro ni quiere ni puede ser holístico, sino que trata de ofrecer un panorama global convenientemente ejemplificado que permite al lector aproximarse a la mirada medieval y su realidad en imágenes, polimórficas y polisémicas.

Frente a una historia del arte medieval obsoleta interesada por el estudio estilístico, la profesora Lahoz aboga por aunar lo contenidista y lo formalista y recuerda el indiscutible valor de la imagen como documento. A su vez, esta no se puede abordar de manera aislada, sino formando parte de un conjunto, de un discurso y de una ritualidad. Ante la fragmentación de piezas, es necesario comprenderlas como parte de una escenografía y atendiendo a las respuestas de la audiencia, en aras de devolverles su condición de objetos dinámicos, partícipes y articuladores de su sociedad.

Imágenes profanas y sagradas actúan como epifanías de unos contenidos sobrenaturales o imaginados cuya presencia sólo se hace real a través de su configuración como representaciones. En

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 8/07/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.73>

el caso de la sacralización de la monarquía, el poder se materializa a través de un retrato institucional que funciona dentro de un entramado discursivo propagandístico. Lo visual cobra una dimensión pública que cabe reivindicar, especialmente reconocible en aquellas portadas monumentales, “extroversión del santuario y de lo suntuario”, que configuran una suerte de *performance*. Por su parte, las escenografías de la muerte construyen mediante los conjuntos funerarios un cuerpo, un rostro eterno ante la ausencia, clara muestra del valor que detentan los artefactos visuales de transformar el acontecimiento pretérito en un “presente continuo, reactualizado eternamente y, por tanto, más impactante”.

Lo imaginado se vuelve real mediante su activación como imagen, una idea de relatos y ficciones que acompaña los propios títulos de los apartados. Muy elocuente resulta la reflexión sobre la representación femenina, cuya huella iconográfica es habitualmente imaginada por la masculinidad clerical y profana. La mujer se incluye en el *totum revolutum* de la otredad que abarca de marginados santos a herejes, sarracenos y judíos. Cada una de estas figuraciones alude a un contexto local concreto que no se puede ignorar ante el riesgo de caer en generalizaciones fruto de discursos presentistas o interesados.

En definitiva, las imágenes son susceptibles de ser comprendidas a través de sus múltiples capas que entrelazan metáforas y mensajes, a la vez que componen complejos discursos. Asimismo, más allá de compartimentos cronológicos, inadecuados, como ofrecen los ejemplos de la Portada Rica de la Universidad de Salamanca, o la espiritualidad de Teresa de Jesús, se debe atender a la emotividad, aludiendo al término de *longue durée* que, así como afecta a las mentalidades, consecuentemente impregna los dispositivos visuales. Con esta monografía se ofrece un manual de método que pone en manos del lector un enfoque no tan común en la historiografía de nuestro país. Vivimos con y como imágenes, por ello es esencial entender sus códigos de representación para conocernos mejor a nosotros mismos pero también a nuestros ancestros medievales.

María Carrión Longarela

Universidade de Santiago de Compostela (USC)



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 27/09/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.91>

Mujer y retrato en la Edad Moderna. Usos, funciones y formas de exhibición

GARCÍA PÉREZ, NOELIA Y SOLER MORATÓN, MELANIA (eds.)

Madrid, Sílex, 2022, 260 pp.

ISBN: 978-84-19077-85-1

Bajo el título *Mujer y retrato en la Edad Moderna. Usos, funciones y formas de exhibición*, Noelia García Pérez y Melania Soler Moratón compilan las principales ponencias de las *IV Jornadas Arte, Poder y Género. Mujer y retrato en el Renacimiento*. Este encuentro, celebrado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia los días 29 y 30 de abril de 2021, continuó los que se vienen organizando desde 2017 guiados siempre por un objetivo: abordar, desde una perspectiva de género, los fines y mecanismos de participación femenina en la cultura artística de la Edad Moderna. Con este planteamiento, el volumen explora la relación entre mujer y retrato en el Renacimiento desde una idea vertebradora: el retrato como soporte visual sancionador del gobierno femenino.

El primer capítulo recoge las aportaciones de Melania Soler que nos revela los mensajes políticos subyacentes en los retratos devocionales de Isabel la Católica y sus hijas. Estas obras muestran a las últimas Trastámara en escenas sagradas junto a Cristo, la Virgen o santos, en una demostración pública de piedad dinástica que, como la autora apunta, veladamente significaban la sanción divina de la autoridad terrenal de la estirpe. De un carácter muy distinto es el trabajo de Alexandre Vico que nos sitúa en la Historia de Nastagio degli Onesti de *spalliere* de Botticelli para el palacio Pucci, en Florencia. Sus iconografías femeninas sirven al autor para indagar acerca del papel de la mujer de la élite florentina quattrocentista en las estrategias y costumbres matrimoniales, posición determinada por los intereses del linaje y del futuro esposo.

El retrato como imagen del poder nobiliario femenino, en este caso el de Ana Manrique de Lara y Piñeiro, Condesa de Puñonrostro, centra la intervención de Elena Andrés que valora la narrativa de poder encubierta por la elegancia y empaque propios del retrato de aparato. La autoridad de la mujer noble en el seno del linaje es considerada por Eduardo M. Baudot al hilo de los retratos dobles de los III duques de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel y María Enríquez de Toledo y Guzmán, los cuales interpreta como exaltación de la figura de la duquesa como mujer de gobierno. Aunque la pintura de caballete fue el soporte más frecuente, la contribución de Alicia Sempere nos aproxima a otro, la medalla-retrato, y lo hace a través de una mujer excepcional: la emperatriz María de Austria. La autora analiza las representaciones de sus medallas-retrato como discursos simbólicos alusivos a la virtud y buen gobierno

de la emperatriz, mostrada siempre de acuerdo a los ideales renacentistas de belleza y juventud y acompañada de alegorías referidas a valores e ideales como la prudencia, la justicia o la paz.

En un trabajo dedicado a la mujer y el retrato no podía faltar una mirada a su coleccionismo pictórico, personificado en Artemisa Doria Carretto y Vittoria Colonna Enríquez. Ángel Campos-Perales se ocupa del primer caso, desvelándonos las inquietudes y personalidad de la que fue VII duquesa de Gandía, determinantes de su colección: su gusto por la pintura, la piedad contrarreformista y la búsqueda del mantenimiento del recuerdo de la dinastía. Prueba elocuente de esto último, como bien hila el autor, es que Artemisa vinculara al mayorazgo retratos del linaje de su marido y del suyo para evitar su donación y consiguiente dispersión. Por su parte, María Cristina Hernández Castelló considera el coleccionismo de Vittoria Colonna, esposa del VIII almirante de Castilla y IV duque de Medina de Rioseco, remarcando su gusto por la pintura italiana y contrarreformista. Asimismo, la autora advierte la ausencia en la colección de las efigies de los sucesivos almirantes, a pesar de lo elevado del número de retratos, lo que la lleva acertadamente a rechazar el deseo de perpetuación de la memoria familiar como factor del origen del conjunto.

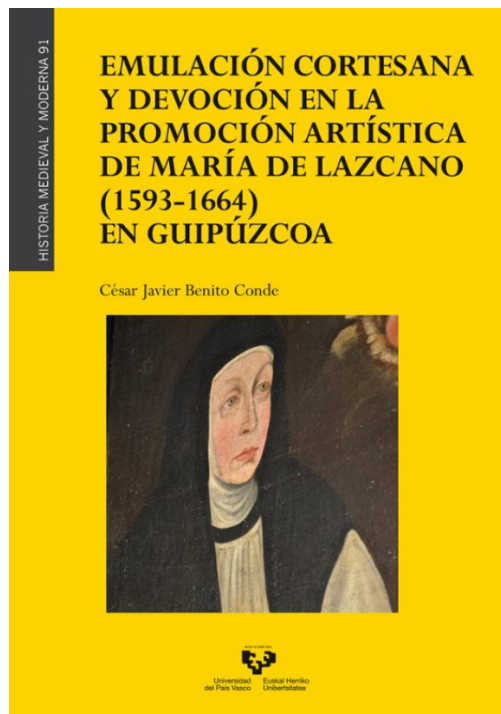
Los nuevos fines que el retrato adquirió en el Renacimiento encontraron en las galerías de retratos una forma de exhibición específica y enfática, cuestión que el libro propone en sus dos últimos capítulos. Raúl Romero presta atención a un ejemplo nobiliario, la galería del linaje de la Cerda, que interpreta como estrategia visual de exaltación familiar, adhesión a la monarquía y emulación de modelos cortesanos. Sus reflexiones invitan a plantearnos otras: ¿cómo intervinieron las duquesas de Medinaceli en la creación de esta galería, si lo hicieron? Y su presencia en la misma, ¿pudo traslucir un especial predicamento en la casa ducal? El último capítulo, a cargo de Emma Luisa Cahill, nos aproxima a las galerías de retratos de Enrique VIII y Catalina de Aragón, en Londres. La autora valora la presencia de retratos hispánicos y sus implicaciones políticas como expresión de los vínculos entre los Tudor y Trastámara, atribuye a la voluntad de Catalina la llegada de los mismos a Inglaterra, y aprecia con detenimiento las iconografías femeninas castellanas.

A partir de unas contribuciones que evidencian una rigurosa labor de investigación, el libro analiza en profundidad la relación entre mujer y retrato revelando, desde variados enfoques y perspectivas, sugerentes matices que enriquecen lo escrito hasta ahora sobre el retrato de poder. Los autores demuestran cómo este fue un versátil y eficaz aliado del gobierno femenino, empleado por la mujer para legitimarse frente a las teorías que discutían, o negaban, su idoneidad para desempeñar la autoridad política. En definitiva, el volumen es un brillante ejemplo del interés creciente por la mujer como promotora de arte, un paso

adelante en el conocimiento de sus formas de intervención en las artes del Renacimiento, y un referente para los investigadores en esta materia.

César Javier Benito Conde

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 30/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.87>

Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa

CÉSAR JAVIER BENITO CONDE

Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022, 360 pp.

ISBN: 978-84-1319-391-5

No cabe duda de que la contribución femenina al desarrollo de las artes ha sido fundamental a lo largo de los siglos, sin embargo, este aspecto ha sido históricamente olvidado o poco valorado, ya sea debido al escaso interés que el tema ha suscitado entre los especialistas o, lo que es peor, porque ha sido objeto de un silenciamiento consciente. Afortunadamente, en fechas recientes se han incrementado los estudios relacionados con la actividad de las mujeres en las artes, desde visiones poliédricas y metodologías novedosas, lo que ha generado un buen número de exposiciones y trabajos, tanto sobre las artistas y sus obras como sobre la promoción artística femenina.

El libro de César Javier Benito Conde, que aquí se reseña, centra su interés en la hasta ahora poco conocida figura de María de Lazcano (1593-1664), XIV señora de la Casa de Lazcano. En el mismo, su autor analiza y pone en valor el papel de una mujer que se erigió como gobernante de una de las grandes familias nobiliarias Guipuzcoanas, además de administradora de la Casa de Oquendo. De ella destaca su determinante actividad como impulsora del linaje, su férreo carácter, su mentalidad, gusto y cultura, sin olvidarse de su tiempo e influencias, así como su capacidad económica, entre otros aspectos. Todo ello está directamente relacionado con el hecho de que consiguiera alzarse como una importante promotora de empresas artísticas en Lazcano y San Sebastián, en un contexto determinado, el de la España de los dos primeros tercios del siglo XVII, marcado por la religiosidad contrareformista.

La investigación se ha dividido en seis capítulos que están precedidos por un apartado introductorio. En esta primera sección se avanza, por un lado, el estado de la cuestión en relación con la actividad de las mujeres como promotoras de las artes y, por otro, una revisión bibliográfica sobre María de Lazcano y su “matronazgo artístico”. El primero de los capítulos centra su interés en la mujer objeto de estudio y su periplo vital, ahondando en el origen familiar, la importancia de su matrimonio con el almirante Oquendo, la actividad como heredera del mayorazgo familiar o los duros infortunios que tuvo que afrontar. En el segundo capítulo se profundiza en el conocimiento de María de Lazcano, especialmente en aquellos aspectos relativos a su educación, personalidad o religiosidad, determinada tanto por el tiempo como por el ámbito cortesano y nobiliario en el que se desarrolló.

El tercer capítulo lleva el elocuente título: “Una casa para el honor de un linaje: el palacio de Lazcano”. En el mismo se desgana una de las construcciones civiles más importantes de la primera mitad del setecientos en el País Vasco, imagen tanto del poder de doña María como del de su linaje y, sin lugar a duda, la obra más relevante de cuantas promovió. El autor valora el influjo de los modelos cortesanos (vinculándolo con los trabajos de Gómez de Mora y su entorno), el proceso constructivo, su amueblamiento y, así mismo, plantea su influencia sobre otros palacios del entorno, como los de Zubikoeta (Ataun) e Insausti (Azcoitia). El cuarto capítulo se centra en la fundación del colegio de la Inmaculada Concepción de San Sebastián, donde María de Lazcano fue la encargada de hacer cumplir las mandas testamentarias de su esposo. Aunque actualmente el colegio ha desaparecido, Benito Conde reconstruye la historia y formas del edificio, partiendo de un exhaustivo trabajo de documentación, lo que le ha permitido relacionarlo con el colegio de San Ignacio de Valladolid y con su modelo de partida, el colegio de Villagarcía de Campos.

Los dos últimos capítulos se centran en el estudio de las fundaciones religiosas en la villa de Lazcano, que supusieron una muestra de la piedad y religiosidad de María de Lazcano, además de un reflejo del poder familiar en el contexto urbano de la localidad. En este sentido, el quinto capítulo se refiere a la devoción por el Carmelo Descalzo y la fundación del Convento de Santa Teresa (1640), trazado por fray Alonso de San José, teniendo como referente el abulense de Santa Teresa. De la misma manera, estudia los bienes artísticos, el ajuar conventual, ornato y magnificencia, así como el convento en tanto que espacio funerario y de poder. El sexto y último capítulo se dedica a analizar la fundación del convento de bernardas recoletas de Santa Ana (1645), destinado a honrar la memoria de su hijo Antonio Felipe, que se convertirá en el lugar de enterramiento tanto de su vástago como del suyo propio.

Para concluir, es necesario señalar que Benito Conde ha manejado de forma brillante tanto la bibliografía sobre el tema objeto de estudio como unas variadas y ricas fuentes documentales, extraídas de fondos y archivos de diversa procedencia. Así mismo, ha realizado un análisis pormenorizado de las obras artísticas promovidas por María de Lazcano, aspecto vertebral sobre el que se arma buena parte del estudio. En definitiva, se trata de un trabajo exhaustivo y necesario sobre la figura de María de Lazcano, que nos acerca a su personalidad, gusto artístico, intereses o, de manera más amplia, a las redes de poder y religiosidad en el setecientos hispano. Un libro de gran interés, e imprescindible consulta, que ahonda en la importante labor de promoción artística desarrollada por las mujeres en la Edad Moderna.

Julián Hoyos Alonso
Universidad de Burgos (UBU)



***El dibujo en el proceso creativo de las artes.
Trazas y diseños navarros, 1500-1800***

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA (dir. y ed.)

Pamplona, Fundación Fuentes Dutor; Fundación Gondra Barandiarán;
Universidad de Navarra, 2023, 541 pp.

ISBN: 978-84-8081-783-7

El estudio del dibujo como elemento nuclear de la creación artística viene siendo objeto de atención desde hace varias décadas. En España, cuya historiografía se había centrado preferentemente en el proceso de realización de las obras, los estudios sobre trazas y dibujos se han incrementado en los últimos años. Si bien es cierto que, en ocasiones, el análisis histórico artístico podía completarse al incluir los correspondientes proyectos gráficos que se encontraban en su origen y las hacían posibles, también lo es que el acceso a este tipo de materiales ha sido una tarea ardua y en muchas ocasiones complicada, al no existir una verdadera conciencia de su importancia y significación para el hecho artístico que, en consecuencia, hubiera llevado a su preservación y catalogación. Sin embargo, de forma progresiva, se ha ido asumiendo su trascendencia, lo que ha suscitado la atención de las investigaciones hasta conformar múltiples corpus organizados por autoría, temática, procedencia, cronología o localización.

Son innegables las posibilidades que tiene el dibujo a la hora de plasmar una idea y su capacidad para comunicarla, pero también la fascinación que ejerce por ser el medio más cercano a la facultad de la imaginación, de las formas modeladas en la fantasía; sin olvidar que, en muchas ocasiones, se convierte en un fiel aliado para comprender el mundo circundante, un medio de conocimiento, un vehículo para fijar la realidad en un momento dado y en alimento de la memoria. En definitiva, el dibujo es parte consustancial de nuestras vidas y, en concreto, de los procesos creadores, al actuar de guía de transmisión desde la mente a su materialización e, incluso, de su perpetuación en el recuerdo. No en vano, el estudio que reseñamos se inicia con una sugestiva frase del virrey Juan de Palafox: “El pintor, primero hace la idea en la imaginación, después el dibujo, y últimamente la imagen”.

Bajo este espíritu, el doctor Ricardo Fernández Gracia ha dirigido un ambicioso proyecto que compendia lo fundamental del dibujo navarro, entre 1500 y 1800, en el que se explica la tradicional desatención que habían merecido estos documentos en España, recordando la opinión de Baltasar Gracián, en 1674, para quien “Antes de existir las cosas están en la nada, y cuando comienzan a existir aún están dentro de su nada” y primar, por tanto, el resultado final, es decir, la obra concluida.

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 15/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.78>

En esta publicación, de gran formato y cuidada edición, se nos ofrece un excepcional estudio sobre trazas y diseños conservados en múltiples centros de investigación, tanto del ámbito navarro como nacional, siendo especialmente numerosos aquellos procedentes de los protocolos notariales. Prologado con gran sensibilidad hacia las propuestas gráficas por la profesora Beatriz Blasco Esquivias, se articula en dos secciones claramente diferenciadas. La primera, firmada por el responsable de la iniciativa investigadora, se inicia con un texto donde el dibujo se convierte en el hilo argumental para un breve, pero intenso, recorrido sobre las artes en el marco espacio – temporal acotado, donde desfilan los principales artífices y promotores, así como las empresas más señeras de este momento.

El profesor Fernández Gracia va desgranando, de esta manera, cuestiones tan relevantes como la función de los dibujos en el examen de los gremios, el protagonismo de los veedores de las diferentes instituciones, la siempre valiosa aportación de los frailes tracistas, las trazas para trabajos escultóricos o artes suntuarias, para finalizar con el papel de la escuela de Dibujo de Pamplona. En un segundo apartado se indaga sobre el dibujo más allá de la génesis de la creación artística, desde su protagonismo en múltiples procesos administrativos y legales, pasando por las portadas de libros manuscritos o impresos, documentos definitorios de identidad –cartas de profesión, títulos de notarios o de hidalguía, genealogías, etc.–, sin olvidar su uso como soporte de los complejos mensajes de los monumentos fúnebres.

La segunda parte de la publicación, la más amplia, compila cerca de 300 trazas y diseños analizados por 27 especialistas en Historia del Arte o en documentación y archivística, organizados en dos bloques cronológicos –denominados como “El siglo XVI: el Renacimiento” y “Siglos XVII y XVIII: Barroco y Academicismo”– y dentro de ellos por secciones según los géneros, procediéndose a aglutinar en series aquellos para una misma obra. Todos los estudios presentan una ficha común en la que se recoge su identificación, cronología, autoría (siempre que ha sido posible), los aspectos materiales y técnicos, inscripciones y localización del documento.

El texto es, en definitiva, un trabajo ambicioso y riguroso en sus aportaciones, un documento de obligada consulta para futuras investigaciones, tanto del ámbito navarro como ajeno al mismo, ya sea sobre las representaciones gráficas o sobre cuantos aspectos se relacionan con el hecho artístico que, sin lugar a dudas, se convertirá en imprescindible para abordar el estudio de las artes en el ámbito hispano entre los siglos XVI y XVIII.

María José Zaparaín Yáñez y Julián Hoyos Alonso
Universidad de Burgos (UBU)

EXPOSICIONES





El escultor
Juan de Montejo
y la Abadía de Medina

Museo de las Ferias, 27 jun. - 8 sept. 2024



CRÓNICA DE EXPOSICIÓN

Recibido: 1/10/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.92>

El escultor Juan de Montejo y la Abadía de Medina

Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo (Valladolid)

27 de junio – 8 de septiembre de 2024

Comisarios: SERGIO PÉREZ MARTÍN y ANTONIO SÁNCHEZ DEL BARRIO

Durante el verano de 2024 hemos tenido la oportunidad de visitar una exposición dedicada a un escultor de nuestro Renacimiento finisecular en Medina del Campo (Valladolid). Esta circunstancia que, a priori, puede parecer normal, no lo es tanto. Primero porque son pocas las exposiciones dedicadas a la escultura y a los maestros que la ejercieron, en comparación con otras disciplinas, como la pintura; y segundo, por el lugar donde se ha celebrado, pues a pesar de ser una institución que no está en una capital de provincia, se caracteriza por realizar pequeñas muestras de interés y con mucho gusto. Esto último se debe, fundamentalmente, al empeño del director del Museo de las Ferias, don Antonio Sánchez del Barrio, siempre dispuesto a dar a conocer el patrimonio castellano y, en concreto, el de Medina.

En esta ocasión la exposición celebrada llevaba por título “El escultor Juan de Montejo y la Abadía de Medina”, donde se ahondó en la personalidad y la obra de este maestro salmantino en la parte final de su vida -que trabajó a caballo entre la ciudad del Tormes y Zamora-, realizando alguna obra en la ciudad de las Ferias y en los alrededores. La propuesta y encargo de diseñar la muestra se debió a Sergio Pérez Martín, profesor asociado del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, que el 15 de noviembre de 2022 defendió su tesis doctoral dedicada precisamente a este artista, fruto de la cual se ha publicado un resumen de la misma en la Biblioteca de Historia del Arte del CSIC este mismo verano (El escultor Juan de Montejo (1555-1601). Un último aliento de la estética juniana). Una suerte para el público general y para el especializado, que el comisario de la exposición sea el mayor experto sobre el escultor.

El lugar donde se exhibió fue una sala anexa a la colección permanente del Museo de las Ferias, a la que se accedía a través de un pasillo que conecta ambos espacios, donde se dispusieron distintos paneles con peanas para ubicar las 12 piezas que componían la muestra. Como se ha dicho, el discurso expositivo tiene que ver con la producción de Juan de Montejo en la parte final de su vida (década de 1590-1600) y, en concreto, a la actividad realizada en Medina del Campo y algunas localidades de la denominada Abadía de Medina, como el *San José* que atesora el propio Museo y que procedía del Hospital Simón Ruiz medinense, al que se acompañaba con el documento donde se reflejan los pagos por la hechura de la talla, o el *San Roque* de la cercana Nava del Rey. Además, también se dieron cabida a obras de este periodo de otros lugares e instituciones, para una mejor comprensión de la trayectoria artística del escultor.

Así, a la entrada nos recibían una *Santa Bárbara* y *Santa Águeda* (1596-1597) del antiguo retablo de Santa Olalla de Salamanca -hoy en la parroquia de San Juan de Sahagún- y seguidamente dos soberbios bultos redondos con la *Virgen* y *San Juan* (1595-1598), que conforman un grupo del Calvario en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Zamora. Imágenes que ilustran la actividad de Montejo en las dos ciudades principales en las que desarrolló su carrera profesional, así como el estilo particular del maestro, caracterizado por un Romanismo de raigambre juniana, vibrante y nervioso, poco permeable a la solemnidad y aplomo de Gaspar Becerra. En esta primera parte se pueden ver también dos grandes relieves con historias de *San Pedro* (ca. 1590), que vienen del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y dos obras procedentes de Alba de Tormes (Salamanca), la tercera localidad importante en la obra del escultor, por ser el lugar donde comenzó a realizar sus primeros grandes encargos. De allí vienen la pequeña talla de *Santiago* (ca. 1590-1595) del Museo Carmus, en el convento carmelita de la Anunciación, y la *Virgen del Socorro o de Perucho* (1586-1587) de la iglesia de San Juan, anterior a la etapa final del artista, pero que se integra en la exposición para resaltar a Montejo como creador de modelos peculiares, como este de la Virgen con el Niño, que desarrollará con posterioridad en varias ocasiones.

En la segunda parte se encuentran el *San José* (ca. 1600) de Medina y el *San Roque* (1599-1600) de Nava anteriormente aludidos, realizados en las postrimerías de su actividad profesional, cuando la Abadía de Medina cambió de jurisdicción eclesiástica de la diócesis de Salamanca a la nueva de Valladolid (1595). De este mismo momento es el Cristo yacente (ca. 1600) de la cofradía de la Veracruz medinense -hoy en la colegiata de San Antolín-, que establecía un bonito diálogo con el crucificado articulado (ca. 1590) de gran formato procedente de la iglesia de San Pedro de Alba. De esta manera se cerraba la muestra, con dos figuras magistrales destinadas para los actos ceremoniales de la Semana Santa.

La exposición viene acompañada de un catálogo de 58 páginas realizado por el comisario, que editó la propia Fundación Museo de las Ferias, donde en cinco capítulos va integrando todas las piezas expuestas, contextualizándolas en su periplo vital, para rematar con un epílogo de Juni y los junianos en la encrucijada Romanista, redactado por el profesor Luis Vasallo Toranzo.

Rubén Fernández Mateos
Universidad de Valladolid (UVA)



Juan de Montejo. Dolorosa y San Juan, 1595-1598, S. I. Catedral de Zamora, exposición El escultor Juan de Montejo y la Abadía de Medina, Medina del Campo (Valladolid).



Vista de la primera parte de la exposición El escultor Juan de Montejo y la Abadía de Medina, Medina del Campo (Valladolid).



Vista de la segunda parte de la exposición El escultor Juan de Montejo y la Abadía de Medina, Medina del Campo (Valladolid).



Vicente Lampérez (1861-1923). Un arquitecto para Burgos

Arco de Santa María. Burgos

14 de junio a 8 de septiembre de 2024

Comisaria: MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

Asesoramiento científico: RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

Dirección técnica: FERNANDO SÁNCHEZ DE LA ROSA

Con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento del célebre arquitecto y académico Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), se ha celebrado en el Arco de Santa María de Burgos una exposición sobre su vida y obra, bajo la promoción del Ayuntamiento de Burgos y de la Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes Institución Fernán González.

El contenido de la exposición presenta un desarrollo argumental en tres capítulos complementarios mostrados al espectador de forma clara y atractiva, en la que resaltan la recreación del diseño de la Casa de Mercurio, motivo del cartel, y los audiovisuales realizados por Vicsaizo y Sarah Porquin.

En primer lugar, a lo largo de las pandas del piso inferior se presenta la actuación de Vicente Lampérez y Romea como arquitecto restaurador de la Catedral de Burgos en la última década del siglo XIX y primeras del XX, desarrollando el proyecto trazado por Ricardo Velázquez Bosco.

De manera sucesiva, y a través de la disposición de planos y fotografías de época, se van recorriendo las distintas intervenciones del arquitecto madrileño, presente ya en Burgos en 1887 y, actuando como responsable de estas en 1892. La disposición de pararrayos en las agujas, el proyecto de una reja de cierre del Corralejo de la Pellejería, la restauración del claustro y trabajos de amueblamiento interno del templo, serán las obras más relevantes llevadas a cabo bajo su dirección, junto al complejo derribo del Antiguo Palacio Arzobispal, en busca de una nueva perspectiva visual.

Junto al conjunto de obras dirigidas por Lampérez en la Catedral de Burgos, la meticulosa investigación de María José Zaparaín Yáñez fuera de Burgos ha permitido mostrar los planos que realizó para la realización de un panteón para los duques del Infantado en la cripta de la capilla de Santiago en la Catedral de Toledo.

El recorrido por los templos catedralicios en que intervino Vicente Lampérez no podría concluir, sin una puntual referencia, en el ámbito de la Sala de la Poridad, a su intervención en la Iglesia Mayor de Cuenca desde el año de 1903. En ella se sitúan los paneles con el proyecto

CRÓNICA DE EXPOSICIÓN

Recibido: 4/09/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.88>

de fachada de los pies, fechado en 1909, bajo la influencia estética de Viollet le Duc, y fotografía de la maqueta, junto a modelos escultóricos en escayola para las portadas que rememoran originales de la Catedral de Burgos.

El discurso de la segunda planta de la muestra pone el foco de incidencia en la arquitectura civil y la actividad como historiador de la arquitectura de Vicente Lampérez y Romea.

A través de un recorrido ilustrado con planos procedentes del Archivo Municipal de Burgos, y otros, cedidos por distintas instituciones y particulares, se desgrana la actividad constructiva del arquitecto, autor de viviendas, edificios educativos y, una vez más, restaurador del patrimonio civil histórico. La Casa de Mercurio, los colegios de la orden del Niño Jesús en Burgos y Madrid, la sede del Círculo Católico y la Casa del Cordón son obras destacadas de un fecundo trabajo, no exento de críticas. José María Palacio de Abarzuza, conde de las Almenas, censurará con dureza los trabajos restauradores de Lampérez, tanto en prensa como en la publicación del libro *Demostración gráfica de los errores artísticos de Vicente Lampérez en Burgos* (1906), ilustrado por Saturnino López Gómez.

Los últimos capítulos de la muestra presentan otras actividades de Vicente Lampérez como diseñador de vidrieras artísticas, ilustrador de las obras literarias de su esposa Blanca de los Ríos, conferenciante y escritor de muy notables libros de historia de la arquitectura, entre los que destacan *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media* y *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*.

No es de extrañar que, para publicitar y acercar la biografía de este prolífico hombre tan ligado a Burgos, la prensa se haya hecho eco de ello. Tanto *Diario de Burgos* como *El Correo de Burgos* han dedicado artículos y crónicas a ello, así como a la edición de publicación científica *Vicente Lampérez y Romea. Arquitecto, restaurador e historiador (1861-1923)* por la Fundación Círculo y la Real Academia Burgense bajo la coordinación de René Jesús Payo Hernanz y José Matesanz del Barrio, en la que colaboran expertos conocedores de su obra abordando distintos aspectos de su trabajo, y cierra una detallada bibliografía que recoge los testimonios escritos sobre temas histórico-artísticos debidos al arquitecto madrileño.

José Matesanz del Barrio y Diego Garcés Marrón
Universidad de Burgos (UBU)



Interior del Arco de Santa María y vista general de la exposición sobre Vicente Lampérez y Romea. José Matesanz del Barrio



Audiovisual biográfico sobre Vicente Lampérez y Romea. José Matesanz del Barrio



Detalle del segundo piso de la exposición, con bibliografía del arquitecto Vicente Lampérez y Romea. Diego Garcés Marrón





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

Colabora:

