

SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 4 2025
ISSN 2952-1084

Colaboran:

SARMENTAL

Estudios de Historia del Arte y Patrimonio



nº 4 2025
ISSN 2952-1084



Colaboran:

CRÉDITOS

Edita:

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

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>

Coordinadores de este número:

María José Zaparaín Yáñez
Julían Hoyos Alonso

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



EQUIPO EDITORIAL

Directores:

Dr. René Jesús Payo Hernández
 Universidad de Burgos

Dra. María José Zaparaín Yáñez
 Universidad de Burgos

Secretario:

Dr. Julián Hoyos Alonso
 Universidad de Burgos

Consejo de Redacción:

Dr. René Jesús Payo Hernández
 Universidad de Burgos

Dra. María José Zaparaín 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)

ÍNDICE

ARTÍCULOS	1
LA ARQUITECTURA TARDOGÓTICA EN EL CAMPO DE CALATRAVA: LAS PARROQUIAS DE MANZANARES Y MIGUELURRA JOSÉ JAVIER BARRANQUERO CONTENTO	3
UN RELIEVE ATRIBUIBLE AL PERÍODO ITALIANO DE DIEGO DE SILOE EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA JOSÉ ANTONIO GÁRATE ALCALDE	15
EL ESCULTOR GABRIEL JOLY Y EL PINTOR JUAN DE LUMBIER EN EL PROYECTO DE ALABASTRO DEL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE SIJENA (1529-1530) CARMEN MORTE GARCÍA	27
LA IGLESIA PARROQUIAL DE MILAGRO (NAVARRA): EL PROYECTO EDILICIO DEL SIGLO XVI MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA	43
EL OBISPO FRAY JUAN ÁLVAREZ DE TOLEDO: LEGADO EN LA CATEDRAL DE BURGOS RAFAEL BALLESTEROS MASSÓ, BELÉN BALLESTEROS CHACÓN, CARLOS PÉREZ GONZÁLEZ	61
NEOMEDIEVALISMO Y PERVIVENCIA DE LO CLÁSICO EN EL <i>DON PELAYO</i> DE JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y <i>LA FELICIDAD</i> DE ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ: DOS ESCULTURAS DEL MUSEO DEL PRADO DEPOSITADAS EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA HERBERT GONZÁLEZ ZYMLA	77
SOROLLA COLECCIONISTA DE TEJIDOS COPTOS LAURA RODRÍGUEZ PEINADO	97
CARTOGRAFÍA SOCIAL COMO HERRAMIENTA PARA LA REHABILITACIÓN DEL BARRO HISTÓRICO DE LA MERCED EN JAÉN: UNA APROXIMACIÓN PARTICIPATIVA AL TERRITORIO MARÍA ALEJO ARMIJO, DULCE NOMBRE DE MARÍA BERMÚDEZ RICALDE	111

REMEMBRANZAS ARTÍSTICAS	125
A PROPÓSITO DE DOS CENTENARIOS: JOSÉ BENITO DE CHURRIGUERA (1665-1725) Y ANTONIO BONET CORREA (1925-2020)	
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS	127
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS	129
EL RETABLO MAYOR DE SAN JUAN BAUTISTA DE MENDAVIA: “OBRA ROMANA” DEL PRIMER RENACIMIENTO	
LAURA CALVO GARCÍA	131
EL ESCULTOR GREGORIO ESPAÑOL (1554-1631) Y LOS SEGUIDORES DE GASPAR BECERRA EN LA ANTIGUA DIÓCESIS DE ASTORGA	
JULIÁN HOYOS ALONSO	133
LA CASA, INTIMIDAD Y NUEVOS USOS DEL ESPACIO DOMÉSTICO	
MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ	135
FACES. UNA HISTORIA DEL ROSTRO	
MARÍA CARRIÓN LONGARELA	137
CRÓNICAS DE EXPOSICIONES	139
VASCO DE LA ZARZA, 500 AÑOS	
MIGUEL SOBRINO GONZÁLEZ	141
GREGORIO FERNÁNDEZ Y MARTÍNEZ MONTAÑÉS. EL ARTE NUEVO DE HACER IMÁGENES	
JULIÁN HOYOS ALONSO	145

ARTÍCULOS

LA ARQUITECTURA TARDOGÓTICA EN EL CAMPO DE CALATRAVA: LAS PARROQUIAS DE MANZANARES Y MIGUELTURRA

LATE GOTHIC ARCHITECTURE IN CAMPO DE CALATRAVA: THE PARISH CHURCHS OF MANZANARES AND MIGUELTURRA

RESUMEN

Este trabajo aporta datos inéditos sobre la construcción a lo largo del siglo XVI de dos iglesias parroquiales del Campo de Calatrava: las de Manzanares y Miguelturra. La documentación consultada ha aportado información sobre las fechas de construcción y también sobre los canteros que trabajaron en estos dos edificios; algunos de los cuales se han documentado por primera vez en esta zona.

PALABRAS CLAVE

arquitectura; tardogótico; Campo de Calatrava; parroquia; Manzanares; Miguelturra.

ABSTRACT

This paper provides unpublished data on the construction throughout the 16th century of two parish churches in Campo de Calatrava: those of Manzanares and Miguelturra. The documentation consulted has provided us with information about the dates of construction and also about the stonemasons who worked on these two buildings; some of which have been documented for the first time in this area.

KEYWORDS

architecture; Late Gothic; Campo de Calatrava; parish church; Manzanares; Miguelturra.

JOSÉ JAVIER BARRANQUERO CONTENTO

**UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
(ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO)**

<https://orcid.org/0000-0003-4811-6857>

JoseJavier.Barranquero@alu.uclm.es

Recibido: 30/8/2024 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.86>

INTRODUCCIÓN

El análisis de la arquitectura tardogótica en los dominios de las Órdenes Militares en Castilla-La Mancha ha despertado el interés de numerosos investigadores. Desde que se publicaran los trabajos pioneros de José María de Azcárate (1958, 213-236; 1959, 89-159) o los de María Luz Rokiski Lázaro (1985) han visto la luz distintos estudios que han contribuido a un mejor conocimiento de esta realidad. Entre otros podemos citar los libros de Pilar Molina, que analizan el desarrollo constructivo de las parroquias santiaguistas de la actual provincia de Ciudad Real (Molina 1994; Molina 2006), o los trabajos que se han dedicado al Campo de Calatrava, uno de ellos de carácter general (Barranquero 2013, 15-28) y varios centrados en el estudio de determinados edificios, como el monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de Almagro (Barranquero 2011, 885-902; Herrera y Zapata 2022, 353-360) o las parroquias de Alcolea de Calatrava, Argamasilla de Calatrava (Barranquero 2016, 10-22), Madre de Dios en Almagro (Barranquero 2015, 86-102) y Valdepeñas (Barranquero 2021, 32-52). A estas publicaciones tendríamos que añadir la visión de conjunto que nos proporciona una obra de carácter general sobre el arte en Castilla-La Mancha editada ya hace unos años y, más concretamente, los capítulos dedicados al Gótico (Morales 2017, 203-280) y al Renacimiento (Ibáñez 2018, 9-54), aunque no se tuvieron en cuenta algunas de las aportaciones que se habían realizado hasta el momento¹.

Gracias a los trabajos que acabamos de mencionar se ha podido reconstruir el importante proceso de renovación arquitectónica que se vivió en la zona, proceso que se inició a finales del siglo XV y que trajo consigo la difusión de las fórmulas tardogóticas y, también, de los primeros planteamientos renacentistas. Al igual que ocurrió en los dominios de la Orden de Santiago, este fenómeno constructivo dio lugar en el Campo de Calatrava a la ampliación de un buen número de edificios, fundamentalmente parroquias, pero también propició la construcción de recintos de nueva planta, entre los que destacan algunas iglesias, como la ya mencionada de Madre de Dios en Almagro, y varios conventos, como el de Nuestra Señora de la Asunción o el de Nuestra Señora del Rosario también en Almagro.

La bibliografía publicada ha sacado a la luz el nombre de numerosos maestros que trabajaron en la zona, desde Francisco de Luna, que desempeñó un papel muy importante en los dominios de la Orden de Santiago, hasta un nutrido grupo de canteros vascos que trabajaron tanto en el Campo de Calatrava como en la zona santiaguista².

¹ Nos referimos, concretamente, a varias de las publicaciones relacionadas con el Campo de Calatrava que se habían editado unos años antes.

² Los canteros vascos y trasmeranos desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la arquitectura española durante la Edad Moderna. Sin ánimo de exhaustividad, se pueden destacar los trabajos de Begoña

Lógicamente, estas aportaciones tienen una gran relevancia, pero el tema está lejos de agotarse y todavía es posible realizar nuevas contribuciones. Dentro de este contexto, nuestro trabajo proporciona información inédita sobre dos parroquias del Campo de Calatrava, las de Manzanares y Miguelturra, información que nos ha permitido conocer con mayor precisión las fechas de construcción y, sobre todo, los nombres de los maestros de obras que trabajaron en ellas.

LA IGLESIA DE MANZANARES

La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Manzanares fue, junto con la iglesia de Valdepeñas, uno de los primeros edificios en levantarse en el Campo de Calatrava dentro de ese proceso de renovación que acabamos de mencionar, pero a diferencia de lo que ocurrió con la mayor parte de las parroquias, se trata de un recinto construido *ex novo* y no de una ampliación del antiguo edificio, un fenómeno poco frecuente dentro del panorama que estamos analizando³.

La iglesia empezó a levantarse a finales del siglo XV y, después de terminarse, se amplió con la construcción de una nueva capilla mayor durante la segunda mitad del XVI. En origen, el recinto respondía al modelo de una sola nave, como la mayor parte de las parroquias que se reformaron entre finales del siglo XV y mediados del XVI⁴, aunque desconocemos cómo era el ábside que la remataba ya que, como acabamos de señalar, este espacio fue reformado con posterioridad (Barranquero 2018, 63-82; Barranquero 2022, 69-83)⁵. El edificio, además, fue incendiado durante la Guerra Civil, lo que oca-

Alonso Ruiz (1992; 2003), Ana Castro Santamaría (2002) o de Ana Cagigas Aberasturi (2018), sin olvidar los colectivos de Aramburu-Zabala, Cagigas y Losada (2005), los cuales han permitido conocer el nombre y la obra de un buen número de artífices de aquella procedencia. Tal y como veremos en este artículo, la importancia de estos oficiales en la configuración del panorama arquitectónico del interior de Castilla, y más concretamente en el seno de los dominios de las Órdenes Militares, aumenta conforme se revisan nuevas fuentes documentales.

³ Entre finales del siglo XV y mediados del XVI, las únicas parroquias que se levantaron de nueva planta en un lugar distinto al que se hallaba la iglesia primitiva fueron las de Manzanares y Torralba de Calatrava. A estos edificios tendríamos que añadir la de Pozuelo de Calatrava que empezó a construirse durante la segunda mitad de esa centuria. Era bastante más frecuente que los recintos se ampliases, derribando la fábrica antigua, tal y como ocurrió en Miguelturra, edificio que también analizamos en este trabajo, o en las parroquias de Alcolea de Calatrava, Almodóvar del Campo, Argamasilla de Calatrava, Puertollano o Valdepeñas.

⁴ Este sería el caso de las parroquias de Argamasilla de Calatrava, Alcolea de Calatrava, Miguelturra, Puertollano o Valdepeñas.

⁵ La reforma implicó la construcción de un nuevo ábside y de un crucero que transformaron la planta del edificio convirtiéndola en una de cruz latina.

sionó el hundimiento de las bóvedas, contando tan solo con algunas fotografías antiguas para analizar su estructura.

Los trabajos que han estudiado cómo era la fábrica antes de que se realizara la ampliación han utilizado básicamente los detalles que nos ofrecen los visitadores de la Orden de Calatrava (Fernández-Pacheco 2015, 184; Fernández-Pacheco y Moya 2022, 25-43), que muchas veces no son demasiado precisos a la hora de describir la estructura arquitectónica. Sin embargo, las diligencias que se llevaron a cabo con motivo de la construcción de la nueva capilla mayor han aportado datos muy importantes sobre la fábrica original de la iglesia. En concreto, las referencias que permitirían conocer mejor este edificio aparecen en las declaraciones que realizaron Juan Díaz de la Merina y Rodrigo de Villaescusa, dos de los testigos que participaron en una información realizada a petición del comendador de Manzanares. Juan Díaz de la Merina nos ha proporcionado el nombre del cantero que comenzó la fábrica ya que, según sus propias palabras, “oyo decir a vezinos antiguos de la dicha villa de Manzanares que la dicha yglesia mayor la avia comenzado a hacer un maestro que se llamava Aliseda”⁶. Rodrigo de Villaescusa, por su parte, desglosó de forma muy sucinta la historia constructiva del edificio, precisando que cuando este testigo vino a bibir a la dicha villa que fue el año de quinientos y diez e nueve en este tiempo estaba hecha la capilla mayor de la dicha yglesia e por acabar de cubrir e parte de hacer todo lo demás e visto este testigo que la segunda capilla cubrio un Juan de Hacha maestro de cantería y la tercera un Martin de Hacha su hermano y las otras dos con la tribuna Longarte e Mogica maestros de cantería⁷.

Si tenemos en cuenta los testimonios que acabamos de transcribir y el propio concepto de capilla mayor, que incluía el ábside y el primer tramo del cuerpo del edificio, podemos afirmar que la iglesia poseía en origen una sola nave que estaba dividida en cinco tramos y rematada por el correspondiente ábside. Cosa bien distinta sería determinar cómo era el perfil de este espacio ya que las fuentes no nos permiten saber si era poligonal de tres lados, como el de la iglesia de Valdepeñas o de Membrilla, o si poseía planta cuadrada, como los de la parroquia del Viso del Marqués o Argamasilla de Calatrava⁸. Y es que la ampliación que se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo XVI llevó la demolición del ábside y también la remodelación del primer tramo de la nave.

⁶ Archivo Histórico Nacional [AHN], Órdenes Militares [OOMB], Archivo histórico de Toledo, exp. 41492, sf.

⁷ AHN, OOMB, Archivo histórico de Toledo, exp. 41492, sf.

⁸ Todas las localidades que hemos mencionado formaban parte del Campo de Calatrava salvo Membrilla que pertenecía a la comarca santiaguista del Campo de Montiel. Sin embargo, traerla a colación tiene sentido porque Manzanares y Membrilla son localidades vecinas, se encuentran a unos cinco kilómetros de distancia, y como veremos más adelante sus parroquias guardan una vinculación muy especial.

Tal y como puede observarse en las fotografías que se tomaron del exterior de la iglesia antes de la Guerra Civil (fig. 1), los muros de ese tramo eran más altos que los del resto del cuerpo del edificio por lo que tuvieron que modificarse como consecuencia de la construcción de la nueva capilla mayor, que también era más alta que la fábrica antigua⁹. Posteriormente, a lo largo del siglo XVII, se levantó la galería a base de arcos de medio punto que recorre el cuerpo del edificio para igualar la altura de toda la estructura y en la reconstrucción que se llevó a cabo después de la contienda se prolongó la galería hasta conectar con el crucero, tal y como puede observarse en la actualidad.



Fig. 1. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Manzanares. Exterior antes de la Guerra Civil. Antonio Passaporte. Archivo Loty, IPCE. Ministerio de Cultura y Deporte.

Las fotografías que se tomaron del interior del edificio antes de la Guerra Civil nos muestran varios de los soportes que jalonaban el desarrollo de sus muros y, sobre todo, nos permiten

⁹ Un detalle que contribuye a apoyar esta idea es que el contrafuerte situado entre el primer y el segundo tramo del cuerpo tiene las mismas dimensiones que el resto de los estribos del edificio, por lo que estas dos “capillas” debían tener en origen la misma altura.

ver claramente dos de las bóvedas, la que cerraba el crucero (fig. 2) y la del segundo tramo del cuerpo. Las imágenes denotan una alternancia de soportes entre el primer y el segundo tramo del cuerpo del edificio. El primer arco perpiaño de la nave apeaba sobre ménsulas (fig. 3), pero el siguiente descansaba sobre pilares fasciculados, una particularidad que estaría asociada con dos fases constructivas de la fábrica primitiva del edificio. Y es que el arco que descansa sobre las ménsulas era en origen el que delimitaba la primitiva capilla mayor que, como ya hemos dicho, constaba del ábside y del primer tramo del recinto.



Fig. 2. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Manzanares.
Interior antes de la Guerra Civil. Crucero. Antonio Passaporte. Archivo Loty, IPCE.
Ministerio de Cultura y Deporte.



Fig. 3. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Manzanares.
Interior antes de la Guerra Civil. Primer tramo del cuerpo de la iglesia.
Antonio Passaporte. Archivo Loty, IPCE.
Ministerio de Cultura y Deporte.

Las bóvedas del edificio presentaban también una clara evolución desde los modelos más sencillos hasta otros más complejos. La estructura que cubría el segundo tramo del cuerpo del edificio, que se correspondería con la capilla que cerró Juan de Hacha, es la única bóveda de la fábrica primitiva que conocemos con exactitud. Tal y como muestran las fotografías, se trataba de una estructura de terceletes que además contaba con un espinazo que conectaba las claves donde convergían ligaduras y terceletes con los arcos perpiaños (fig. 4)¹⁰. No obstante, sabemos por testimonios documentales que la bóveda del último tramo, el que albergaba el coro, poseía ya combados¹¹. Este dato tiene una gran importancia porque, a juzgar por el momento en el que se levantó esta parte de la iglesia, sería uno de los primeros ejemplos, sino el primero, del uso de este tipo de nervios en una bóveda del Campo de Calatrava ya que, en esta zona, las estructuras con combados son más propias de la segunda mitad del siglo XVI¹².

Acotar las fases y las fechas de construcción de la iglesia resulta relativamente sencillo gracias a la información aportada por Rodrigo de Villaescusa, que permite valorar con mayor precisión los datos que nos proporcionan los visitadores de la Orden de Calatrava. Como ya han puesto de manifiesto Fernández-Pacheco y Moya (2022, 27), las obras del edificio debieron comenzar a finales del siglo XV¹³. Unos años después, en 1509, los visitadores vieron “la yglesia nueva que teneys comenzada a hazer” y comprobaron “que teneys fecha buena parte della” (Fernández-Pacheco y Moya 2022, 28). Determinar qué parte de la iglesia estaba terminada con esta referencia tan escueta resulta imposible, pero gracias a la declaración de Rodrigo podemos afirmar que se trataba de la capilla mayor. Además, y a juzgar por las palabras de los representantes de la Orden, los muros del segundo tramo de la nave, y quizás los del tercero, ya habrían comenzado a levantarse porque, si no, no se entiende que considerasen que estaba “fecha” buena parte del edificio. Lo único seguro es que entre 1509 y 1519 no se remató ningún tramo más porque ese año Rodrigo de Villaescusa solo vio terminada la capilla mayor y contempló el cuerpo del recinto en obras, con algún tramo por cubrir y con otros que ni siquiera se habían empezado.

¹⁰ Las fotografías también muestran parte de los diagonales y de los terceletes de las bóvedas que cerraban el primer y el tercer tramo del cuerpo, pero no permiten hacernos una idea exacta de su estructura.

¹¹ Precisamente, en las condiciones que presentó Juan de Rigoz para terminar la obra de la nueva capilla mayor de la iglesia, iniciada a mediados del siglo XVI, se establecía “quel maestro en quien rrematare la dicha obra sea obligado a hacer los cascos de las capillas que correspondan los cruceros e combados a la capilla de encima de la tribuna de la dicha yglesia e que sean tan costosos e no menos e las claves horadadas para poner filiteras en ellas”. Barranquero Contento, José Javier: *op. cit.*, p. 70.

¹² Las parroquias de Membrilla o Villahermosa, por ejemplo, también cuentan con combados en el último tramo del cuerpo ya sea en la bóveda que cierra este espacio o en la que sostiene el coro.

¹³ Entre otras referencias, los autores mencionan el traslado del testamento otorgado por Bernardo de Quesada en diciembre de 1491 por el que concedió 17.000 maravedís para “la fabrica de la nueva iglesia desta villa”.



Fig. 4. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Manzanares.
Interior antes de la Guerra Civil. Se aprecia la bóveda del segundo tramo del cuerpo.
Fotografía propiedad del autor.

La fecha aportada por Rodrigo nos sirve también para datar la construcción del resto del edificio. En este sentido, si tenemos en cuenta que en 1540 solo faltaba por terminar la última capilla de la parroquia (Fernández-Pacheco y Moya 2022, 30), podemos afirmar que los tres tramos intermedios, los que conectaban la capilla mayor con el último tramo del recinto, se remataron entre 1519 y 1540. Finalmente, a mediados del siglo XVI el edificio ya estaba concluido, pero como ya hemos dicho fue necesario ampliarlo con la construcción de la nueva capilla mayor.

Tres de los cinco maestros mencionados por los testigos, Aliseda, Longarte y Múgica, están perfectamente documentados trabajando en la comarca vecina del Campo de Montiel, perteneciente a la Orden de Santiago. Aliseda fue el oficial que inició a finales del siglo XV la reforma de tres parroquias de la zona, concretamente las de Alcubillas, Membrilla (Molina 2006, t. I, 60 y 322-323) y La Solana (Molina 2006, t. II, 16). Longarte sería Martín Sánchez de Longarte, un cantero vinculado a Francisco de Luna que trabajó en la parroquia de Villahermosa (Molina 2006, t. II, 219-224), y Múgica podría ser Pedro de Múgica o Múxica, oficial que también estuvo relacionado con Francisco de Luna y que participó en la construcción de la iglesia de Villanueva de los Infantes (Molina 2006, t. II, 309). Ahora bien, de estos tres maestros Martín Sánchez de Longarte es el único que estaba documentado en el Campo de Calatrava, ya que Francisco de Luna le traspasó en 1545 la obra del convento de los dominicos de Almagro (Rokiski 1988, 347-348; Molina 2006, t. II, 304), por eso las referencias a Aliseda y Múgica serían las primeras que tenemos sobre su presencia en esta comarca.

La mención a los otros dos maestros, los hermanos Juan y Martín de Hacha (o Acha), es también una novedad muy importante, ya que hasta ahora no teníamos ninguna referencia a ellos ni el Campo de Calatrava ni en el de Montiel. El hecho de que sólo contemos con una alusión tan sucinta nos plantea muchas incógnitas sobre su verdadera identidad, pero pensamos que podrían ser los mismos canteros de origen vasco, también hermanos, que trabajaron en varios núcleos de población de La Rioja desde 1528 hasta mediados del siglo XVI¹⁴. Si nuestra hipótesis fuera correcta, su estancia en La Mancha debió ser muy breve y, obviamente, implicaría su posterior regreso al norte, una posibilidad que puede parecer poco probable, pero que desde un punto de vista cronológico sería perfectamente posible ya que su actividad en la parroquia de Manzanares podríamos situarla entre 1519, fecha en la que ya se había terminado la capilla mayor, pero todavía no se había cerrado el segundo tramo del edificio, y los años inmediatamente posteriores.

La presencia del maestro Aliseda vincularía el inicio de la fábrica de la parroquia de Manzanares con el de varias iglesias del Campo de Montiel y, especialmente, con la de Santiago de Membrilla por su proximidad geográfica, relación que tendría una importancia muy especial porque en esos momentos la villa en cuestión era la más importante de la comarca. La intervención de Aliseda en Membrilla está documentada en 1494 (Molina 2006, t. I, 321-323) por lo que, si tenemos en cuenta los datos que nos aportan las visitas de la Orden de Calatrava, su labor en Manzanares tuvo que ser coetánea a la que llevó a cabo en los dominios santiaguistas. Esta situación nos estaría hablando de un proceso de imitación o de competición constructiva entre ambas localidades, aunque no podemos saber cuál de las dos fue la que tomó la iniciativa y cuál decidió contratar al maestro que trabajó en la villa vecina.

La declaración de Rodrigo de Villaescusa tiene también una enorme importancia porque permitiría valorar con más precisión el papel que tuvieron los maestros de origen vasco en el desarrollo del proceso de renovación arquitectónica que se vivió en el Campo de Calatrava. La intervención de canteros oriundos de esa zona en la parroquia de Manzanares ya estaba documentada en la segunda mitad del siglo XVI en relación con la construcción de su nueva capilla mayor (Barranquero 2018, 63-82), pero la presencia de los canteros mencionados por Rodrigo vincularía desde fechas muy tempranas la fábrica de este edificio, una de las parroquias más importantes de la comarca por su envergadura arquitectónica, con esos oficiales. Una intervención que, además, sobrepasaría con mucho las que llevaron a cabo maestros vascos en otras localidades como Alcolea de Calatrava, Argamasilla de Calatrava o la propia Miguelturra, donde se limitaron a trabajar en la capilla mayor.

Sin embargo, la relevancia que tiene el testimonio de Rodrigo no termina aquí, sino que va mucho más allá, puesto que permitiría incorporar varios nombres a la nómina de maestros vascos que trabajaron en la comarca y, también, porque serviría para constatar su labor antes de lo que hasta ahora se venía afirmando. En ese sentido, a las figuras de Martín Zalvilla, Martín de Arteta y Domingo de Uberoaga (Barranquero 2013, 26; Barranquero 2016, 18-20) o a los hermanos Rozpide (Barranquero 2016, 18-20) tendríamos que sumar las de los hermanos Acha y la de Múgica, y su actividad en Manzanares nos permitiría retrasar un par de décadas la intervención de los canteros vascos en la comarca. En relación con este tema, debemos tener en cuenta que los primeros datos con los que contábamos sobre los maestros de esta procedencia en el Campo de Calatrava estarían vinculados con la participación de Martín Sánchez de Longarte en la fábrica del convento de Nuestra Señora del Rosario de Almagro a partir de 1545. Sin embargo, Juan y Martín de Hacha tuvieron que trabajar con anterioridad a esa fecha en la iglesia de Manzanares.

¹⁴ Estos dos maestros tenían otro hermano llamado Pedro que también era cantero. Sobre esta familia de maestros puede consultarse el trabajo de José Ángel Barrio Loza y José Gabriel Moya Valgañón (1981, 173-281) y sobre todo el de Aurelio Barrón García centrado en la figura de Juan de Acha (2018, 69-120).

LA PARROQUIA DE MIGUETURRA Y SU NUEVA CAPILLA MAYOR

La primitiva iglesia de Miguelturra, consagrada también a Nuestra Señora de la Asunción, era un edificio de tres naves cubierto con armaduras de madera que acabó transformándose en un recinto de nave única en el que pueden distinguirse dos fases constructivas: la capilla mayor, que comprendería el ábside poligonal y el primer tramo de la nave (fig. 5), y el resto del edificio, que se hizo con posterioridad.



Fig. 5. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Miguelturra. Exterior capilla mayor.
Fotografía del autor.

Los pocos datos que hay publicados sobre esta iglesia están relacionados precisamente con el inicio de las obras de la nueva capilla mayor, espacio que se levantó siguiendo los planteamientos tardogóticos. Su construcción comenzó a mediados del siglo XVI por decisión de los visitadores de la Orden de Calatrava que encargaron a Martín de Zalvilla el diseño del proyecto (Barranquero 2013, 26). Las obras estuvieron en marcha varios años, pero la iglesia no contaba con suficientes recursos para financiar la transformación por lo que los miembros del ayuntamiento solicitaron apoyo económico al Consejo de Órdenes, que el 13 de noviembre de 1565 despachó la correspondiente provisión real solicitando información. La obra

fue tasada el 8 de febrero de 1566 por Martín de Arteta, cantero que acompañó a Martín de Zalvilla cuando se fraguó la reforma¹⁵, y por otro maestro llamado Domingo de Uberoaga que también estuvo vinculado desde el principio a la ampliación de la iglesia, ya que según sus propias palabras “a entendido (en la obra) como maestro de cantería nnueve (sic.) años poco mas o menos a esta parte”¹⁶. Al final el Consejo concedió cien ducados durante un período de diez años para hacer frente a la reforma, lo que suponía un total de 375.000 maravedís, cantidad que debía ser costeada por aquellas dignidades de la Orden que percibían los diezmos de la localidad y que solo serviría para financiar parte de la capilla mayor¹⁷.

Las diligencias que se llevaron a cabo con motivo de la construcción de la nueva capilla mayor de Manzanares también nos han aportado información sobre el edificio que estamos analizando ahora. Y es que el procurador del comendador de Manzanares recurrió precisamente a Martín de Arteta y Domingo de Uberoaga para que tasasen la ampliación de la iglesia. En su declaración, Martín no hizo referencia a la parroquia de Miguelturra, pero Domingo afirmó que en esos momentos era “estante (...) en la villa de Mançanares e trabaxa segun dixo en la yglesia de Myguelturna”¹⁸. Las obras, por tanto, seguían en marcha y, aunque el maestro no lo dice explícitamente, el hecho de que trabajase desde el principio en su fábrica y que Martín no mostrase en esos momentos una vinculación directa con ella nos hace pensar que Domingo era el oficial que estaba al frente de la reforma.

Las declaraciones que realizaron estos dos canteros tienen también una importancia muy especial por los datos biográficos que nos proporcionan. Cuando tasaron la parroquia de Miguelturra, Martín y Domingo se limitaron a decir que eran de Vizcaya, pero ahora se mostraron mucho más precisos, ya que mencionaron su edad y lugar de nacimiento. Martín declaró que era “natural e vezino que dixo ser del anteyglesia de Uarte” y que era de “hedad de treynta y siete u treynta ocho (sic.) años”¹⁹. Domingo, por su parte, afirmó

¹⁵ Según el testimonio que emitió el propio Martín de Arteta en 1566, los visitadores de la Orden de Calatrava “enbiaron a llamar al dicho Martín de Calvilla el qual fue a la dicha villa de Myguelturna y este testigo fue con el y vido como los dichos visitadores trataron con el dicho Martín de Calvilla de que se hiziese una cavecera de yglesia en la parte y lugar que se a hecho la capilla que tiene dicha y por razon que la dicha yglesia tenya a la sazon pocos dineros no se començo luego y a cavo de los dichos dos o tres años poco mas o menos vino el dicho Martín de Calvilla a la dicha villa de Myguelturna (sic) y con el este testigo e abrieron las canjas e sacaron los címmientos de la dicha capilla”. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, exp. 38379, sf.

¹⁶ AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, exp. 38379, sf.

¹⁷ AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, exp. 38379, sf. La capilla mayor fue tasada en 654.440 maravedís, por lo que la suma concedida por el Consejo representaba algo más de la mitad del coste de la obra.

¹⁸ AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, exp. 41492, sf.

¹⁹ Además, Martín precisó que era “estante en la Ciudad Rreal” y que era “maestro de cantería en la yglesia mayor de Ciudad Rreal”, por lo que todavía estaban en marcha las obras de la actual basílica catedral de la capital. AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, exp. 41492, sf.

que era “natural de Garnyca que es en el señorío de Vizcaya” y tenía “treynta e cinco años poco mas o menos”²⁰.

Finalmente, y en relación con el desarrollo de las obras, podemos afirmar que la nueva capilla mayor de Miguelturra estaba completamente terminada en 1584. Así lo atestiguan las diligencias que se realizaron ese año para conseguir fondos con los que levantar el cuerpo de la iglesia. Los miembros del concejo volvieron a solicitar apoyo económico al Consejo de Órdenes y como consecuencia de las diligencias se realizó otra tasación de las obras, tasa-ción que llevaron a cabo Juanes de Gurgumandia, maestro de cantería, y Miguel Izquierdo, maestro de albañilería, vecinos en esos momentos de las villas de Pozuelo de Calatrava y Daimiel, respectivamente.

Afortunadamente, estos dos oficiales no se limitaron a valorar el coste de la ampliación²¹, sino que también revisaron la fábrica del edificio, proporcionándonos una pequeña descripción tanto de la zona antigua como de la nueva capilla mayor. Los maestros se encontraron con que ya estaba hecho el dozavo con la primer capilla de cal y canto con sus estribos de piedra labrada e por de dentro con sus columnas e basas e capiteles y rreprises todo de piedra labrada de la orden dorica e ansy prosigue sus arcos torales y cruzeros y formalejos y en lo que toca a las ventanas e cornijamientos todo de piedra labrada de la orden dorica como dicho es con su armadura de pino que son vigas de quarta e tercia encabriado de tirantes con su techunbre de teja y esta capilla es de una nave e tiene quarenta e seis pies de hueco.

El resto de la iglesia, por su parte, se hallaba en una situación lamentable, precisando que toda la obra vieja que confina esta capilla questa fecha es muy antigua y de tres naves con los pilares muy delgados y estan por muchas partes partidos e tremolidos de causa de la mucha carga que ençima tienen de tapias de tierra porque de un año a este cabo a hecho muchas quiebras e señales que biene hundiendose todo en tanta manera que la gente esta tan atemorizada que no osan entrar en misa no embargante que no solamente sy cayese derribaria e haria derribar gran parte de la obra nueva poruesta la obra vieja por la parte de

dentro y alcançaria hasta el rretablo e tiene neçesydad de proseguir la obra nueva adelante conforme esta començada²².

Tal y como podemos observar en la actualidad, la capilla mayor posee un ábside pentagonal cubierto con una bóveda de terceletes e incluye el primer tramo de la nave, rematado también con otra bóveda de terceletes cuyas ligaduras se prolongan generando un espinazo transversal y otro longitudinal (fig. 6). Se trata de una estructura que resulta bastante sencilla porque, a pesar de construirse durante la segunda mitad del siglo XVI, carece de combados. El uso de este tipo de nervios es algo bastante habitual en los recintos del Campo de Calatrava que se levantaron durante ese mismo período, como la capilla mayor de las parroquias de Alcolea o de Argamasilla de Calatrava y también en la ya mencionada de Manzanares. Sin embargo, la iglesia de Miguelturra no es un caso excepcional ya que también podemos encontrar bóvedas de terceletes en otra parroquia que terminó de cons-

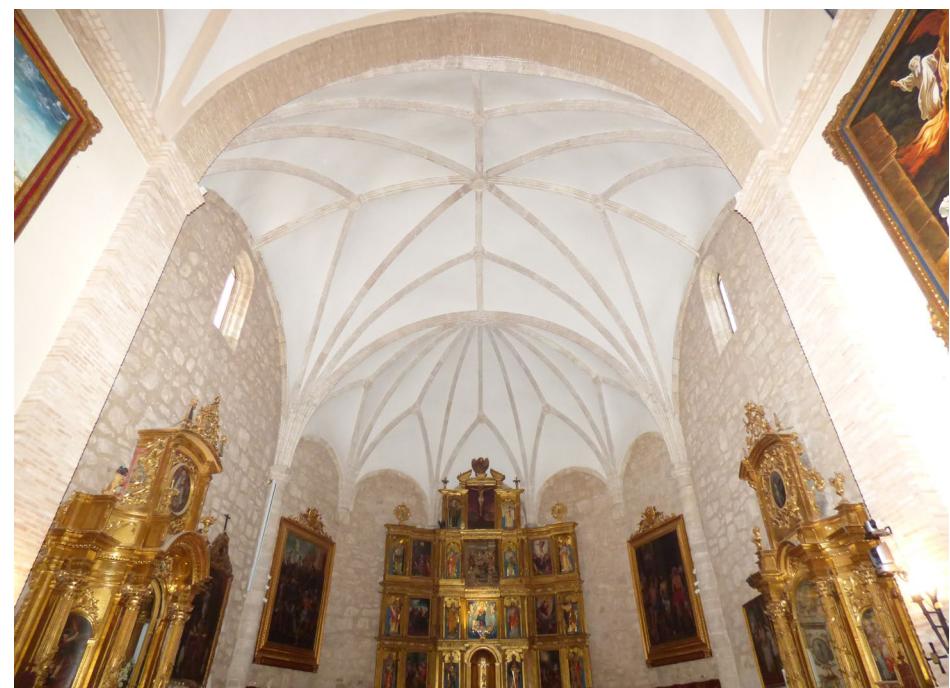


Fig. 6. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Miguelturra. Interior capilla mayor. Bóvedas. Fotografía del autor.

²⁰ AHN, OOMM, Archivo histórico de Toledo, exp. 41492, sf. Su apellido también se transcribió como Urbaga, Uberoberaga o Uveroceaga.

²¹ El proyecto diseñado por Juan de Gurgumandia y Miguel Izquierdo, que nunca llegó a realizarse, incluía la construcción de “tres capillas” para completar el cuerpo de la iglesia. La obra habría de contar con cuatro columnas “por de dentro con sus basas e capiteles y dos rreprises en los rrincones atras doricas de piedra labrada” que fueron tasadas en doscientos cuarenta ducados. Los tramos se cerrarían mediante bóvedas de crucería con los arcos y nervios de piedra labrada y “sus caxas de ladrillo e yeso como lo demas esta fecho”. El proyecto incluía la construcción de una sacristía, que “a de ser arrimada a la capilla questa hecha”, y de dos portadas, valoradas en seiscientos ducados. En total, terminar la iglesia hubiera costado 7.564 ducados. AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, exp. 38125, sf.

²² AHN, OOMM, Archivo Histórico de Toledo, exp. 38125, sf.

truirse en la segunda mitad del siglo XVI, como Madre de Dios de Almagro, e incluso estructuras más sencillas, como las bóvedas de crucería simples que se utilizaron para cerrar el cuerpo de la iglesia de San Pedro de Daimiel, un recinto que tuvo que terminarse en el último tercio del siglo XVI o a principios del XVII.

La capilla mayor de Miguelturra, además, presenta dos tipos de soportes. Los nervios que delimitan los paños del ábside descansan sobre ménsulas, pero el arco perpiaño que separa el ábside del primer tramo de la nave lo hace sobre dos columnas toscanas (fig. 7), lo que denota una asimilación del vocabulario clásico.

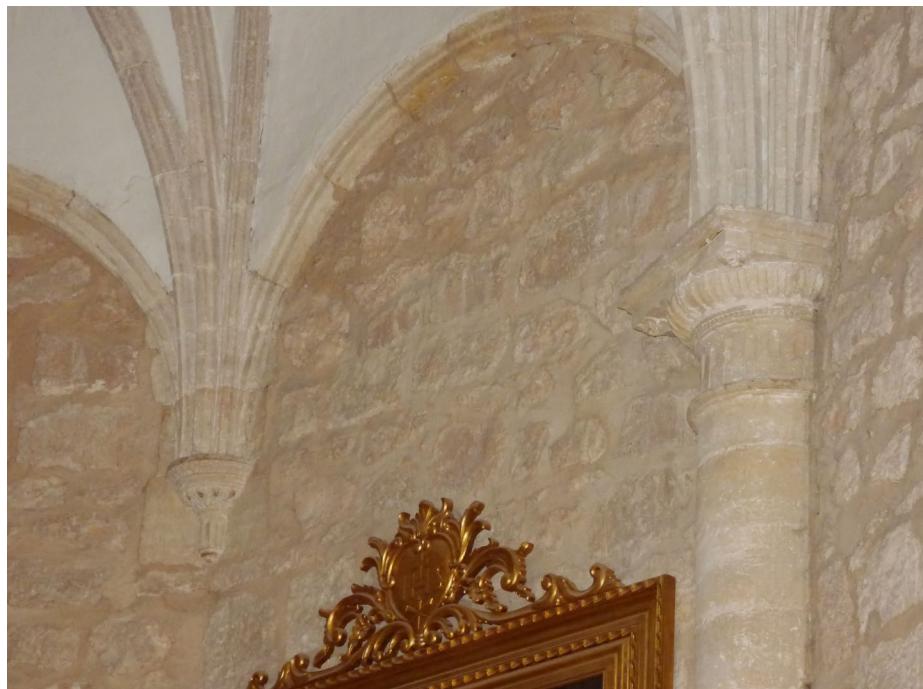


Fig. 7. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Miguelturra. Capilla mayor.

Detalle de la ménsula y del capitel de la columna.

Fotografía del autor.

La conexión de la capilla mayor con el resto del cuerpo de la iglesia se realiza a través de un arco de medio punto de ladrillo que pertenece a la segunda fase constructiva del edificio. Esta parte del recinto se levantó con posterioridad, siguiendo ya los postulados barrocos. La vieja estructura desapareció por completo siendo sustituida por un espacio de una sola nave que se cierra con una bóveda de medio cañón dividida en cuatro tramos,

mientras que sus muros se articulan mediante pilastras que perdieron el revoco en la restauración que sufrió el edificio.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos analizado la estructura de la parroquia de Manzanares, determinando con bastante precisión las distintas fases de su construcción, y también hemos acotado las fechas en las que se levantó la nueva capilla mayor de la iglesia de Miguelturra. Se trata de recintos edificados en momentos distintos, la iglesia de Manzanares durante la primera mitad del XVI y la capilla mayor de Miguelturra en la segunda, y en ambos casos podemos encontrar soluciones constructivas parecidas, concretamente las bóvedas de terceletes. El uso de este tipo de soluciones, que también podemos apreciar en otros edificios de la comarca, se convirtió en una tendencia que se contrapone con el diseño de bóvedas mucho más complejas, dotadas de combados, que se utilizaron en la segunda mitad del siglo XVI.

Por otro lado, la documentación consultada nos ha permitido conocer el nombre de los maestros de cantería que estuvieron a cargo de las obras de estos dos edificios. Los datos relativos a la parroquia de Manzanares resultan especialmente relevantes no solo por el número de canteros que trabajaron en su fábrica, sino también porque hasta ahora no teníamos noticias de la mayor parte de ellos en el Campo de Calatrava. Algunos, como el maestro Aliseda o Pedro de Múgica, ya estaban documentados en los dominios de la Orden de Santiago. Otros, como los hermanos Juan y Martín de Hacha, ni siquiera lo estaban en esa zona, por lo que las referencias que aportamos son las primeras vinculadas con su presencia dentro de los dominios que mantenían las Órdenes Militares en La Mancha. Además, la intervención de los hermanos Hacha en la parroquia de Manzanares tendría una gran importancia ya que nos permitiría retrotraer la actividad de los maestros vascos en el Campo de Calatrava un par de décadas. En consecuencia, este pequeño estudio ayuda a conocer un poco mejor el desarrollo de la arquitectura tardogótica en esta comarca.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. 1992. *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander: Universidad de Cantabria-Asamblea Regional de Cantabria.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2003. *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Editorial Universidad Cantabria
- Aramburu-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,
- Azcárate Ristori, José María de. 1958. "Iglesias toledanas de tres naves cubiertas con bóvedas de crucería". *Archivo Español de Arte* 31, 123: 213-236.
- Azcárate Ristori, José María de. 1959. "Datos sobre las construcciones en el priorato de Uclés durante la primera mitad del siglo XVI". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 25: 89-159.
- Barranquero Contento, José Javier. 2011. "El monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de Almagro (Ciudad Real): su fábrica y el desarrollo de las obras". En *Actas del XIX Simposium del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas: La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular*, 885-902. San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial-M^a Cristina.
- Barranquero Contento, José Javier. 2013. "La arquitectura en el Campo de Calatrava (1500-1570): de Juan de Baeza y Antón Egas a Enrique Egas el Mozo y Martín de Zalvilla". *Archivo Español de Arte* 86, 341: 15-28. <https://doi.org/10.3989/aearte.2013.v86.i341.530>.
- Barranquero Contento, José Javier. 2015. "La fábrica de Madre de Dios (Almagro): el largo proceso constructivo de un edificio singular". En *Actas I Congreso Nacional Ciudad Real y su provincia*, 86-102. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- Barranquero Contento, José Javier. 2016. "Canteros vascos en el Campo de Calatrava durante la segunda mitad del siglo XVI". *Ars Bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco* 6: 10-22. <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.14606>.
- Barranquero Contento, José Javier. 2018. "La difusión de las fórmulas renacentistas dentro del Campo de Calatrava: Alonso Galdón y la parroquia de Manzanares". *Ars Bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco* 8: 63-82. <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.17965>.
- Barranquero Contento, José Javier. 2021. "La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (Valdepeñas): algunas precisiones sobre su proceso constructivo". *Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la investigación de la H^a del Arte y del patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo"* 6: 32-52.
- Barranquero Contento, José Javier. 2022. "La reforma de la segunda mitad del siglo XVI y el pórtico renacentista". En *El templo de la Asunción de Manzanares. Su historia y evolución*, coord. Jerónimo Romero Nieva y Diego Gallego, 69-83. Ciudad Real: Dosemes.
- Barrio Loza, José Ángel y José Gabriel Moya Valgañón. 1981. "Los Canteros vizcaínos (1500-1800): Diccionario Biográfico (II PARTE)". *Kobie: revista de ciencias* 11: 173-281.
- Barrón García, Aurelio. 2018. "El arquitecto tardogótico Juan de Acha en La Rioja: 1528-1558". *Santander. Estudios de Patrimonio* 1: 69-120. <https://doi.org/10.22429/Euc2018.sep.01.02>.
- Cagigas Aberasturi, Ana. 2018. *Canteros de Trasmiera. Historia social*. Editorial Universidad Cantabria
- Castro Santamaría, Ana. 2002. *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Caja Duero.
- Fernández-Pacheco Sánchez-Gil, Carlos y Concepción Moya García. 2022. "Del templo medieval al moderno". En *El templo de la Asunción de Manzanares. Su historia y evolución*, coord. Jerónimo Romero Nieva y Diego Gallego, 25-43. Ciudad Real: Dosemes.
- Fernández-Pacheco Sánchez-Gil, Carlos. 2015. "El urbanismo en la Orden de Calatrava: el ejemplo de Manzanares (siglos XIII-XVII)". En *Actas del I Congreso Nacional Ciudad Real y su provincia, Ciudad Real, 2015*, Tomo I, 181-198. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- Herrera Maldonado, Enrique y Juan Zapata Alarcón. 2022. "Grandes proyectos arquitectónicos de las Órdenes Militares en la transición a la modernidad. Los Egas en el monasterio de la Asunción de Almagro". En *Actas del Congreso Internacional Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*. Sevilla-Granada: Universidad de Sevilla-Universidad de Granada.

- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel. 2018. “Arte del Renacimiento”. En *Arte en Castilla-La Mancha* (Vol. 2), coord. Miguel Cortes Arrese, 9-54. Toledo: Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha.
- Molina Chamizo, Pilar. 1994. *Iglesias parroquiales del Campo de Montiel (1243-1515)*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Molina Chamizo, Pilar. 2006. *De la fortaleza al templo: arquitectura religiosa de la Orden de Santiago en la provincia de Ciudad Real (siglos XV-XVIII)*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Morales Cano, Sonia. 2017. “Arte Gótico”. En *Arte en Castilla-La Mancha* (Vol. 1), coord. Miguel Cortes Arrese, 203-280. Toledo: Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha.
- Rokiski Lázaro, María Luz. 1985. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Rokiski Lázaro, María Luz. 1988. *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, Vol. V. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

UN RELIEVE ATRIBUIBLE AL PERÍODO ITALIANO DE DIEGO DE SILOE EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

A RELIEF ATTRIBUTABLE TO THE DIEGO DE SILOE'S "ITALIAN PERIOD" IN THE MUSEUM OF FINE ARTS OF VALENCIA

RESUMEN

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se muestra un extraordinario relieve de mármol de autor desconocido en el que se representa el tema del bautismo de Cristo en el Jordán. Este trabajo trata de atribuir dicha obra a Diego de Siloe, para lo cual se analiza estilísticamente comparándola con el catálogo escultórico del artista burgalés. Asimismo se plantea la hipótesis de que el relieve fuera un encargo de Jerónimo Vich y Valterra, embajador de Fernando el Católico y de Carlos V en Roma, hecho a Siloe durante la estancia del escultor en Italia.

PALABRAS CLAVE

Bautismo de Cristo; Diego de Siloe; Jerónimo Vich y Valterra; Escultura renacentista; Relieve; Siglo XVI.

ABSTRACT

An extraordinary marble relief by an unknown artist depicting the baptism of Christ in the Jordan is on display at the Museum of Fine Arts in Valencia. This paper attempts to attribute this work to Diego de Siloe, for which it is analysed stylistically by comparing it with other works of the artist. It is also hypothesised that the relief was commissioned to Siloe by Jerónimo Vich y Valterra, ambassador of Ferdinand the Catholic and Charles V in Rome, during the sculptor's stay in Italy.

KEYWORDS

Baptism of Christ; Diego de Siloe; Jerónimo Vich y Valterra; Renaissance sculpture; Relief; 16th century.

JOSÉ ANTONIO GÁRATE ALCALDE

CATEDRAL DE BURGOS

<https://orcid.org/0009-0008-1321-8099>
joseantonio.garate@catedraldeburgos.es

Recibido: 25/08/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.106>

INTRODUCCIÓN

Entre las piezas escultóricas que exhibe el Museo de Bellas Artes de Valencia llama la atención por su gran calidad un bello relieve de mármol con el tema del bautismo de Jesús en el Jordán (fig. 1). La cartela correspondiente reza “Anónimo (siglo XVI). *Bautismo de Cristo*. Mármol blanco. Proviene del monasterio de Santa María de la Murta de Alcira. Col. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. I – 1573”¹.

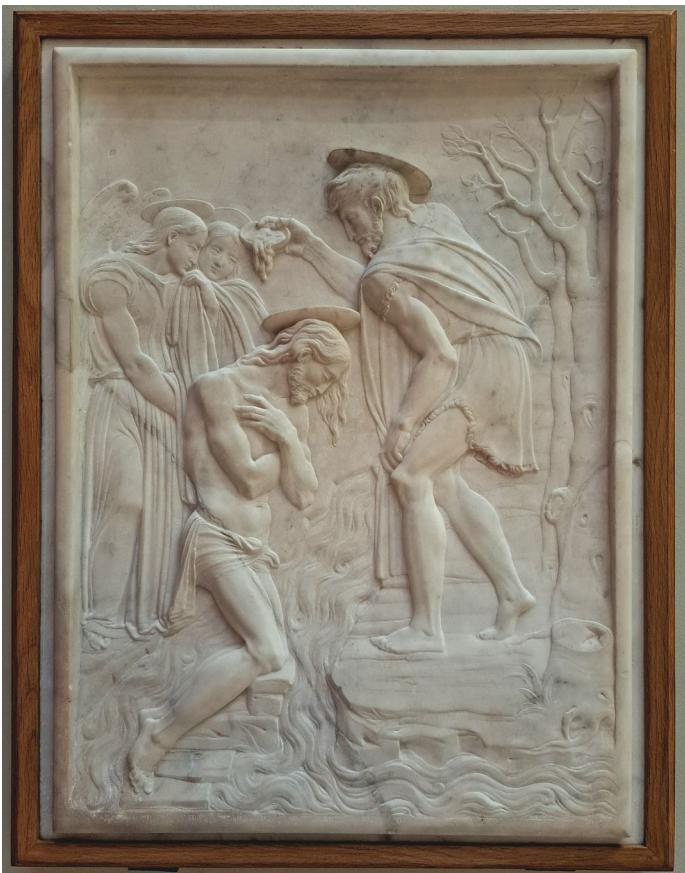


Fig. 1. Anónimo, *Bautismo de Cristo*, siglo XVI, Museo de Bellas Artes, Valencia.
Fotografía del autor.

¹ Las medidas de la pieza son 60 x 45 x 5 cm.

En el relato evangélico del bautismo de Cristo (Mt 3:13-17; Mc 1:9-11; Lc 3:21-22) hay dos partes bien diferenciadas. Por un lado está el rito del bautismo propiamente dicho, la purificación en el agua del río Jordán por medio de Juan el Bautista. Por otro lado está el descenso del Espíritu Santo en forma de paloma sobre Jesús mientras una voz dice desde el cielo: “Tú eres mi Hijo amado; en ti tengo complacencia” (Mt 3:17; Mc 1:11; Lc 3:22)², es decir, la teofanía, la manifestación divina.

El primer plano del relieve valenciano lo ocupan los dos personajes principales del relato. Cristo está a la izquierda, arrodillado sobre unas rocas en medio del curso fluvial. El Bautista se encuentra a la derecha, de pie sobre la ribera. Juan, vestido con la habitual zamarra de piel de camello, vierte el agua bautismal sobre la cabeza de Jesús. Este, cubierto únicamente con un paño de pureza, la recibe con respeto reverencial. El relieve prescinde de la manifestación divina del relato evangélico, de la paloma del Espíritu Santo que en este tipo de representaciones suele aparecer sobre la cabeza de Cristo, para centrarse en el rito de la purificación, recalándose así el gesto de humildad de Jesús de querer ser bautizado por el Precursor.

Situados en un segundo plano sobre la orilla izquierda del río, y tallados a menor relieve, dos ángeles esperan con la vestimenta de Jesús a que este salga del agua. Aunque su presencia en las representaciones artísticas de la escena viene de lejos, en realidad no se citan ni en los evangelios canónicos ni en los apócrifos. Probablemente su tradicional plasmación en la escena provenga de la antigua liturgia por inmersión del sacramento bautismal, en la que un diácono vestía a los catecúmenos con una túnica blanca al salir del agua³.

Una fractura recorre la parte izquierda del relieve. Este desperfecto, que dividió la pieza en dos partes, debió producirse a partir de 1847 cuando el relieve se encontraba ya en el museo, pues en el inventario de ese año se indicaba expresamente su buena conservación⁴. En la restauración de la pieza llevada a cabo a finales del siglo pasado se pudo apreciar que las partes fragmentadas habían sido unidas mediante un mortero de cemento, también utilizado para reintegrar las pérdidas de material ocasionadas por la rotura. La mencionada intervención eliminó dicho cemento, unió las dos partes mediante resina epoxi y reintegró las faltas matéricas con un mortero sintético (VV. AA. 1999, 207).

Desgraciadamente no nos ha sido posible examinar la parte posterior del relieve. El reverso de este tipo de obras en ocasiones aporta una información muy interesante, como ocurre

² Reina-Valera 1960.

³ Sobre la iconografía del bautismo de Cristo, Réau 2000, 307-316.

⁴ En el inventario de 1847 el relieve se registra como “El Bautismo de Jesús en el Jordán, mármol de Génova, escuela italiana (2,2 x 1,7 pies). Bien conservado” (Benito 1993, 24).

con un pequeño relieve de alabastro en el que se representa a Cristo flagelado, atribuido a Diego de Siloe, que fue adquirido por el Estado en 2014 y adscrito al Museo Nacional de Escultura (fig. 2). En su envés aparecen diversos ejercicios de compás con diseños arquitectónicos que añaden a la obra un atractivo carácter documental (Arias 2014, 17-18). No obstante, seguramente nuestro relieve no presente ninguna marca de este tipo, ya que, durante su restauración, solo se apreciaron en el reverso del mismo “señales de las herramientas empleadas en la ejecución del trabajo: punzón, gradina, media caña, cincel, limas y abrasivos” (VV. AA. 1999, 207).



Fig. 2. Diego de Siloe, *Cristo atado a la columna*, ca. 1530,
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Fotografía de Javier Baladrón (<http://artevalladolid.blogspot.com/>).

En cuanto al origen de la pieza, como bien indica la cartela, antes de llegar al museo valenciano procedente de los fondos desamortizados (Benito 1993, 17), la obra se encontraba en el monasterio jerónimo de Santa María de la Murta de Alcira. Mariano Carbonell la identifica con un relieve que Juan Vich y Manrique de Lara (†1611), obispo de Mallorca y arzobispo de Tarragona, cita en su testamento: “Mas el Sor. don Diego mi heredero se sirva de un quadro de alabastro de medio relieve del Baptismo de Christo por S. Juan Bautista que mi padre que esté en gloria me embió y era del embajador mi Sor.” (Carbonell 1996, 139). Don Juan lega la obra a su sobrino Diego Vich (†1657), que finalmente la donará al cenobio de la Murta junto con todos los bienes del palacio que la familia Vich poseía en Valencia (Benito 2004, 454)⁵.

La manda del testamento de don Juan contiene información muy relevante sobre el origen de la pieza. El prelado dice en ella que la recibió de su padre, Luis Vich (†1585). Carbonell señala que se trataría del “rataula de pedra marbre de Sanct Joan Batiste” que se cita en el testamento paterno y que debió ser legado al obispo por la devoción que este tenía por el Precursor (Carbonell 1996, 139). También se dice en la manda que, en origen, la pieza “era del embajador mi Sor.”. Se refiere a Jerónimo Vich y Valterra (†1534), embajador de Fernando el Católico y de Carlos V en Roma. Para el historiador del arte mallorquín, el embajador la traería a su vuelta de Italia, junto con otras importantes piezas de su colección, siendo depositada en su palacio valenciano.

Respecto a la paternidad de la obra, se han vertido distintas opiniones desde que esta entró a formar parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia. Ya hemos visto que en el inventario de 1847 la pieza se registraba como de “escuela italiana”. Para Juan José Martín González, el autor sería un artista español próximo a Diego de Siloe, que la realizaría en el segundo cuarto del siglo XVI (Martín 1987, 170-171). En cambio, según Fernando Benito, que fue director del museo valenciano desde 1996 hasta 2009, estaríamos ante un anónimo italiano de principios del siglo XVI (Benito 1993, 17). En esta línea se sitúa también Mariano Carbonell, aunque concreta un poco más señalando que el relieve lo ejecutaría un taller italiano “próximo a la sensibilidad de Andrea Sansovino” (Carbonell 1996, 139). Finalmente, para Francesco Caglioti, el autor no sería italiano, y considera que fue ejecutado en la segunda mitad del siglo XVI siguiendo el estilo de Donatello y con un estimable conocimiento de la escultura florentina de la época de Vicenzo Danti y Giambologna (Benito 2003, 98).

El propósito del presente trabajo es asignar la autoría de la obra a un artista en concreto. Se trataría de Diego de Siloe (h.1487-1563). Esta atribución no se basa en un testimonio

⁵ La donación al monasterio de la Murta por parte de Diego Vich ya aparece en un texto del siglo XVIII obra de Juan Bautista Morera (Morera 1995, citado por Arciniega 1999, 275).

documental específico que la apoye, sino en el análisis de las características formales y técnicas del relieve, en la búsqueda de similitudes estilísticas con obras ya documentadas o atribuidas al escultor burgalés y en los importantes descubrimientos histórico-biográficos realizados en los últimos años.

JERÓNIMO VICH Y DIEGO DE SILOE EN ITALIA

Jerónimo Vich y Valterra (h.1459-1534) fue uno de los miembros más destacados de la noble familia valenciana de los Vich, un linaje muy vinculado a la monarquía desde antiguo que desempeñó una intensa actividad en la esfera política de la Corona de Aragón⁶. Jerónimo formó parte de la corte desde joven como paje real, convirtiéndose con el tiempo en miembro del círculo de confianza de Fernando el Católico. Como tal, el 4 de septiembre de 1506 partirá desde Barcelona rumbo a Nápoles acompañando al monarca y a su esposa Germana de Foix. En abril del año siguiente Jerónimo se desplazará a Roma formando parte de una embajada que tenía la misión de prestar obediencia al papa Julio II (Terrateig 1944, 15-16), que había sido elegido el 1 de noviembre de 1503. Este será el comienzo de una larga y fructífera etapa en la que Jerónimo desempeñará con solvencia el cargo de embajador en Roma, plaza de vital importancia para la política exterior española.

Como embajador del Rey Católico, sobre Jerónimo Vich recayeron misiones políticas de gran responsabilidad, entre las que destacan la obtención de la investidura del Reino de Nápoles y la organización de la defensa del papa y de sus territorios frente a las tropas de Luis XII de Francia y del duque de Ferrara (Terrateig 1944, 17-24). Tras la muerte de Fernando en enero de 1516, Jerónimo mostrará su intención de abandonar Italia y regresar a su tierra natal, pero el nuevo monarca, Carlos V, lo mantendrá en el cargo hasta 1518.

El importante papel político desarrollado por Jerónimo Vich en Italia contribuirá decisivamente al nombramiento de su hermano Guillem Ramón Vich como cardenal con el título de San Marcelo en junio de 1517⁷. Desde ese momento, y hasta 1525, año en que muere, Guillem Ramón residirá en Roma, donde coincidirá con su hermano hasta el regreso de este último a la ciudad de Valencia en plena rebelión de las Germanías.

Pero la faceta del embajador que más nos interesa en este trabajo es la de mecenas de las artes. Jerónimo Vich es una figura de gran importancia para el desarrollo artístico de la España de la primera mitad del siglo XVI debido a la gran difusión que hizo del Renacimiento italiano a través de encargos y adquisiciones realizados gracias a los relevantes cargos públicos que ostentó en Italia. La más importante de esas transferencias artísticas —sobre todo por

la repercusión que tendrá en la pintura valenciana del momento— fue la adquisición de un tríptico y un cuadro independiente del pintor veneciano Sebastiano del Piombo⁸. Ambas piezas llegarían a Valencia en algún momento entre 1516, fecha de su ejecución, y junio de 1521, que es cuando Jerónimo Vich regresa definitivamente a la ciudad del Turia (Gómez-Ferrer 2024, 209-210). Tanto el tríptico como el cuadro suelto estuvieron en el palacio de los Vich en Valencia hasta 1645. Ese año Felipe IV, que visitaba la ciudad con motivo de las Cortes Generales, solicitó las valiosas pinturas como pago de una deuda contraída por la familia Vich, pasando así estas a formar parte de las colecciones reales (Benito 1988, 9-10)⁹.

Por otra parte, en torno a 1516, cuando, como ya hemos señalado, manifiesta su intención de regresar a Valencia, Jerónimo Vich impulsa la renovación de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, en cuyo claustro se encontraba la capilla funeraria de los Vich¹⁰. Ya establecido en su ciudad natal, a partir de 1526, emprende la remodelación del palacio familiar, una obra crucial para la introducción de la arquitectura renacentista en España¹¹.

Es en este contexto de patronazgo artístico donde debemos situar el encargo del relieve del Bautismo de Cristo a Diego de Siloe. Tras un período de formación en el taller de Felipe Bigarny, al final del cual se producirá un fuerte desencuentro —pleito incluido— con el maestro borgoñón con motivo de su participación en la obra de la sillería del coro de la catedral de Burgos¹², Diego de Siloe partirá, junto al también escultor burgalés Bartolomé Ordóñez, rumbo a tierras italianas. El inicio de este viaje de formación se situaría entre la segunda mitad del año 1508 y la primera mitad del 1509 (Clopés 2023, 112-114). La vía facilitadora del mismo pudo estar relacionada con los continuos viajes a Roma de eclesiásticos burgaleses que ostentaban cargos en la cancillería papal, especialmente con los de los protonotarios apostólicos pertenecientes a la poderosa familia de los Lerma (Clopés 2023, 126-140). Los recientes descubrimientos documentales, sin embargo, han abierto una sugerente

⁸ Probablemente fueran un encargo fruto de algún tipo de vínculo existente entre el embajador Vich y el banquero Agostino Chigi, mecenas de Sebastiano del Piombo en Roma (Gómez-Ferrer 2024, 197).

⁹ Del tríptico se conserva la tabla central, un Llanto sobre Cristo muerto que se exhibe en el Museo del Hermitage, y uno de los laterales, con el tema de la bajada de Cristo al limbo, que se expone en el Museo del Prado, donde también se conserva el cuadro independiente, un Cristo con la cruz a cuestas.

¹⁰ Para profundizar en la vinculación de la familia Vich con el monasterio de la Murta, Arciniega 1999.

¹¹ El conocido como palacio del embajador Vich ha sido tratado por varios autores, entre los que destacan Bérchez 1982 y 2000 y Benito 2000.

¹² La formación de Diego de Siloe en el taller de Felipe Bigarny y su participación en la obra de la sillería del coro de la catedral de Burgos fue documentada por José Ignacio Hernández Redondo gracias al hallazgo en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid de un pleito que enfrentó a ambos artistas (Hernández 2000-2001). Recientemente, tres suculentos documentos encontrados por el investigador Juan José Clopés en el mismo archivo han aportado nuevos datos sobre la participación, tanto de Siloe como de Ordóñez, en la empresa del coro catedralicio burgalés y la estancia de ambos artistas en Italia (Clopés 2023).

⁶ Sobre la familia Vich, Brines y Pérez 2001-2002. Sobre la figura de Jerónimo Vich y Valterra, Terrateig 1944, 1958 y 1963.

⁷ Acerca del cardenal Guillem Ramón Vich, Gómez-Ferrer 2009.

vía para la marcha de Diego y Bartolomé a Italia. Esta estaría relacionada con la presencia de Juan de Siloe, hermano menor de Diego, en la ciudad de Valencia formándose como pintor en el taller de Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, también citados en las fuentes documentales como los Hernandos, que precisamente habían regresado de Italia en 1506 (Benito 1998, 30)¹³. Es probable que Diego y Bartolomé viajaran con Juan a Valencia y que, desde allí, se embarcaran rumbo a Italia (Clopés 2023, 115-117).

Por las influencias detectables en la obra de ambos artistas, sobre todo por la herencia donatelliana, se sospecha una estancia florentina, pero lo que ahora se confirma, gracias a la importante aportación de Juan José Clopés, es que, antes de recalcar en Nápoles, vivieron en Roma. La ciudad de los papas constituiría seguramente el principal destino que se habían marcado los dos jóvenes artistas. Y lo cierto es que su formación romana resulta evidente en sus obras, que desprenden habitualmente fuertes influencias miguelangelescas y rafaelescas.

La estancia romana marcaría artísticamente a Diego y Bartolomé, pero también vitalmente. Debió de ser muy complicado para ellos intentar abrirse camino en un mercado artístico con tanta competencia como el romano. Así lo testimonian las cartas enviadas por Siloe a su padrastro y curador Agustín de Medina. En ellas Diego solicita su ayuda ante las dificultades económicas por las que los dos artistas atravesaban en Roma. Ante la falta de auxilio por parte de Medina, Siloe y Ordóñez encontrarán la mano salvadora de Fernando de Burgos, un clérigo paisano suyo con el que les unía una relación de amistad, que les prestó 20 ducados de oro (Clopés 2023, 119-121).

Finalmente, hacia 1511-1512, Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez acabarán abandonando Roma para recalcar en Nápoles¹⁴, donde permanecerán hasta 1518, año en el que ambos regresan a España atraídos probablemente por la llegada al trono de un nuevo monarca. Es decir, teniendo en cuenta que Jerónimo Vich residió en Italia hasta el año 1521, es bastante plausible, máxime considerando la sensibilidad artística del embajador, que en algún momento de su estancia, bien en Roma, bien en Nápoles, tomara contacto con Diego de Siloe.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El relieve objeto de estudio posee abundantes rasgos estilísticos que avalarían una conexión con la producción escultórica siloesca. La mayor concentración de similitudes se produce, sin duda, en la figura de Jesús. La disposición de la misma, con los hombros y la cabeza

echados hacia delante en señal de entrega, está muy próxima a ciertos modelos del artista burgalés. Resulta llamativa, por ejemplo, la semejanza con la figura del San Juan Bautista del panel de la sillería baja del coro de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid —hoy en el Museo Nacional de Escultura— en el que se representa la escena del martirio del Precursor (1528) (fig. 3). Aparte de la idealización y la contención expresiva tan presentes en la obra escultórica de Diego de Siloe (Arias 2004, 25), ambas figuras contienen ciertas características formales que apuntan a la intervención de una misma mano. La manera de plasmar el cabello, cayendo en mechones alargados de suave ondulación, es muy propia del artista burgalés, al igual que el detalle de recoger parte del mismo tras la oreja. También el rostro de ambos protagonistas, de pómulos marcados, mejillas hundidas, nariz

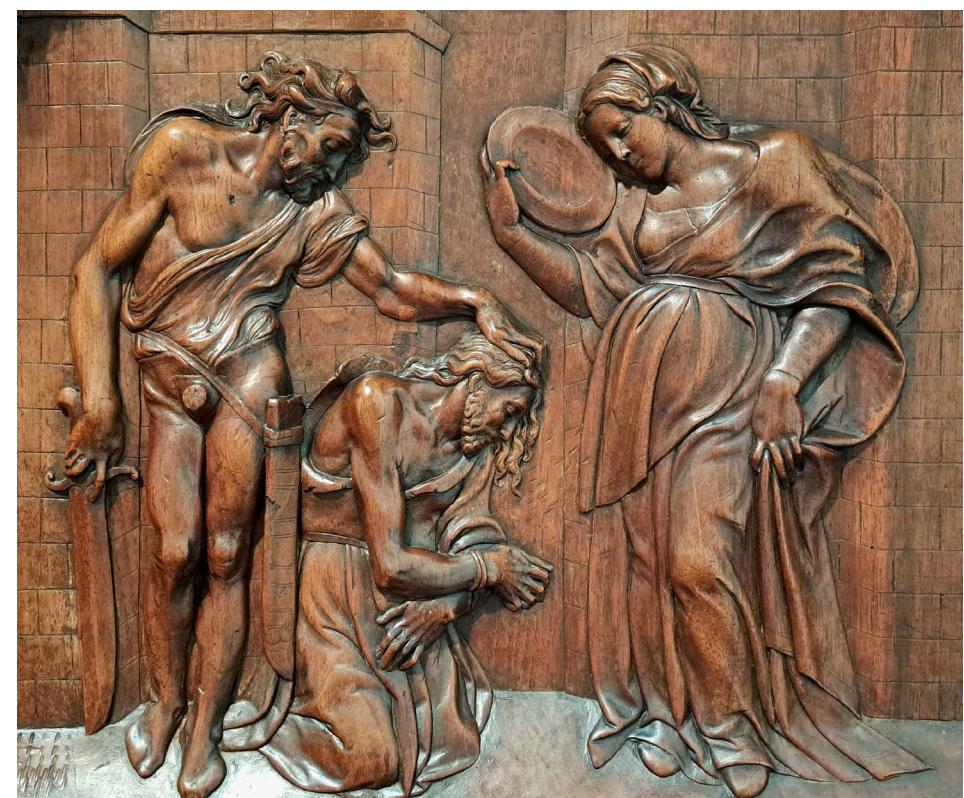


Fig. 3. Diego de Siloe, *Degollación de San Juan Bautista*, 1528, sillería del coro de la iglesia del monasterio de San Benito el Real, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
Fotografía del autor.

¹³ Es interesante señalar aquí que Fernando Benito relacionó este regreso con Jerónimo Vich y su posible mediación en la obra del retablo mayor de la catedral de Valencia (Benito 1998, 30-31).

¹⁴ Cabe la posibilidad de que la figura salvadora de Fernando de Burgos esté relacionada con la marcha de ambos artistas a Nápoles, pues consta que residía en la ciudad partenopea al menos desde marzo de 1512 (Clopés 2023, 122).

recta y barba partida, responde a cánones siloescos. El modelo primigenio de este tipo de rostro lo constituye el del Cristo del altar de la capilla Caracciolo di Vico en la iglesia napoletana de San Giovanni a Carbonara (h. 1514-1515) (fig. 4) —tanto el del yacente del frontal como el del resucitado del remate—, un modelo que, a su vez, parece “asumir” Bartolomé Ordóñez en su *Lamentación sobre Cristo muerto* (h. 1517-1518) (Naldi 2018, 264-265). Este modelo de rostro se repetirá posteriormente en varias representaciones de la etapa burgalesa del artista, considerándose el primero de ellos el de la Piedad del retablo encargado a Siloe por el racionero García de Medina en 1522 para la capilla de la Concepción de la catedral de Burgos (Estella 1995, 78; Redondo 2017, 67)¹⁵.



Fig. 4. Diego de Siloe, *Cristo yacente*, ca. 1514-1515, altar de la capilla Caracciolo di Vico, iglesia de San Giovanni a Carbonara, Nápoles.
Fotografía del autor.

¹⁵ Sobre esta Piedad, Hoyos 2024.

A las semejanzas con el San Juan Bautista del panel de la sillería de San Benito, podemos añadir las existentes con el ya citado Cristo atado a la columna del Museo Nacional de Escultura (h. 1530) (fig. 2). La disposición y fisonomía de ambas figuras están estrechamente relacionadas. La inclinación de la cabeza y la colocación de los brazos cruzados sobre el pecho, aunque es cierto que son comunes en este tipo de representaciones de la época que tratamos, conducen a pensar en cierto gesto de devoción muy repetido por Siloe en sus figuras. Se puede ver en la princesa del relieve *San Jorge matando al dragón* de la predela del altar Caracciolo (fig. 5) o, posteriormente, en la Natividad —también de la predela— del retablo mayor de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (entre 1522-1526), tanto en la figura de la Virgen como en la del ángel¹⁶.

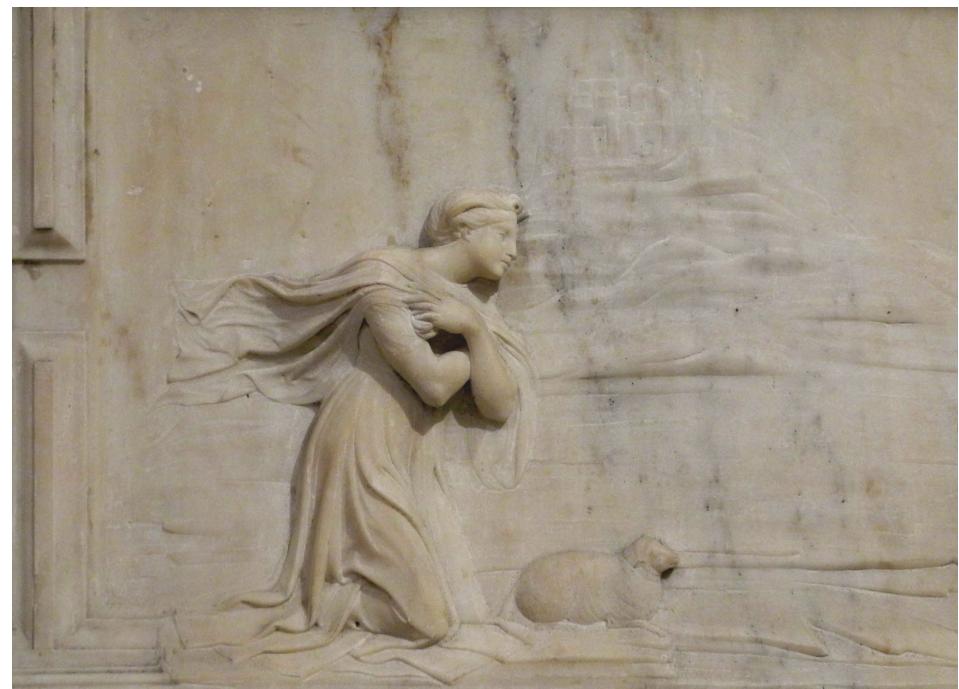


Fig. 5. Diego de Siloe, *San Jorge liberando a la princesa* (detalle), ca. 1514-1515, altar de la capilla Caracciolo di Vico, iglesia de San Giovanni a Carbonara, Nápoles.
Fotografía del autor.

¹⁶ Sobre la Natividad, Estella 1995, 90-91.

Hay en la mano izquierda del Jesús de nuestro relieve un gesto que Diego repite en innumerables ocasiones. Es el ademán de unir los dedos corazón y anular. Siendo conscientes de que se trata de una nota muy habitual del período artístico renacentista y que por sí sola no resulta suficiente para adscribir la pieza a un artista en concreto, es una semejanza más que, sumada a todas las que nos vamos a ir encontrando en este estudio, contribuye a aproximar esta bella obra al catálogo escultórico del genio burgalés.

A pesar de que existen ciertas variaciones en la obra escultórica de Siloe en relación con la manera de tallar los paños de pureza —variaciones debidas principalmente a las características propias de la materia prima utilizada—, es posible establecer razonables paralelos con el del Jesús del relieve valenciano. En este caso, el *perizonium* es una fina tela, de numerosos y sutiles pliegues ejecutados de manera bastante lineal, que aparece muy ceñida a las caderas y que se asemeja en su composición tanto a las utilizadas en las representaciones siloescas de san Sebastián como a las que cubren sus cristos flagelados.

En cuanto a las extremidades inferiores de la figura, estas se disponen juntas en posición genuflexa. En ellas destaca la desproporcionada potencia de las pantorrillas, que recuerda mucho a la de otras realizadas por el artista castellano, como la del *ignudo* de la parte izquierda de la decoración pétrea de la Escalera Dorada, con el que también comparte notables semejanzas en la morfología del pie.

Por último, para finalizar con esta parte del relieve, diremos que la figura de Jesús se arrodilla sobre un conjunto de lajas superpuestas, situadas en medio del cauce fluvial, cuya composición evoca los suelos y fondos rocosos tan mencionados desde Gómez-Moreno como un estilema característico de la obra escultórica de Diego de Siloe. A su vez, la fluididad del agua del Jordán es representada a través de unas ondulaciones que recuerdan las que rodean la miguelangelesca figura de la Virgen con el Niño que preside el sepulcro del canónigo Diego de Santander en el claustro alto de la catedral de Burgos (h. 1523), aunque en este caso, en vez de ondulaciones acuosas, son nubosas (fig. 6)¹⁷.

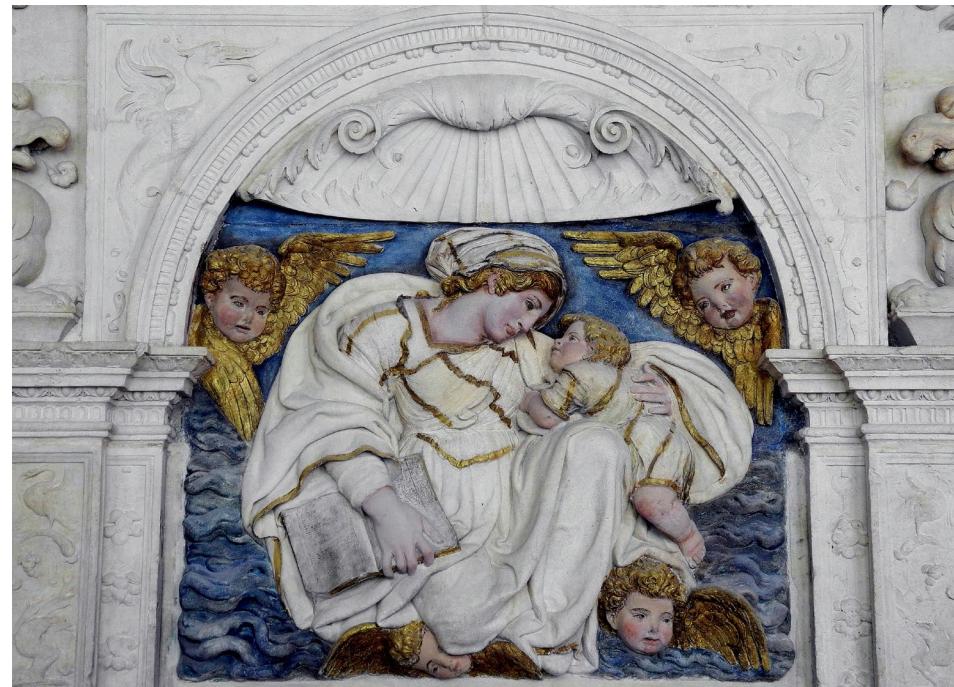


Fig. 6. Diego de Siloe, *La Virgen con el Niño*, ca. 1523, sepulcro del canónigo Diego de Santander, claustro alto, catedral de Burgos.
Fotografía del autor.

Las mencionadas lajas también se distinguen en la ribera sobre la que emerge la imponente figura del Bautista. Este viste una zamarra idéntica a la del mismo santo del retablo de San Pedro de la capilla del Condestable (h. 1523)¹⁸, con semejante ribete de pelo en sus orillas. Tras la imagen del Precursor encontramos uno de los elementos que evidencian con mayor fuerza la atribución que este trabajo propone. Nos referimos al árbol situado en el extremo derecho del relieve. Los visibles nudos de su tronco y las retorcidas raíces que afloran entre la tierra constituyen otro de los estilemas repetidos por Gómez-Moreno en sus trabajos dedicados al maestro burgalés. Además, el sencillo y elegante ramaje recuerda a otros del artista, especialmente al que aparece en el remate del sepulcro de Galeazzo

¹⁷ Sobre este sepulcro, Redondo 2017, 59-60.

¹⁸ Acerca de esta imagen, Estella 1995, 124-125; Plaza 2014; Arias 2022a.

Pandone (h. 1514), en la basílica de San Domenico Maggiore de Nápoles, un monumento obra en su mayor parte de Andrea Ferrucci (Naldi 2002, 169-212)¹⁹.

En la parte izquierda del relieve, en un segundo plano, dos ángeles aguardan de pie sobre la orilla con la vestimenta de Jesús a que este salga del agua. El clasicismo y el lirismo que desprenden sus figuras parecen inconfundiblemente siloescos. Están tallados en menor relieve que los protagonistas de la escena, con sus siluetas recortándose sutilmente sobre el fondo plano, una manera de trabajar el mármol que hunde sus raíces en la técnica del *siacciato* donatelliano.

La influencia de la obra de Donatello en esta zona del relieve no se circunscribe únicamente a cuestiones técnicas, sino que también es de carácter formal. En las primeras décadas del siglo XVI, una corriente de valoración y relectura de la plástica donatelliana surgida en Florencia recorre toda Italia y nuestro artista no será ajeno a ella (Arias 2019a, 113; 2019b, 92). La sombra de Donatello estará presente en Siloe desde su etapa italiana. Así, la escena de *San Jorge matando al dragón* que talla en la predela del altar de la capilla Caracciolo se inspira claramente en la que el gran maestro florentino esculpe en la base de la hornacina de su célebre *San Jorge* de la iglesia de Orsanmichele (1415-1417) (Naldi 2018, 168).

Ese influjo técnico y formal acompañará al artista a su regreso a España, apreciándose con nitidez en sus primeras obras burgalesas. Es el caso de las figuras de las virtudes de la cama del sepulcro del obispo Luis de Acuña en la capilla de la Concepción de la Virgen de la catedral de Burgos (1519), sobre todo la que representa la alegoría de la Caridad (fig. 7), que en su día WetHEY relacionó con la *Madonna Pazzi* de Donatello (h. 1420) (fig. 8), actualmente en el Bode-Museum de Berlín (Redondo 2017, 55). Lo mismo ocurre con el relieve de la Virgen con el Niño que preside el sepulcro del canónigo Diego de Santander en el claustro alto catedralicio, que, entre otras fuentes, bebe de la *Virgen de las Nubes* del maestro italiano (h. 1425-1435), conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston (Redondo 2017, 59)²⁰.

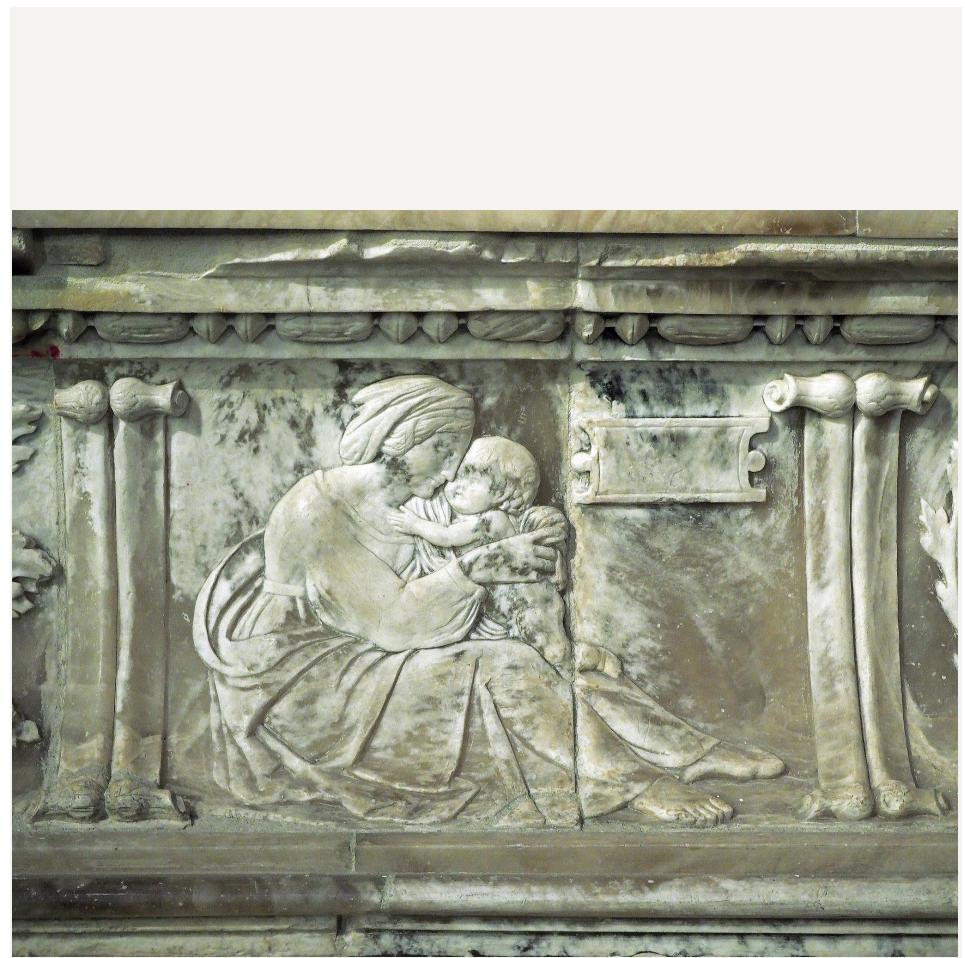


Fig. 7. Diego de Siloe, *La Caridad*, 1519, sepulcro del obispo Luis de Acuña, capilla de la Concepción, catedral de Burgos.
Fotografía del autor.

¹⁹ Sobre el remate del sepulcro de Galeazzo Pandone y su atribución a Diego de Siloe, Speranza 1998-1999.

²⁰ Hace unos años Benito Navarrete apuntaba la posible autoría de Diego de Siloe de un dibujo conservado en la Galería Uffizi que reproduce la *Virgen de las Nubes* de Donatello y que tradicionalmente se ha atribuido a Berruguete, relacionándolo precisamente con la representación de la alegoría de la Caridad del sepulcro de Luis de Acuña (Navarrete 2018, 65-66).



Fig. 8. Donatello, *Madonna Pazzi*, ca. 1420,

Bode-Museum, Staatliche Museen, Berlín.

Fotografía de Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Antje Voigt.

De nuevo en el relieve del Museo de Bellas Artes de Valencia, es seguramente en la figura del ángel de la izquierda donde mejor se aprecie esa herencia donatelliana. Parece evidente que su principal fuente de inspiración fue la mencionada *Madonna Pazzi*, lo que resulta especialmente patente si ponemos nuestra atención en la fisonomía del rostro, que

desborda elegancia clásica. Se trata del mismo modelo facial utilizado más tarde por Siloe en otros relieves, como los citados de la alegoría de la Caridad del sepulcro de Luis de Acuña o la Virgen con el Niño del sepulcro de Diego de Santander, pero también, en gran medida, en algunas obras de bulto redondo, como el magnífico San Miguel de la iglesia de Santa María la Real de Sasamón, en Burgos (h. 1525) (fig. 9)²¹.



Fig. 9. Diego de Siloe, *San Miguel Arcángel*, ca. 1525, iglesia de Santa María la Real, Sasamón (Burgos).

Fotografía del autor.

Existen más rasgos en esta monumental figura que nos remiten al catálogo escultórico de Siloe. Así, la túnica remangada a la altura del hombro es un detalle que el maestro burgalés repite habitualmente en sus representaciones angelicales y femeninas. Lo podemos ver, entre otros ejemplos, en las virtudes del sepulcro de Luis de Acuña, en el grupo de *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* del retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable

²¹ Acerca de esta obra, Redondo 2017, 68; Payo 2019; Arias 2022b.

(entre 1520-1523)²² o en la figura alegórica que acompaña en actitud de protección a la estatua orante del difunto en el grupo central del monumento funerario del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en la iglesia de San Miguel de Oñate (h. 1528-1529)²³. Asimismo, el gesto de flexionar ligeramente la rodilla es igualmente una constante dentro de la obra siloesca.

Por último, el ángel de la derecha posee un tipo de rostro (ojos rasgados, grandes mejillas...) muy presente en toda la carrera de nuestro artista, desde su período italiano hasta la fase granadina. Se trata de una tipología especialmente utilizada de nuevo en representaciones de ángeles y virtudes, como en el caso de los ángeles que decoran la entrada de la capilla Caracciolo o la citada figura alegórica que acompaña a la estatua orante del obispo Mercado.

CONCLUSIONES

A falta de otro tipo de información con un carácter más concluyente, y dadas las no pocas similitudes con el catálogo de obras atribuidas al artista burgalés, se podría adscribir el relieve del Bautismo de Cristo del Museo de Bellas Artes de Valencia a Diego de Siloe. Este lo realizaría durante su período italiano, en la segunda década del siglo XVI, bien en Roma, bien en Nápoles.

La pieza pudo ser encargada directamente por Jerónimo Vich al artista, ya que ambos coincidieron unos diez años en Italia —al menos tres de ellos en Roma—, y viajaría a España, junto con otras importantes obras de arte, con la vuelta del embajador en 1521. Otra posibilidad es que se tratara de un envío hecho por alguien del entorno del embajador con posterioridad a su regreso, pues consta que los hubo. De hecho, Mercedes Gómez-Ferrer cita la llegada a Valencia el 1 de julio de 1524 de una caja con una imagen en su interior destinada a don Jerónimo que, según la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, podría ser precisamente el relieve del Bautismo de Cristo (Gómez-Ferrer 2009, 212).

Por las obras que se sabe que encargó durante su estancia en Italia se puede determinar que el estilo del relieve es muy compatible con el gusto artístico de Jerónimo Vich. La temática del mismo tampoco desentonaría en su colección, ya que parece ser que la familia del embajador tenía una especial devoción por san Juan Bautista²⁴. Se trataría por tanto de

una obra de devoción particular encargada para una capilla privada, de ahí su gran calidad, pues estaba destinada a ser apreciada a muy corta distancia. Es posible que el relieve decorara el oratorio del palacio del embajador Vich en Valencia. Allí lo conocería Juan de Juanes (Carbonell 1996, 139), que, debido a su carácter casi pictórico, lo utilizó sin duda como fuente de inspiración para la pintura del mismo tema de la catedral de Valencia (Benito 1993, 17)²⁵. Efectivamente, al igual que sucediera con las obras de Sebastiano del Piombo importadas por don Jerónimo, esta pieza no solo constituyó un exquisito objeto de devoción, sino también un eficaz vehículo de transmisión en tierras valencianas de las nuevas corrientes artísticas procedentes de Italia.

²² Sobre este extraordinario grupo escultórico, Estella 1995, 78-79 y Payo 2011.

²³ Para Montserrat Fornells se trataría de la alegoría de la sabiduría (Fornells 1995, 65). En cuanto a la cronología del mausoleo, Marías 1998, 20.

²⁴ En el inventario de bienes de la madre de don Jerónimo, Damiata Valterra, fechado el 5 de abril de 1517, aparece alguna obra dedicada al Bautista (Gómez-Ferrer 2024, 208).

²⁵ Cuando Fernando Benito publica la fuente icónica del Bautismo de Cristo de la catedral de Valencia, esta obra se atribuía a Vicente Masip.

BIBLIOGRAFÍA

- Arciniega García, Luis. 1999. “Santa María de la Murta (Alzira). Artífices, comitentes y la «damnatio memoriae» de D. Diego Vich”. En *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del simposium (I)*, 269-292. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Arias Martínez, Manuel. 2004. *Museo Nacional de Escultura. La belleza renacentista. II*. Valladolid: Ministerio de Cultura, Diputación de Valladolid y Amigos del Museo Nacional de Escultura.
- Arias Martínez, Manuel. 2014. “Un nuevo Cristo a la columna de Diego de Siloe”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 49: 9-19. https://www.realacademialconcepcion.net/index_files/boletin/bbaa49.pdf
- Arias Martínez, Manuel. 2019a. “Relieves de alabastro en Castilla. *Unicum* y modelo seriado. Siloe, Berruguete, Juni”. *Ars & Renovatio* 7, 105-119. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio/article/view/5-Arias-Relieves-alabastro-Castilla
- Arias Martínez, Manuel. 2019b. “Ecos hispanos de la Madonna Dudley o la vigencia de Donatello”. En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, eds. Matteo Mancini y Álvaro Pascual, 91-108. Madrid: Sílex.
- Arias Martínez, Manuel. 2022a. “San Juan Bautista”. En *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, eds. Andrea Zizza y Riccardo Naldi, 304-307. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Arias Martínez, Manuel. 2022b. “San Miguel Arcángel”. En *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, eds. Andrea Zizza y Riccardo Naldi, 314-316. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Benito Doménech, Fernando. 1988. “Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España. A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado* 9, 25: 5-28. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/sobre-la-influencia-de-sebastiano-del-piombo-en/cac94aa1-ae7a-45b6-8e9f-5eda50a471c1>
- Benito Doménech, Fernando. 1993. “Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas”. *Boletín del Museo del Prado* 14, 32: 11-24. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/fuentes-iconicas-empleadas-por-vicente-macip-y/96810e22-bdd4-4717-99b1-ec8cf3d92b1>
- Benito Doménech, Fernando. 1998. “Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo”. En *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, coords. Fernando Benito, José Gómez y Vicente Samper, 21-42. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Benito Doménech, Fernando. 2000. “Memoria histórica y gráfica del Patio del Palacio del Embajador Vich”, en *El patio del palacio del embajador Vich. Elementos para su recuperación*, coord. Fernando Benito, 19-46. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Benito Doménech, Fernando. 2003. “Bautismo de Cristo”. En *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*, dir. Fernando Benito, 98-99. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Benito Doménech, Fernando. 2004. “Bautismo de Cristo”. En *Los Reyes Católicos y la monarquía de España*, coord. Lucía Vallejo, 454. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Bérchez Gómez, Joaquín. 1982. “El Palau de l’Ambaixador Vic de València”. *Debats* 1: 44-49.
- Bérchez Gómez, Joaquín. 2000. “Consideraciones sobre la casa del Embajador Vich en Valencia”. En *Historia de la ciudad. I. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*, eds. Sonia Dauksis y Francisco Taberner, 116-129. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.
- Brines i Blasco, Joan y Carmen Pérez Aparicio. 2001-2002. “A l’ombra de la monarquia. Esplendor i ocàs de la família Vic”. *Saitabi* 51-52: 285-313. <https://turia.uv.es/index.php/saitabi/article/view/6143>
- Carbonell Buades, Marià. 1996. “El Mediterráneo cercano. Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca”. En *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, 134-139. Valencia: Comité Español de Historia del Arte. <https://arteceha.es/wp-content/uploads/Actas/11-valencia-compressed.pdf>
- Clopés Burgos, Juan José. 2023. “«Este proceso no tiene dueño ni se sabe quyo es». Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez en Roma en 1511”. *Estudios Mirandeses* 39: 97-192.
- Estella Marcos, Margarita. 1995. *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos*. Burgos: Asociación de Amigos de la Catedral.
- Fornells Angelats, Montserrat. 1995. *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2009. “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI”. En *Les cardinaux de*

- la Renaissance et la modernité artistique*, ed. Frédérique Lemerle, 197-216. Lille: Institut de Recherches Historiques du Septentrion.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2024. “Devoción y piedad. Sebastiano del Piombo y el Tríptico de don Jerónimo de Vich y Valterra en Valencia”. *Goya* 387: 197-211.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1941. *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1963. *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada.
- Hernández Redondo, José Ignacio. 2000-2001. “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny”. *Locvs amoenus* 5: 101-116. <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v5-hernandez>
- Hoyos Alonso, Julián. 2024. “Piedad”. En *Hospitalitas. Las Edades del Hombre. Villafranca del Bierzo*, coord. Miguel Ángel González, 282-283. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Marías Franco, Fernando. 1998. “El Renacimiento «a la castellana» en el País Vasco. Concesiones locales y resistencias a «lo antiguo»”. *Ondare* 17: 17-31. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-renacimiento-a-la-castellana-en-el-pais-vasco-concesiones-locales-y-resistencias-a-lo-antiguo/art-9467/#>
- Martín González, J. José. 1987. “La escultura del Renacimiento”. En *Historia del Arte Valenciano. 3. El Renacimiento*, coord. Vicente Aguilera, 159-179. Valencia: Consorci d'Editors Valencians.
- Morera, Juan Bautista. 1995. *Historia de la fundación del Monasterio del valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santíssima Ymágen de Ntra. Sra. de la Murta. Año 1773*. Alcira: Ajuntament d'Alzira.
- Naldi, Riccardo. 2002. *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*. Nápoles: Electa.
- Naldi, Riccardo. 2018. *Magnificence of marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe. Sculpture of the Renaissance in Naples*. Múnich: Hirmer.
- Navarrete Prieto, Benito. 2018. “I disegni spagnoli del XVI secolo. Problemi di definizione, attribuzione e identità”. En *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, coords. Marzia Faietti, Corinna T. Gallori y Tommaso Mozzati, 59-79. Florencia: Giunti y Firenze Musei.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2011. “Cristo muerto sostenido por ángeles”. En *Passio. Las Edades del Hombre. Medina del Campo y Medina de Rioseco*, coord. Óscar Robledo, 344-345. León: Fundación Las Edades del Hombre.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2019. “San Miguel Arcángel”. En *Angeli. Las Edades del Hombre. Lerma*, coord. Juan Álvarez, 178-179. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Plaza Santiago, Francisco Javier de la. 2014. “San Juan Bautista”. En *Eucharistia. Las Edades del Hombre. Aranda de Duero*, coord. Juan Álvarez, 224-225. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.
- Réau, Louis. 2000. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1. Volumen 2*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Redondo Cantera, María José. 2017. “La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)”. En *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, coord. Letizia Gaeta, 45-91. Galatina: Mario Congredo Editore.
- Speranza, Fabio. 1998-1999. “La Sagrada Familia de Diego de Siloe”. *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 3: 15-17.
- Terrateig, Barón de. 1944. *Don Jerónimo Vich, barón de Llaurí, embajador en Roma (1507-1521). Discurso leído en el acto de su recepción por el ilustrísimo señor barón de Terrateig*. Valencia: Academia de Cultura Valenciana.
- Terrateig, Barón de. 1958. “La embajada de España en Roma en los comienzos del reinado de Carlos V (1516-1519)”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana* 42: 119-210.
- Terrateig, Barón de. 1963. *Política en Italia del Rey Católico 1507-1516. Correspondencia inédita con el embajador Vich*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- VV. AA. 1999. *Recuperando nuestro patrimonio. Museu de Belles Arts de València*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- WetHEY, Harold E. 1943. “The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe”. *The Art Bulletin* 25, 4: 325-345.

EL ESCULTOR GABRIEL JOLY Y EL PINTOR JUAN DE LUMBIER EN EL PROYECTO DE ALABASTRO DEL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE SIJENA (1529-1530)*

GABRIEL JOLY AND JUAN DE LUMBIER'S ALABASTER PROJECT AT THE ROYAL MONASTERY OF SANTA MARÍA DE SIJENA, 1529-1530

RESUMEN

Gabriel Joly era contratado en febrero de 1529 para un proyecto destinado al monasterio de Sijena (Huesca), siendo priora Beatriz Olcinellas. Debe tratarse del grupo de alabastro del Santo Sepulcro colocado en su capilla de la Sala Capitular, en donde algunas de las monjas experimentaron revelaciones místicas. Poco después, debieron encargar al escultor tres retablos hechos en el mismo material. En julio de 1530 están documentados Joly y Juan de Lumbier en Sijena, lugar donde se esculpió y policromó todo el conjunto realizado en alabastro translúcido, material extraído de las canteras altas de Velilla de Ebro (Zaragoza). Fue obra muy ensalzada por todos aquellos que la conocieron antes de su ruina en el verano de 1936.

PALABRAS CLAVE

Santo Sepulcro, Sala Capitular, Beatriz Olcinellas, Isabel Coscón, Juan Sánchez platero, canteras de Velilla de Ebro, 1936.

ABSTRACT

Gabriel Joly was hired in February 1529 to complete a project for the monastery of Sijena (Huesca), where Beatriz Olcinellas was prioress. The commission likely referred to the alabaster group of the Holy Sepulchre, which was installed in the Chapter House chapel, a site associated with reported mystical experiences among the nuns. Soon after, Joly was commissioned to produce three additional altarpieces using the same material. By July 1530, records indicate that Joly and Juan de Lumbier were present in Sijena, where they sculpted and polychromed the entire ensemble in translucent alabaster sourced from the quarries of Velilla de Ebro (Zaragoza). Before its destruction in the summer of 1936, the ensemble was widely recognized and praised by those who saw it.

KEYWORDS

Holy Sepulchre, Chapter House, Beatriz Olcinellas, Isabel Coscón, Juan Sánchez silversmith, quarries of Velilla de Ebro, 1936

CARMEN MORTE GARCÍA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

<https://orcid.org/0000-0002-1629-6788>

cmorte@unizar.es

Recibido: 29/8/2025 Aceptado: 5/11/2025

* Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia «Vestigium» (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).

PREÁMBULO

El Real Monasterio de Santa María de Sijena de Damas Nobles, asociadas a la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, situado en los Monegros oscenses, fue fundado por la reina Sancha de Castilla, antes de acabar el siglo XII, como panteón funerario de la casa real aragonesa, con la aprobación y colaboración de su esposo Alfonso II «El Casto», el primer rey de la Corona de Aragón. Doña Sancha fue enterrada en el monasterio de Sijena, lugar en el que también recibieron sepultura sus hijas las infantes Leonor y Dulce, y posteriormente, su hijo el rey Pedro II «El Católico»¹. (fig. 1) Albergaba un rico patrimonio artístico mueble que se comenzó a dispersar a partir de mediados del siglo XIX y que culminó con el incendio provocado en el verano de 1936 (Arribas 1975, 61; Baches 2021). Éste afectó a todo el monumento, incluidas las esculturas renacentistas realizadas en alabastro.

La comunidad sijenense en un intento de recuperar el pasado de esplendor, cuando en 1413 ocho princesas de sangre real habitaban en este cenobio, acometió en los primeros treinta años del siglo XVI una renovación del arte mueble. Éste comienza con la priora María de Urrea (1510-1521), pagando el retablo mayor de pintura con su patrimonio personal, como así lo manifiesta su sucesora Beatriz Olcinellas (1521-1543): “por haver en su vida gastado de su hacienda en cosas honrosas y de actoridat para esta casa como fue en hun retablo mayor, organo y otras cosas”². Cuando esta segunda priora regía el monasterio se realizó en él un conjunto de obras de escultura en alabastro policromado, consistente en un grupo del *Santo Sepulcro*, un *retablo de Santa Ana*, otro dedicado a la *Infancia de Jesús* y otro, posiblemente, bajo la advocación de *San Juan Bautista* o de la *Virgen del Pilar*. De todo este macro proyecto se ocupó el escultor francés Gabriel Joly y su taller, a partir de febrero de 1529 y hasta final del año 1530³. (fig. 2)

¹ Cebolla 2010,188: “El monasterio de Sijena no fue capaz de sustraerse de su origen y así, su Priora se sentó en la mesa del Rey y en las Cortes; sus paredes sirvieron de última morada a monarcas y princesas; fue panteón real hasta la elección del monasterio de Poblet por el rey Jaime I como tal; en la práctica diaria y arquitectónicamente era cenobio y palacio; conservó parte del tesoro real, como las insignias de la solemne coronación de Pedro II en Roma en 1204, o tras su fallecimiento en la batalla de Muret, su espada, que fue entregada en 1642 a Felipe IV; políticamente, su archivo, durante los siglos XIII y XIV, hasta la reorganización de Jaime II del Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, custodió documentación originaria de las cancillerías de los monarcas Pedro II y Jaime I, acudiendo a él los delegados reales con el fin de solicitar extractos, copias u originales de los documentos allí localizados”. Sobre Sancha de Castilla: Barrios 2017.

² María de Urrea era hija de Jimeno de Urrea, vizconde de Biota y señor de Sestrica, y de su segunda esposa, Beatriz de Bolea: Morte “et al” 2019, doc. n.º 2.

³ En esta ocasión, por problema de espacio, publicamos solo el grupo escultórico del Santo Sepulcro.



Fig. 1. *Sancha de Castilla*, reina de Aragón, ca. 1514-1519, pintura desaparecida perteneciente al retablo mayor del Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena (Huesca). Fotografía anterior a 1936: F. Mora. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.



Fig. 2. Gabriel Joly. *Santo Sepulcro*, 1529-1530, imagen de la exposición actual en el Real Monasterio de Santa María de Sijena, con el frente del sepulcro original restaurado y al fondo composición digital a partir de una fotografía anterior a 1936. Exhibición en la nave de los dormitorios, Fotografía Javier Broto Hernando, marzo 2025.

Beatriz Olcinellas (Olzinelles), antes de ser nombrada priora aparece en las reuniones del capítulo ya en 1494 junto a otra religiosa Juana Olzinelles, cuyo grado de parentesco entre ambas desconocemos⁴. Según el prior Moreno, Beatriz era descendiente de la nobleza catalana, señores de Mollerusa, “fue muger varonil” y murió en julio de 1543 de vejez⁵. Durante su priorato, el infante Luis de Portugal, entonces Gran Prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en Portugal, solicita a doña Beatriz una copia de su regla y breviario para implantarlo en el también monasterio femenino sanjuanista de Estremoz y actúan de intermediarios su hermana, la emperatriz Isabel de Portugal y el arzobispo de Zaragoza,

⁴ Archivo Monasterio Sijena [AMS], protocolo notarial 1494-1498, G_00001_0006. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 2-4-2024).

⁵ Moreno 1622, Archivo Diocesano de Huesca [ADHU] Ms. 43, ff. 395-397. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 3-2-2025).

Fabrique de Portugal⁶. Seguramente esta priora era de “hidalga solariega notoria de sangre”, linaje necesario para entrar como religiosa en el monasterio de Sijena, tal como se especificaba a la familia de la niña Violante Olcinellas, cuando en septiembre de 1638 es aceptada para ingresar en el cenobio⁷.

GRUPO ESCULTÓRICO DEL SANTO SEPULCRO

De todo ese importante proyecto renacentista, la obra más singular debió ser el grupo escultórico del *Santo Sepulcro* o del *Santo Entierro*, cuyo material procede de las canteras altas de alabastro explotadas a cielo abierto, situadas en el término municipal de la localidad zaragozana de Velilla de Ebro (Colonia Victrix Iulia Celsa). La obra se vio muy afectada por el incendio de la sala capitular y el consiguiente derrumbamiento de la techumbre de la misma en el verano de 1936, además de su deficiente conservación en años posteriores. Para comprender cómo era el conjunto y por qué se eligió el lugar para colocarlo y el alabastro como material, se deben tener en cuenta las fotografías anteriores a julio de ese dramático año y los testimonios escritos de las personas que lo conocieron cuando se encontraba en su ubicación original⁸: una capilla de reducido espacio a la que se accedía desde la sala capitular, “abierta en la pared del norte, junto al rincón que linda con el claustro”⁹. En esta sala se celebraba el capítulo, reunión diaria de toda la congregación en la que se trataban los temas que a todas las religiosas afectaban. Incluso cuando, finalizada la frugal comida de la noche, la comunidad se reunía en la sala capitular para escuchar a la lectora recitar diferentes capítulos de la regla o de libros religiosos (Ríos

⁶ Varón, 1776, tomo II, 21-26. Cartulario, ADHU, 4-9. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado 5-3-2025). De este linaje hay otras monjas, así en 1568 formaban parte del capítulo de Sijena, Ana Onçinellas supriora e Isabel de Onçinellas.

⁷ Archivo Histórico Provincial de Huesca [AHPHU], 00052-0005. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado 5-6-2025). Violante Olcinellas (Olzinelles, Oncinellas), era hija de Juan Batista Olcinellas Marel y María Reger (Reguer), señores de Torre Serona, y había nacido en Lérida; sus abuelos paternos: Miguel Felipe Olcinellas y Joana Marel (de Tamarite de Litera) y abuelos maternos: Pedro Reger y Violante Eril (difunta). Monjas de apellido Eril se suceden en el monasterio de Sijena desde el siglo XV.

⁸ Hemos consultado los fondos de los siguientes archivos: Zaragoza, Archivo Histórico de Protocolos Notariales [AHPNZ] y Archivo Histórico Provincial [AHPZ]. Huesca, Archivo Histórico Provincial [AHPHU] y Archivo Diocesano [ADHU] a través del portal Sijena virtual (<https://dara.aragon.es/dara/sijena/>). Madrid: Archivo Histórico Nacional [AHN], y Archivo particular Pilar Carderera. Además de los archivos fotográficos: Fototeca de la Diputación de Huesca [FDPHU]. Archivo Histórico Provincial de Huesca [AHPHU]. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]. Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España [IPCE]. Y German Documentation Center for Art History, Marburgo, Bildarchiv, Georg Weise. Y la Biblioteca Pública de Huesca [BPHU].

⁹ Para hacer la capilla hubo que destruir parte de las pinturas murales con las escenas de la *Anunciación* y *Visitación* del siglo XIII que decoraban la Sala Capitular: Pano 1883, 61.

2023, 47). Este importante recinto comunicaba con el coro de la iglesia y el dormitorio común de las monjas. (fig. 3)



Fig. 3. Capilla del Santo Sepulcro, ca. 1529-1530, sala capitular, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena. Fotografía anterior a 1936: F-Mora. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Sobre el ingreso a esa capilla había esculpido un frente de yeserías con un arco mixtilíneo y decoración de raigambre islámica y renacentista a base de flameros, jarrones, rosas y otros elementos vegetales, además de un escudo con el *Agnus Dei* o Cordero de Dios acompañado del lábaro de la resurrección. Estas yeserías no se conservan y se conocen por fotografías anteriores a 1936, lo que ha permitido ponerlas en valor e incluso apuntar como posible autor a Luis Santa Cruz, excelente especialista en algez (yeso) y maestro de obras que desde 1516 se había trasladado a trabajar en diferentes proyectos de localidades de la provincia de Huesca¹⁰.

El hermoso grupo escultórico del *Santo Entierro* estaba formado por un sepulcro en cuyo frente y dentro de un medallón sostenido por ángeles, se esculpió un relieve con la imagen de san Juan Bautista y su emblema, el cordero, representación del precursor de Jesús. En cada lateral se talló una *tabula ansata*, forma preferida para las tabletas votivas en la Roma imperial¹¹. Encima de la losa y sobre la mortaja yacía el cadáver de Cristo con la cabeza reposando sobre dos almohadones. Los siete personajes están ordenados de acuerdo a la puesta en escena de los autos sacramentales o teatro de los Misterios. A la cabecera del sepulcro se dispuso la estatua de José de Arimatea, tocado de bonete y con una bolsa colgada del cinturón, mientras que a los pies estaba la de Nicodemo; según el relato evangélico los dos santos varones depositaron el cuerpo de Jesús en la tumba. Detrás se encontraba la figura de la Virgen acompañada del apóstol san Juan y María Magdalena, y en los extremos se situaban las esculturas de María Salomé y María Cleofás. (fig. 4)

¹⁰ Ibáñez 2005, 27. Con anterioridad: Navarro 1996, 133. Coetáneas son las yeserías -muy deterioradas- de la embocadura de la capilla de Santa Ana en el claustro del monasterio de Sijena.

¹¹ La estructura del sepulcro tiene tres partes diferenciadas realizadas en alabastro: pedestal, mide 19.5x88x15.5cm; frente del sepulcro mide 52.4x88x9.5 cm y se esculpió con dos bloques; cada parte lateral con la *tabula ansata*, mide 52.4x43x12.5 cm.



Fig. 4. Gabriel Joly, *Santo Sepulcro*, 1529-1530, alabastro policromado, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena. Fotografía anterior a 1936: R. Compairé. Fototeca de la Diputación de Huesca.

Este grupo escultórico fue obra muy ensalzada por todos aquellos que la conocieron antes de su casi destrucción en el verano de 1936. Algunas de estas fuentes escritas la señalan como pieza en mármol, sin duda debido a la calidad del alabastro y en una época en la que el aprecio de una obra aumentaba si era de mármol, considerado como un material más noble que el alabastro.

De esas fuentes, he seleccionado textos manuscritos prácticamente inéditos y algunos ya publicados¹². Se debe comenzar por las visitas al monasterio de Sijena giradas por el castellán de Amposta, manuscritos conservados en el Archivo Histórico Nacional, si bien no conocemos o no han llegado todos los textos de este tipo de documentación. En estas

¹² Revisión historiográfica reciente: Bitrián 2024, 36-42; la fecha de la figura nº 2 no puede ser de 1842, es del año 1942. Con anterioridad: Menjón 2017.

visitas, cuando se describe el interior de la sala capitular se indica la existencia de una capilla bajo la advocación de la *Resurrección de Cristo*, se menciona el sepulcro “de alabastro” y en una ocasión aparece un “retablo de la Resurrección”, además de todo el equipamiento del altar. Es posible que la alusión a este retablo fuera una confusión y sea altar, o quizás porque hubiera existido alguna representación con ese tema, tal vez una pintura pequeña fingida en el muro teniendo en cuenta el reducido espacio de la capilla, pero por el momento no podemos aportar ningún otro dato y la historiografía del siglo XIX ya no menciona esta iconografía. La primera referencia escrita conocida es del año 1605 y dice:

Item dentro del capitulo hallo su S^a[Señoría] otra capilla y dentro de ella, un altar, so la invocación de la resurrección de Xpo [Cristo] tiene su lapeda, manteles y un delantealtar de terciopelo labrado y cogin y palia, y hay dentro de la misma capilla un sepulcro muy deboto, de alabastro, con siete bultos de sos [santos], hay una alhombra y una lámpara que arde siempre, es esta capilla es propia de dona Francisca y d.[dona] Contesina Copones [...]¹³.

La siguiente visita de 1625 recoge: “Item visito el capitulo, en el ay una capilla del Santo Sepulcro de alabastro y un retablo de la Resurrection” y se matiza que al pie del sepulcro de alabastro “ay un pedaço de lignum crucis encaxado en un crucetica”¹⁴; es posible que la reliquia fuera la regalada por la reina Sancha de Castilla. En la visita de 1636 se dice: “un sepulcro de Cristo con siete figuras de alabastro y un altar de la Resurrection y en él dos manteles, un delantealtar de raso morado con un Xpo[Cristo]”, y de los muros colgaban los cuadros con los retratos de la reina fundadora, doña Sancha y de su hija, la infanta Dulce¹⁵.

El grupo escultórico también atrajo la atención del viajero portugués Juan Bautista Labaña cuando visita la zona de clausura en 1611 y escribe: “un claustro grande, bajo y sombrío, un gran refectorio, y no menos lo es el capitulo, al cabo del cual hay una capilla del Sepulcro de Cristo de figuras de alabastro, de buena escultura” (Labaña 2006, 124).

Sorprende los errores que comete a comienzos del siglo XVII el prior del monasterio, Fray Jaime Juan Moreno, en su historia manuscrita, tanto en la descripción del grupo escultórico, como del material, lugar de realización y cronología. Sin duda, quiso aumentar la importancia de la obra al hacerla italiana del siglo XIV y relacionar su presencia en Sijena con la monarquía aragonesa. En su opinión es de “fino y transparente mármol de Páros, es

¹³ AHN, Órdenes Militares, *Visitas realizadas al monasterio de Santa María de Sigena (1568-1748)*: ES.28079. AHN//OOMB, 8126), 1605, f. 63r, es decir que al cuidado de esta capilla estaban las monjas Francisca y Contesina Copones, religiosas que formaban parte del capítulo del monasterio de Sijena. <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/find?nm=&texto=Sigena&archivo=9> (consulta 8-9-2024).

¹⁴ Ibídem, 1625, f. 60.

¹⁵ Ibídem, 1636, f.182.

una de las cosas mas grandiosas de España y la mas insigne que salio del reino de Nápoles [...] Vio el Monarca aragonés [Jaime II] tan hermosas esculturas, gustó de ellas y las trajo a España, depositandolas en Sijena”¹⁶.

Cuando el rey Felipe IV visitó el monasterio en 1642, una de las estancias que vio, acompañado de la priora Isabel de Pomar, fue la sala capitular y en ella solo se mencionan los cuadros de la “Reina Fundadora y de su hija la primera Preposita de Sigüenza, y el Santo Sepulcro traido de Nápoles [...]”¹⁷.

Las noticias siguientes relacionadas con este conjunto de alabastro son del siglo XIX y entonces aparece el nombre del escultor Damián Forment como posible autor. Comenzamos por la referencia de Valentín Carderera en su visita al monasterio en 1840:

En un angulo de este Salón hay una pequeña capilla con elegante portada de estucos. Dentro se venera el Sepulcro de N. S. y es un magnífico grupo compuesto de J. Cristo echado sobre el sepulcro con las 3 Marias, Josef y Nicomedemus y María Santísima. Son todas estatuas de relieve entero y al tamaño natural *hechas en claravoya [sic]* y con mucho primor. Tienen mucho del estilo del celebre Forment¹⁸.

El interés del oscense Carderera por tomar apuntes de las distintas zonas del monasterio de Sijena y de su patrimonio artístico, le llevó a contemplar directamente este grupo escultórico cuando estaba dibujando la sala capitular con luz artificial y según su propio testimonio: «Vimos el altar del Santo Sepulcro, colocado en la capilla la llamada Cueva, y, por subir yo sobre el altar a ver bien la escultura, se rompió el bastidor del frontal y caí al suelo con el velón encendido»¹⁹.

La asimilación con la obra de Damián Forment aparece también en otros escritos de ese siglo XIX y del siguiente²⁰. Por el contrario, algunos autores aceptan lo indicado dos siglos antes por el prior Moreno, en cuanto a que el grupo escultórico del *Santo Sepulcro* se trajo de Nápoles y de fines del XIII o principios del siguiente, si bien se cita como un

maravilloso grupo escultórico en alabastro y en figuras de tamaño natural, situado en un hueco decorado al exterior con bella portada plateresca²¹.

En la historiografía contemporánea de la primera mitad del siglo XX, lo más frecuente es la atribución de este grupo al artista valenciano afincado en Aragón, algunos con duda y otros como obra irrefutable²². En cambio, Ricardo del Arco en la serie de artículos que publica sobre el monasterio de Sijena con la referencia al «hermosísimo sepulcro de alabastro magnífica obra de arte, que algunos adjudican a Forment», lo cree obra italiana del Renacimiento²³. A partir de 1930 cuando se publica el primer dato de archivo referente a la presencia de Gabriel Joly en el monasterio de Sijena como testigo en un documento del 14 de julio de 1530²⁴, un sector de la crítica comienza a plantear la autoría del escultor francés para algunas obras de alabastro en ese cenobio.

Habrá que esperar a comienzos de la década de 1990 para conocer una nueva documentación muy interesante y que otra vez establece la relación de Joly con el monasterio de Sijena, cuando el escultor firma un contrato el 8 de febrero de 1529 para la realización de obra destinada al mismo. En esta publicación, también se menciona que se conservan en el monasterio restos del alabastrino *Santo Sepulcro*²⁵, a pesar de que años después se escribiera en otras publicaciones la desaparición de las piezas de este grupo, que siempre se conservó en el recinto monástico.

Como he comentado, para cobijar ese monumental conjunto escultórico se tuvo que construir en la sala capitular del monasterio la pequeña capilla cubierta con bóveda de crucería, debajo de la cual se dispone un elegante friso de grutescos renacentistas²⁶ y dos monumentales conchas a modo de pechinas para salvar el paso de la estructura rectan-

¹⁶ Moreno 1622, ADHU Ms. 43, ff. 263v-264r. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 3-2-2025).

¹⁷ Moreno, AHPHU, ms. S-00035, f.54r; resumen con añadidos posteriores de otro autor <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 3-2-2025).

¹⁸ Carderera, 1840, f. 29r. Quadrado, 1844, 100, dice que este Santo Entierro es de mármol.

¹⁹ Dado a conocer en: Lanzarote Guiral y Arana Cobos 2013, 412.

²⁰ Pano 1883, 61-2, ensalza el precioso altar de alabastro policromado, pero no concreta atribución alguna. En su manuscrito de 1896, publicado en 2004, 145-7, comenta que «las cabezas de José y Nicodemos son de un estudio perfecto y puede asegurarse que el gran maestro Forment no anduvo lejos de ellas», sin embargo, en el texto del pie de las fotografías del manuscrito pone: «El Gran Sto Sepulcro. Obra de Gabriel Yoli», este texto lo debió escribir después de haber encontrado el dato de la presencia de Joly en Sijena: Pano 1930, 105.

²¹ Fuentes 1890, 80-1, el autor describe la actitud de las figuras y califica a la capilla de húmeda y oscura cavidad. Mir 1890, 94, para el Santo Entierro se basa en el texto de Pano de 1883, aunque repite lo indicado por el prior Moreno y respecto a la cronología de este grupo escultórico dice: «parece ser del siglo XVI».

²² Por ejemplo, lo consideran obra indudable de Forment: Abizanda 1917, 245; 1942, 33. Ibáñez Martín 1956, 19. Camón 1981, 73-4, comenta: «su italiano coincide con el del retablo de la catedral de Huesca [...] Si esta obra no fuese de Forment habría que pensar en Juan de Moreto».

²³ Arco 1913, 216-7. Arco y Labastida 1913, 58. Arco 1934, 237-8, en este artículo lo cree ya de mano de Joly, lo mismo que en su publicación de 1942, 411.

²⁴ Pano 1930, 105, el autor en esta publicación solo atribuye a Joly el retablo de Santa Ana y el de los misterios de la vida de Jesús.

²⁵ Serrano “et al.” 1992, 271 y 273; 1993, 210.

²⁶ Entre los elementos de esta decoración, está la piña, fruto del pino, un árbol de hoja perenne que encarna el significado de inmortalidad. En la tradición católica, se identifica el pino con el Árbol de la Vida, y a sus piñas como símbolo de Resurrección e Inmortalidad.

gular a la poligonal de la bóveda²⁷. (fig. 5) Este reducido recinto era uno de los espacios más sagrados del monasterio, como así lo indican algunas fuentes escritas. Allí ardía día



Fig. 5. Gabriel Joly, *Santo Sepulcro*, 1529-1530, detalle, alabastro policromado, a la derecha se abría un pequeño aposento “lóbrego y estrecho que llaman la cueva”, desaparecido, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena.

Fotografía anterior a 1936: I. San Agustín. Fototeca de la Diputación de Huesca.

y noche una lámpara y la clave del mensaje religioso estaba en la advocación de la capilla (la Resurrección de Jesús) y la representación iconográfica del Santo Entierro de Cristo. El misterio de la Resurrección es el fundamento de la fe cristiana por la esperan-

²⁷ Bóvedas y yeserías se han conservado. Sobre la construcción de esta capilla: Bitrián 2024, 36-42.

za en la vida eterna y está apoyado en la respuesta de Jesús a Marta: “Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en Mí, aunque muera, vivirá, y todo el que vive y cree en Mí, no morirá jamás” (Juan 11: 25-26). Por otra parte, en un lado de este altar había un pequeño aposento lóbrego y estrecho “que llaman la cueva y en ella retirarse a oración las religiosas de mas fervor”,²⁸ un espacio que ya no existe y que se debió suprimir después de 1940, lo mismo que la puerta situada junto a la embocadura de esta capilla y que conducía al dormitorio común. Un dato más que indica la importancia de este sagrado recinto para las religiosas de Sijena y el grupo del *Santo Sepulcro*, se relaciona con el rito de Semana Santa y en concreto con motivo de la “procesión de la Sangre de Cristo” el día de Viernes Santo, en cuya ceremonia litúrgica se entonaban distintos cánticos de música sacra católica.

[...] llega la procesión al sepulcro llevando el prior la sangre de Xpo [Cristo] al cabo de la procesión, delante la S^a [señora] Priora y cantan a concierto el miserere y llegadas al capítulo el Prior entra con la sangre de Xpo [Cristo] al sepulcro donde esta el clérigo que lleva la vera cruz y continua la procesión y acabado el Miserere la cantor comienza *defensor noster* y solo cantan el primer verso [...]²⁹.

Con la construcción de esta capilla, su iconografía y la “cueva”, se intentó simular el sepulcro de Jerusalén donde fue enterrado Cristo, no podemos olvidar que el monasterio de Sijena pertenecía a la Orden de San Juan de Jerusalén. Por otra parte, sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*, al referirse a ese santo lugar menciona: *la entrada era una Cova redona: e dis aquella havia un coveta chica cavada en la penyate*³⁰; se refiere al hueco practicado en la roca para enterrar a Cristo. Las Cruzadas extendieron por Europa la devoción al Santo Sepulcro que se materializó en la mayoría de los casos en el campo arquitectónico con la construcción de pequeñas capillas, si bien no siempre fue acompañado de su correspondiente representación escultórica. La iconografía artística del Santo Entierro tuvo una especial repercusión en Europa de mediados del siglo XV y hasta los años 50 del siglo XVI. La elección del alabastro como material para las esculturas de Sijena no solo fue por su mayor prestigio y durabilidad que la madera, sino porque la translucidez de esta piedra permitía a las religiosas ha-

²⁸ Carderera 1840, f. 29r. Fotos anteriores a 1936 reproducen el grupo del Santo Entierro dentro de la capilla y en el lado derecho de este interior parece que hay un vano abierto a la «cueva»: FDPH- San Agustín/0074 (fig.5); y Archivo Mas, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.

²⁹ *Consueta*, BPHU, ms./81, f. 82r, se indica que la procesión sale de la sala capitular, recorre el claustro del dormitorio, regresa al coro monástico, en cuyo altar mayor se depositan las dos veneradas reliquias y en el acto “se cantan los dolores a canto de órgano y concluyen con un verso de *vegilla regis*”. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 5-10-2024).

³⁰ Villena, 1497, cap. 223, 247r; el texto no debía ser desconocido para la comunidad sijenense: Ágreda, 2024, 153-64.

cer muy visible la imagen de Cristo en la capilla carente de luz natural, pero la llama de la lámpara que ardía continuamente haría que el cuerpo sagrado tuviera luz interior por el material, dado que no estaba policromado a diferencia del resto de las figuras que lo acompañaban. El ambiente era propicio para revelaciones místicas, como la que experimentó la subpriora Dorotea de Pueyo cuando oraba en esta “capilla del Santo Sepulcro” y el Señor le predijo la hora de la muerte de su hermana, “diciéndole tres veces: Resígname”³¹.

EL ESCULTOR GABRIEL JOLY

Gabriel Joly, oriundo de Varipont, Picardía (Francia), aparece documentado en Zaragoza el 14 de diciembre de 1514, como testigo en un acto notarial del escultor Damián Forment, de cuyo taller debió formar parte quizás hasta marzo de 1518, cuando Joly se debió independizar al contratar al primer aprendiz conocido, Juan Sainz de Murgueta. A finales de la década de 1520 era ya un artista consolidado para que le encargaran el proyecto de escultura en alabastro (Santo Sepulcro y retablos) del monasterio de Sijena, quizás con la exigencia que debía trabajar en el propio cenobio. Por otra parte, se daba la coyuntura favorable de que Forment, el mayor especialista en Aragón en la realización de obras en alabastro, estaba implicado en numerosas empresas y su meta debía ser trabajar en diversos proyectos en Cataluña, después de haber finalizado el retablo mayor del Real Monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona) en 1529³².

Aunque no conocemos el encargo directo de las obras de Sijena a Gabriel Joly, no nos ofrece duda que este escultor francés fue su autor al compararlas con otras suyas documentadas y también por los dos datos conocidos, ya citados, que lo relacionan con ese monasterio. El escultor se debió ausentar de Zaragoza, donde tenía el taller, para firmar un contrato en el monasterio de Sijena el 8 febrero de 1529, entre él y la monja Isabel Coscón, con autorización de la priora Beatriz Olcinellas, tal como se menciona en un documento protocolizado en Zaragoza el 3 de marzo del mismo año (doc.1). Es posible que Joly estuviera presente en el monasterio un tiempo antes para conocer los espacios donde se iban a ubicar las obras y de manera esencial el grupo del Santo Sepulcro, e incluso presentar un boceto previo de lo que se iba a realizar. Por los datos que conocemos, su presencia no se detecta en la capital del Ebro desde noviembre de 1528 a febrero del año siguiente. Como era usual en los contratos de proyectos de envergadura, el cliente exigía al artista un aval que garantizara la reali-

zación de la obra, en el caso de Sijena fue el platero Juan Sánchez, nombrado por el propio Joly como fianza, tal vez era su socio financiero si tenemos en cuenta que su nombre aparece en otros asuntos económicos del escultor. Precisamente, Sánchez declara haber recibido de Isabel Coscón y por manos de su hermano Luis Coscón, 1.256 sueldos y ocho dineros, tercera parte del precio pactado en el contrato con el escultor (doc.2). Al desconocer el texto del contrato, es posible que fuera solo por su trabajo en la hechura del grupo de Santo Sepulcro y no por el alabastro, cuyo coste correría a cargo de las rentas del monasterio sijenense.

La priora Olcinellas estaba emparentada con la familia Coscón de ascendencia conversa y desconocemos su verdadero alcance en este proyecto más allá de actuar de intermediarios, dado que era un linaje muy vinculado a Sijena y a la Orden de San Juan. Isabel era nieta de la priora del monasterio, María Coscón, como aparece en su testamento, del 9 de mayo de 1496.³³ Testigos en el acto notarial citado de marzo, fueron fray Jerónimo Coscón, comendador de La Almunia, de la Orden de San Juan de Jerusalén y Alonso Coscón, infanzón, domiciliado en Zaragoza. Este último asistió a las Cortes de Aragón de 1502 y jura de la princesa Juana, y estuvo casado con Constanza Olcinellas (Oncinillas), pero no sabemos el grado de parentesco de ellas con la priora Beatriz³⁴.

En la capitulación no se especifica a qué obra se refiere, pero debe ser el grupo escultórico del Santo Sepulcro por tratarse de un proyecto tan significativo para la comunidad monástica. Después del contrato, Joly volvió a Zaragoza, donde está documentado el 11 de febrero de 1529 cuando nombra procurador a Jaime de Herrera, “criado mio”, para que en su nombre demande y cobre veinte ducados de oro a la viuda del pintor Pedro Sarasa, Mayor, una traza en pergamo prestada al difunto para un retablo en la villa de Sangüesa (Navarra), el documento tiene la firma autógrafa del escultor³⁵. Sin duda, una vez que pudo resolver en Zaragoza los colaboradores que le ayudarían en el proyecto del monasterio de Sijena, regresó aquí -probablemente en marzo/abril de 1529- y allí debió permanecer el resto del año hasta el 14 de julio de 1530, cuando

³¹ Moreno, AHPHU, ms. S-00035, f.103r; resumen con añadidos posteriores de otro autor <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 5-3-2025).

³² Morte 2009, 55 y ss., apéndice II del CD, docs. 271, 278, 306, 329, 330, 331, 337 y 398.

³³ AHPHU, sección Sijena, Pergamino, ES-S-000032-000018; la priora deja a Violante de Carcasona, Lisandra Coscón, Isabel Coscón y Dionisia Carcasona, sus nietas, las habitaciones de su propiedad en el monasterio y otros bienes personales. Cada una de las monjas que ingresaban en el cenobio tenían su vivienda particular dentro del recinto del monasterio, como dice el prior Juan Moreno, llegaron a instalarse sobre los tejados de las primitivas edificaciones románicas. Otras damas de apellido Coscón siguieron profesando en el monasterio de Sijena. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 6-5-2025).

³⁴ Nicolás-Minué 2018, 196-8; Ventura Coscón y Jerónimo Coscón del hábito de San Juan, en el año 1522 están en el sitio de Rodas.

³⁵ AHPNZ, Juan de Gurrea, ff. 30v-31r, dado a conocer en Hernansanz “et al” 1992, 147 doc. 2.

firma como testigo junto al policromador de sus obras de alabastro³⁶. (fig. 6). No obstante, el escultor desde Sijena podría desplazarse a otros lugares donde tenía obra contratada. Por lo que conocemos, Joly se documenta de nuevo en la capital del Ebro el 10 de enero de 1531, cuando la capitulación del retablo de alabastro de Nuestra Señora de los Corporales para capilla de Jaime Climente, comendador de la Orden de Santiago de la Espada, en el Monasterio del Carmen de Zaragoza, obra desaparecida, al igual que el documento contractual³⁷.

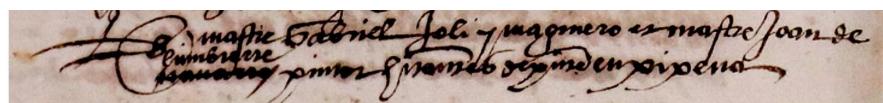


Fig. 6. Gabriel Joly, imaginero y Juan de Lumbier, pintor, testigos, 14 de julio de 1530, AHPHU, notario Antonio Serveto SC-00034-0001, f. 2r.

La presencia del escultor y pintor en el monasterio de Sijena, parece indicar que se había terminado el trabajo de talla de todo el proyecto de alabastro o parte del mismo y que las labores de policromía habían comenzado. Por otra parte, cuando se asentaban las obras, la asistencia del escultor era necesaria. Dada la envergadura del conjunto de las obras de alabastro, tanto en su vertiente artística como económica, la realización del mismo se hizo en el propio monasterio debido a que era menos costoso, porque se evitaba el traslado del material al taller de Joly en Zaragoza y una vez finalizado hacer su transporte al Monasterio. Además, el peso de las esculturas y la fragilidad del alabastro, suponían una posible rotura de las piezas. El trasporte se pudo hacer por el antiguo camino romano desde las canteras altas de alabastro del término municipal de Velilla de Ebro al monasterio de Sijena, a través de Bujaraloz, un territorio de los Monegros propiedad de esa comunidad monástica. Esta vieja calzada romana conocida como el camino de los Fierros ha desaparecido con las relativas recientes roturaciones agrícolas (Beltrán 1952, 189-208). Era un camino de rueda y herradura por donde se transportarían los bloques de alabastro en diferentes carros tirados por acémilas.

Los artistas podían residir en el propio monasterio durante la realización de los trabajos encargados como se puede interpretar por el texto de la priora María de Urrea cuando

³⁶ Pano 1930, 105, publicó el dato con transcripción un poco distinta. El documento se localiza hoy en el AHPHU (SC-00034-0001), en las escrituras sueltas del notario Antonio Serveto, alias Revés, Villanueva de Sigena - [1511-1542], f. 2r, que han sido devueltas en fecha reciente. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 7-2-2025).

³⁷ El contrato lo publicó Abizanda, 1917, 120-2, el documento estaba en AHPNZ, en el protocolo del notario Juan Arriego, año 1531, cosido en el f. 27; se desconoce la fecha de desaparición del documento, las ligaduras que lo cosían están cortadas.

precisa en su testamento (28-III-1521): “doña Alisandra Coscon, que en gloria sea, me dio hun lecho de ropa para los que trebajassen o obrassen en casa” y lo deja a su sucesora Beatriz Olcinellas³⁸. Joly, los ayudantes de su taller que le acompañaban y el policromador Juan Navarro, de Lumbier, se alojarían en el primer patio del recinto monástico, fuera de la zona claustral. Según testimonio del cartógrafo y matemático portugués, Labaña, que durmió en este cenobio el 8 de enero de 1611: “El monasterio es una gran población. En el primer patio viven los oficiales de este, entre los que hay médico, boticario, barbero, zapatero, sastre, carpintero, etc, e o Alcayde de la Casa que ejerce allí el oficio del Justicia, de aquí para dentro queda el monasterio que es claustral [...]”³⁹. (fig. 7)



Fig. 7. Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena. Primer patio del recinto monástico, fuera de la zona claustral, al fondo la portada románica de la iglesia.

³⁸ Morte “et al” 2019, doc. n.º 1.

³⁹ Labaña 2006: 124 y 126, el autor cuando menciona que ha dormido en el monasterio, apostilla: «Me mandó hospedar la priora». También este recinto se conocía como la plaza grande donde vivían todos los oficiales del monasterio y los clérigos encargados del culto y celebraciones religiosas en el monasterio. Un Jaime Ferrer, fustero habitante en el monasterio de Sijena, aparece como testigo, AMS- G-OOOO3-OOO3, protocolo notarial de Antonio Serveto 1531, f. 2r (31 diciembre 1530). <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 7-6-2025). En la visita que el Castellán de Amposta gira en 1605 al monasterio de Sijena, se indica que aquí necesitan «carpintero y obrero de villa», *Visitas realizadas al monasterio de Santa María de Sigena (1568-1748)*: ES.28079. AHN//OOMB, 8126, año 1605, f. 55; sin duda para que fueran oficiales fijos en este cenobio. <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/find?nm=&texto=Sigena&archivo=9> (consulta 8-9-2024).

Sin duda, Joly presentaría un modelo para que la comunidad sijenense aprobara el proyecto, una exigencia habitual en las empresas artísticas importantes. Con el encargo en firme, debió hacer de las figuras modelos previos en barro -antes de esculpir las- y traspasar las medidas para evitar los riesgos de la talla directa. Pero, para su ejecución fueron necesarias manos expertas en el trabajo de materiales líticos, desde canteros para escuadrar las piezas, hasta imagineros y oficiales que las labraran. Desconocemos el taller de Joly en esos años, del mencionado Jaime de Herrera no se ha identificado obra alguna y es posible que uno de los principales ayudantes en Sijena fuera Juan Pérez Vizcaíno, quien debió entrar en el taller hacia 1526. Era un hábil imaginero en la escultura funeraria en alabastro y aparece en Valladolid el 19 de julio de 1530 para capitular tres yacentes en ese material, destinados a la capilla de Pedro Martínez del Portillo, señor de Villaviudas, ubicada en el monasterio trinitario de la ciudad del Pisuerga⁴⁰. Se le atribuye el bulto yacente del secretario Pedro Quintana, de la iglesia de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)⁴¹.

Pérez Vizcaíno debió colaborar en las esculturas del *retablo de Santa Ana* que en origen estuvo ubicado en el claustro del monasterio de Sijena, pero en el *Santo Sepulcro* no debió participar directamente y dada la importancia de la obra para la comunidad sijenense y la calidad de la talla, Joly tendría una intervención más exclusiva en su ejecución. Del análisis de las fotografías anteriores a 1936, se advierte que los rostros reiteran la expresividad de sus modelos, lo mismo que la tipología de sus figuras, al compararlas con las esculturas del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Castillo, de Aniñón (Zaragoza), posiblemente finalizado en 1529 para implicarse en los proyectos de Sijena, con las del retablo mayor de Olvés (Zaragoza)⁴², (fig. 8) o con las del retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536), su obra magna en madera⁴³. La referencia a la «poética» de Joly se puede todavía apreciar en los rostros de uno de los ángeles y en el de san Juan Bautista, esculpidos en el frente del sepulcro del Santo Entierro de Sijena. Incluso, la expresiva cabeza del *Precursor* la encontramos en la figura homónima del retablo mayor de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Cintruénigo (Navarra) y poco después en la



Fig. 8. Izquierda: Gabriel Joly, San Juan Evangelista (detalle del Santo Sepulcro), 1529-1530, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena (Huesca), fotografía anterior a 1936: R. Compairé. FDHU. Derecha, San Juan Evangelista (detalle del Calvario del retablo titular de la parroquial de Santa María), ant. a 1532, ermita de Nuestra Señora del Milagro, Olvés (Zaragoza), fotografía de 2007.

del retablo de Santiago, de la colegiata de Bolea (Huesca), hecho en alabastro⁴⁴, dos esculturas de gran calidad técnica y estética, que permiten valorar la del monasterio de Sijena a pesar de su deterioro. (fig. 9)

⁴⁰ El 19 de julio de 1530 aparece en Valladolid: Parrado 1988, 391-3.

⁴¹ En 1532, Pérez Vizcaíno «veló por el transporte del bulto yacente del secretario Pedro Quintana, solicitado a Joly, y lo acomodó en la capilla mayor de la iglesia franciscana de Tarazona», a quien se atribuye esta escultura: Criado 1996, 560.

⁴² Criado y Cantos. 2018, lo fechan entre 1525 y 1528/1529 o a partir de julio de 1530.

⁴³ Gabriel Joly murió en Teruel el 19 de marzo de 1538 y se enterró en la entonces colegiata turolense. Se conserva la lauda sepulcral en alabastro, colocada hoy a la entrada del coro de la catedral y presenta la imagen yacente del escultor con indumentaria de la época y espada al cinto, como preboste en «el Arte de Gladiatoria», maestro de armas y de lucha. Cabré 1909-1911, vol. 3, fig. 312, s.f.

⁴⁴ Este retablo fue tradicionalmente atribuido a Forment (Morte 2023, 230-1), no olvidemos que Joly debió estar en el taller del escultor (al menos entre 1514 y 1518) y sin duda aprender con él a trabajar el alabastro.

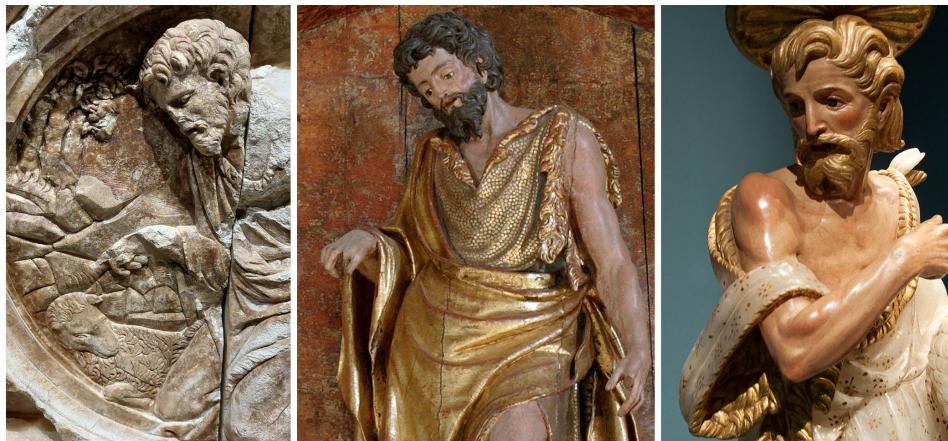


Fig. 9. Izquierda: Gabriel Joly, San Juan Bautista (detalle del frente del Santo Sepulcro), 1529-1530, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena (Huesca). Centro: Gabriel Joly, San Juan Bautista, retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista, ca. 1525-1529, Cintrénigo (Navarra). Derecha: Gabriel Joly, San Juan Bautista, retablo del apóstol Santiago, ca. 1532- 1535, colegiata de Santa María, Bolea (Huesca).

Joly consiguió en este grupo escultórico de Sijena una obra de gran calidad técnica. Con la flexión de las cabezas, la disposición de los brazos y las poses de las manos logra transmitirnos el mensaje oportuno. Por otra parte, cuidó mucho los detalles en la indumentaria de las figuras, vistiendo con atuendos coetáneos a los santos varones y a María Magdalena, en esta última todavía se aprecia parte de la decoración incisa de la camisa y restos de policromía de color azul. (fig. 10) El artista plantea una composición equilibrada y simétrica propia del arte francés, pero las figuras acusan la influencia italiana⁴⁵, lo que no implica un viaje del escultor a aquel país, porque en la década de 1520, las artes plásticas en Aragón presentaban ya los elementos renacentistas, incrementados por la presencia en Zaragoza poco antes, de Alonso Berruguete, Bartolomé Ordóñez y tal vez de Diego Siloe.



Fig. 10. Izquierda: Gabriel Joly, María Magdalena (detalle del Santo Sepulcro), 1529-1530, fotografía anterior a 1936: R. Compairé. FDHU. Derecha: María Magdalena en la actualidad, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena (Huesca).

Desafortunadamente, lo que resta de lo que fue este extraordinario grupo escultórico de Sijena es desolador. Como ya advirtió a finales del siglo XVI el oscense Pedro Juan de Lastanosa (+1576), a propósito del alabastro como material, “la piedra es blanda, se gasta y mancha con el agua de la lluvia y porque, a poco que le dé el fuego, se convierte en yeso”⁴⁶. En efecto, hay piezas de Sijena calcinadas que parecen yeso, otras la humedad y el agua han hecho la pérdida del material, de la policromía y dorado (se conservan muy escasos restos y trazos) y, finalmente, la rotura de las figuras fue fruto también de haberlas partido a propósito⁴⁷.

⁴⁶ Lastanosa copia del siglo XVII, ms. libro 17, f. 265. <https://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000099602> (consulta del 20-03-2025).

⁴⁷ Arco 1942, 411, comenta «fue bárbaramente golpeado, hasta arrancar las cabezas de las figuras del Entierro de Cristo» Arribas 1975, 196 y 198, testigo de los acontecimientos de 1936, al recordar «el precioso altar de alabastro» colocado en la capilla, escribe que las figuras de alabastro «aún hoy calcinadas, pueden contemplarse». La referencia más completa del «rumbo» de este grupo escultórico en: Bitrián 2024, 36-42..

⁴⁵ Estella 1988, 111 y 119-28, la autora se inclinaba a pensar que el Santo Entierro era obra de Joly.

Del estudio de las piezas *in situ* y de las fotografías anteriores a 1936 se puede deducir que Joly valoró a la hora de esculpirlas, la vista que iba a tener el espectador de cada imagen, dejando zonas de las partes traseras solo desbastadas, pero todas parecen de bullo completo. De cuerpo entero, además de la figura de Cristo, son los dos santos Varones, mientras que las figuras de la Virgen, san Juan, María Magdalena y las Marías, no están provistas de piernas, porque no hacía falta dado que la pieza del sepulcro iba a tapar parte de su imagen. Estas cinco esculturas se esculpieron en un solo bloque de alabastro (altura aproximada de 1 metro), a diferencia de José de Arimatea y Nicodemo que por su tamaño (unos 1,70 m) fueron precisos dos bloques para cada uno de ellos⁴⁸. Las piezas de todo el grupo siempre permanecieron en el monasterio⁴⁹.

Se puede afirmar que el lamentable estado de las esculturas del Santo Sepulcro, no impide apreciar la calidad del alabastro en aquellas zonas menos dañadas y que tienen la máxima traslucidez, propia de las canteras aragonesas situadas en la parte alta de la localidad de Velilla de Ebro (Colònia Victrix Iulia Celsa), según el resultado del estudio petrográfico y la fosforescencia⁵⁰. (fig.11) Unas «pedreras» muy activas en el Siglo XVI y que suministraron material a otros escultores como Damián Forment en el *retablo de San Nicolás de Bari*, contratado en 1532 y destinado al templo románico situado en la parte alta de esa población de Velilla, como atestiguan datos históricos y la analítica del alabastro. Este retablo ya llamó la atención del cronista aragonés Dormer⁵¹. Procede de la misma cantera de Velilla de Ebro el alabastro empleado en el relieve de la *Presentación de la Virgen Niña*

⁴⁸ La figura de Cristo está muy deteriorada, hay diversos fragmentos sueltos, además de dos partes de mayor tamaño, una corresponde al cuerpo (90x50x34cm), esculpido en un solo bloque y otra a las piernas (92x56cm). Los toros de las cinco figuras debían estar apoyados en soportes.

⁴⁹ En 1988, el conjunto escultórico se quitó de la capilla de la sala capitular y se debió trasladar al panteón de las religiosas situado en la iglesia del monasterio. El sepulcro y el pedestal donde apoya, la parte menos afectada por la destrucción de 1936, se han restaurado, costeados por el Gobierno de Aragón, a finales de 2024 por la empresa Artesa S. L. (Huesca), para exhibirse en la exposición de los bienes culturales inaugurada el 26 de marzo de 2025 en la antigua nave de los dormitorios del monasterio, mientras que el resto de las piezas se han dejado en el «taller» de la huerta monástica, a donde todo el conjunto se había trasladado después de 2005.

⁵⁰ La Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón nos encargó en 2024 el estudio de este grupo escultórico, cuyo informe inédito se entregó en abril de 2025. Se llevó a cabo un estudio transversal combinando los métodos de la historia del arte, con la geología (localización de canteras) y la geoquímica (determinación del origen de las muestras materiales). La analítica de la composición del alabastro para determinar la procedencia de cantera, la llevó a cabo el geólogo José Gisbert, profesor del Departamento de Ciencias de la Tierra, de la Universidad de Zaragoza. El resultado de esta investigación se publica aquí por primera vez.

⁵¹ Dormer 1683, 199, escribe: «labrado por el famoso escultor Forment y es todo de figuras de alabastro muy fino, de que ay mina no lejos del Lugar, y por ser tan terso y blanco, se hazian vasos de él para embiarlos à Roma, como parece de Tito Livio en sus decadas».

en el templo, perteneciente al retablo de Santa Ana que en origen estuvo en una capilla del claustro del Real Monasterio de Santa María de Sijena (Morte 2018, 29 y 54-9).



Fig. 11. Fragmento de alabastro translúcido procedente de las canteras altas del término municipal de Velilla de Ebro (Zaragoza), *Santo Sepulcro*, Real Monasterio de Santa María de Sijena, Villanueva de Sijena (Huesca). Fotografía de 2024.

APÉNDICE DOCUMENTAL⁵²

Documento núm. 1

Juan Sánchez, platero, manifiesta ser fianza del escultor Gabriel Joly en la capitulación entre el artista y la religiosa Isabel Coscón, con licencia de la priora Beatriz Olcinellas, capitulación testificada en el monasterio de Sijena el 8 de febrero de 1529.

3, marzo, 1529. Zaragoza

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, notario, Juan Gurrea, 1529, ff.44-45r.

Referencia: Serrano Gracia “et al”, 1992, 271 y 273.

Die tercio dicti mensis marci anno quo supra MDXXXVIII Cesarauguste-

[Al margen] fianca

Yo Joan Sanchez, platero, ciudadano de Caragoça, de mi cierta sciencia attendiente etc. el honorable Gabriel Goli, ymaginario, habitante Cesarauguste civitatis predice, en virtud de una capitulación entre él de una parte y la magnifica señora doña Ysabel Coscon, religiosa del monesterio de Xixena del orden de señor de Sanc Joan de Jerusalen, con licencia de la muy reverenda y magnifica señora doña Beatriz de Olzinellas, priora del dicho monesterio, ser tenido y obligado dar fianças, si quiere tenedor y cumplidor de lo que él allí promete y se obliga, segunt que lo sobredicho mas largamente consta por el tenor de la dicha capitulación que fecha fue en el dicho monesterio de Xixena a ocho días del mes de febrero del año presente et inffrascripto et por el discreto Anton Serveto, alias Reves, habitante en el lugar de Villanueva de Xixena et por autoridad real notario publico por toda la tierra y señoría del serenissimo Señor Rey de Aragon y Castilla, recibida y testificada, por tanto yo dicho Joan Sanchez arrogarias del dicho Gabriel Goli de mi cierta sciencia me constitueco fiança a la dicha señora doña Ysabel Coscon, juntamente con el dicho Gabriel Goli y sin él, en virtud de la dicha concordia es tenido y obligado tener y cumplir. Et si expensas etc. so obligaciones, renuncio etc. sometome etc. vanarii judicium et renuncio etc. a dia de acuerdo etc. Et juro etc por Dios etc. de dever etc et no contravenir etc. large so pena de perjuro etc.

Et fueron a lo sobredicho contantes por testigos los muy magnificos fray Hieronymo Coscon, comendador de la Almunia de la orden de señor Sanc Joan de Hierusalen y Alonso Coscon, infançon, domiciliados en la dicha ciudad de Caragoca.

Documento núm. 2

Juan Sánchez, platero, como fianza del escultor Gabriel Joli, recibe la tercera parte de la cantidad estipulada en la capitulación por la realización de la obra.

3, marzo, 1529. Zaragoza

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, notario, Juan Gurrea, 1529, f. 45. Referencia: Serrano Gracia “et al”, 1992, 271 y 273

[Al margen] Albaran

Die et loco predicti yo dicho Joan Sanchez atorgo haber recibido de la muy magnifica señora donna Ysabel Coscon, religiosa del monesterio de Sixena, por manos del muy magnifico señor Luys Coscon, infancon, domiciliado en la dicha ciudad de Caragoça, hero[hermano] suyo, todos aquellos mil dozentos cincuenta y seis sueldos y III dineros jaqueses en contantes en mi poder para Gabriel Goli que son la tercera parte de la cantidad que por razon de la obra en la dicha capitulación contenida se havia de dar al dicho Gabriel Goli. Et porque es verdad, renunciante etc. atorgo el presente publico alabarán en poder del notario inffrascripto.

Testes qui supra proxime nominati.

⁵² Para facilitar la lectura, en la transcripción documental se han desarrollado las abreviaturas, se han puesto en mayúscula los nombres propios y normalizado la puntuación, si bien se ha procurado mantener la ortografía del texto original.

BIBLIOGRAFIA

- Abizanda y Broto, Manuel. 1917. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza: La Editorial.
- Abizanda y Broto, Manuel. 1942. *Damián Forment. El escultor de la Corona de Aragón*. Barcelona: Ediciones Selectas.
- Árgeda Pino, Ana. 2023. “Las artes textiles representadas en el retablo”. En *Las pinturas del retablo mayor de Sijena. Un proyecto del Renacimiento para un monasterio femenino*, coord. Carmen Morte García y Fernando Sarría Ramírez, 153-164. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Arco y Garay, Ricardo. 1913. “El Monasterio de Sigena”, *Linajes de Aragón* 11 y 12, 1 y 15 de junio; 201-240.
- Arco y Garay, Ricardo. 1934. “Artistas extranjeros en Aragón”, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Arqueólogos*, 1: 232-245.
- Arco y Garay, Ricardo del. 1942. *Catálogo monumental de España*. Huesca. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Arco y Garay, Ricardo y Luciano Labastida. 1913. *El Alto Aragón monumental y pintoresco*. Huesca: Librería General de Justo Martínez.
- Arribas Salaberri, Julio. 1975. *Historia de Sijena*. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses.
- Baches Opi, Sergio. 2021. ¡Fuego! La destrucción del Monasterio de Sigena. Sariñena: Sariñena Editorial.
- Barrios Martínez, María Dolores. 2017. *Sancha: La primera reina de la Corona de Aragón*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Beltrán Martínez, 1952. “El tramo de la vía romana entre Ilerda y Celsa y otros datos para el conocimiento de los Monegros”. En *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos* (Sección III: Prehistoria, Antropología y Etnología), vol. IV, 189-208. San Sebastián, septiembre 1950: Instituto de Estudios Pirenaicos, CSIC.
- Bitrián Varea, Carlos. 2024. “El santo entierro del Real Monasterio de Santa María de Sijena”, *Aragón Turístico y Monumental*, 397, diciembre: 36-42.
- Cabré y Aguiló, Cabré. 1909-1911. *Catálogo Monumental de Teruel*, 4 vols. texto y fotografías. Inédito, Madrid: Tomás Navarro Tomás https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_teruel.html (consulta el 20-12-2024).
- Camón Aznar, José. 1981. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, *Summa Artis*, vol. XVIII. Madrid: Espasa Calpe, 4^a edición.
- Carderera, Valentín. 1840. “Real Monasterio de hermanas religiosas hospitalarias de S. Juan de Sixena”. En *Viage por Aragón*. Madrid, Archivo Pilar Carderera, Ms. años 1840 y 1867.
- Cartulario donde se copian documentos de diferente naturaleza comprendidos entre los siglos XII y XVII, que se encontraban en el archivo del monasterio de Sigüenza, en el cajón Diferentes*. Siglo XVIII, Archivo Diocesano de Huesca (ADHU)7-3/129.S/000054/000003. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado 5-3-2025).
- Cebolla Royo, Alberto. 2010. “Nobleza humana y liturgia divina: monasterio de Sijena”. En XIV Jornadas de Canto Gregoriano: *Los monasterios, senderos de vida*, (eds.). Pedro Calahorra Martínez y Luis Prensa Villegas. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 197-204.
- Consueta o Regla que observan las religiosas del monasterio de Sigüenza, de la orden de San Juan de Jerusalén*, Biblioteca Pública de Huesca (BPHU) – Manuscritos 81/81. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 5-10-2024).
- Criado Mainar, Jesús. 1996. *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura. 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasones.
- Criado Mainar, Jesús y Olga Cantos Martínez. 2018. *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del renacimiento en las comarcas de la comunidad de Calatayud*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.
- Dormer, Diego José. 1683. *Discursos varios de Historia con muchas escrituras reales antiguas, y notas de algunas de ellas*. Zaragoza: herederos de Diego Dormer.
- Estella, Margarita. 1988. “Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*. Anejo, 11, 109-128.
- Fuentes y Ponte, Javier. 1890. *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Santa María de Sijena*. Lérida: Imprenta Mariana, tomo II.
- Hernansanz Merlo, Ángel, María Luisa Miraña Rodrigo, Raquel Serrano Gracia, Jesús Fermín Criado Mainar, 1992. “La transición al segundo Renacimiento en la escultura aragonesa: 1550-1560”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 50: 85-210
- Íbáñez Fernández, Javier. 2005. *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, Instituto de Estudios Turolenses.

- Ibáñez Martín, José. 1956. *Gabriel Yoly*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Labaña, Juan Bautista. 2006. *Itinerario del Reino de Aragón 1610-1611*, ed. Facsímil. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Lanzarote Guiral, José María e Itziar Arana Cobos. 2013. *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano.
- Lastanosa, Pedro Juan de (m. 1576). Siglo XVII. *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.372-3.376, copia del siglo XVII del original perdido. <https://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000099602> (consulta del 20-03-2025).
- Menjón Ruiz, Marisancho. 2017. *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Mir Casases, Salvador. 1890. *Memoria descriptiva de la imagen de Nuestra Señora del Coro, de la iglesia y monasterio donde se venera*. Lérida: Imprenta Mariana.
- Moreno, Jaime Juan (Prior de Sijena). 1622. *Hierusalem Religiosa o Santa Historia del Real Monasterio de Nuestra Señora de Sigena de religiosas de la Orden de San Juan de Jerusalén, del reino de Aragón*. Archivo Diocesano de Huesca (ADHU)1622, Ms. 42 y 43, tomo 1(0000-7-0003-0128), tomo 2 (0000-7-0003-0130). Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHU), Ms. (S-00035) *Resumen Historial con anotaciones posteriores*. <https://dara.aragon.es/dara/sijena/> (consultado el 3-2-2025).
- Morte García, Carmen. 2018. “El alabastro «piedra blanca y muy bella», signo de identidad de Aragón”. En *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, coord., Carmen Morte García, 23-70. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Morte García, Carmen. 2009. *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*. Zaragoza: Caja Inmaculada, más CD con apéndices I y II.
- Morte García, Carmen, Ana Ágreda Pino, Carolina Naya Franco y Elisa Ramiro Reglero. 2019. “María de Urrea, priora y mecenas de las artes en el Real Monasterio de Sijena: (1510-1521)”, *Emblemata*, 25: 421-437.
- Navarro Echeverría, María Pilar. 1996. “Yeserías mudéjares en Huesca”.- *Argensola* 110: 125-167.
- Nicolás-Minué Sánchez, Andrés J. 2018. *Linages de Nobles e Infanzones del Reino de Aragón y sus descendencias*, escritos por Juan Matías Estevan y Eraso. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Pano y Ruata, Mariano. 1883. *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción*. Lérida: Tipografía Mariana a c. de Francisco Carruez.
- Pano y Ruata, Mariano. 1896, publicado en 2004. *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, (coord..) Ángel Sesma, ms. Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Pano y Ruata, Mariano. 1930. “EL Monasterio de Sijena. Sus aportaciones a la Exposición de Sevilla”, *Revista Aragón del SIPA*, junio: 105 y 507.
- Parrado del Olmo, Jesús. 1988. “Unas obras desaparecidas del aragonés Juan Vizcaíno en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIV: 391-393.
- Quadrado, José María. 1844. *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa. Aragón*. Barcelona.
- Ríos Conejero, Alejandro. 2023. “La Regla de Santa María de Sigena y sus diferentes versiones”. En *La Regla del monasterio de Santa María de Sigena. Edición facsímil de la versión en aragonés del siglo XIII*, (coord.) Juan José Generelo Lanaspa. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 39-62.
- Serrano Gracia, Raquel. 1993. “Joly, Gabriel”. En *La escultura del Renacimiento en Aragón*, coor. María Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M Borrás Gualis. Zaragoza: Ibercaja, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 206-215.
- Serrano Gracia, Raquel, María Luisa Miñana, Ángel Hernansanz, Rosalía Calvo y Fernando Sarriá. 1992. *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Varón, Marco Antonio. 1776. *Historia del Real Monasterio de Sigena*. Pamplona: Oficina de Josef Longas, tomo II.
- Villena, Isabel de. 1497. *Vita Christi*. Valencia: Lope de la Roca.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE MILAGRO (NAVARRA): EL PROYECTO EDILICIO DEL SIGLO XVI*

THE PARISH CHURCH OF MILAGRO (NAVARRA): THE 16TH CENTURY BUILDING PROJECT

RESUMEN

La iglesia de Santa María de Milagro (Navarra) es un monumental templo de ladrillo que fue edificado en el siglo XVI. El hallazgo de documentación inédita localizada en archivos civiles y eclesiásticos ha permitido conocer en profundidad el dilatado proceso constructivo del edificio, como revelan los contratos suscritos por los maestros que estuvieron al frente de la fábrica, Pedro de Ursúa, Juan Pérez de Rotache, Juan de Gabadi o Martín de Peñarrieta, y las supervisiones efectuadas en la obra por destacados artífices.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura religiosa, Siglo XVI, Navarra, Pedro de Ursúa, Juan Pérez de Rotache, Juan de Gabadi, Amador de Segura, Martín de Peñarrieta.

ABSTRACT

The Church of Saint Mary of Milagro (Navarre) is a monumental brick temple that was built in the 16th century. The discovery of previously unpublished documents found in civil and ecclesiastical archives has made it possible to provide a more profound knowledge of the temple's lengthy construction process, as revealed by the contracts signed by the master builders who were in charge the Project, Pedro de Ursúa, Juan Pérez de Rotache, Juan de Gabadi, and Martín de Peñarrieta, as well as the inspections on the building carried out by prominent craftsmen.

KEYWORDS

Religious architecture, 16th century, Navarre, Pedro de Ursúa, Juan Pérez de Rotache, Juan de Gabadi, Amador de Segura, Martín de Peñarrieta.

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

<http://orcid.org/0000-0001-7723-2238>

mjtarifa@unizar.es

Recibido: 28/7/2025 Aceptado: 5/11/2025

* Trabajo realizado en el marco de TRAZA. Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón (H33_23D).

En pleno centro urbano de Milagro, localidad navarra perteneciente a la merindad de Olite, se localiza la iglesia parroquial de Santa María (fig. 1), un relevante edificio de ladrillo del que hasta el momento apenas se tenían unos pocos datos referentes al proyecto constructivo. Las primeras noticias fueron dadas a conocer por Biurrun, quien reveló la participación en la fábrica de Martín de Peñarrieta en 1581, que debía acometerla según las trazas de Amador de Segura (Biurrun 1929, 254-255). Posteriormente, los autores del *Catálogo Monumental de Navarra* apuntaron que Juan de Gabadi, obrero de Villafranca, contrató en 1581 la edificación del templo de acuerdo a los diseños proporcionadas por Amador de Segura, vecino de Viana, actuando como fiador el referido Martín de Peñarriera, obrero de hacer casas e iglesias, que documentaron en la obra a partir de 1582 (García et al. 1985, 207-8).



Fig. 1. Iglesia parroquial de Milagro.
Fotografía de la autora.

El hallazgo de documentación inédita localizada en diferentes archivos de la comunidad foral ha permitido conocer en profundidad el proceso constructivo de esta iglesia, iniciado en 1544, fundamentalmente a partir de los contratos de obras suscritos por diferentes maestros,

las tasaciones realizadas y los testimonios recogidos en los numerosos litigios judiciales que enfrentaron en los tribunales reales y eclesiásticos navarros a las partes implicadas en esta empresa edilicia.

EL PRIMER CONTRATO DE 1544 POR PEDRO DE URSÚA

Las primeras informaciones que hemos localizado de la actividad edilicia de la iglesia parroquial de Milagro que ha llegado hasta nuestros días corresponden a la década de 1540. Un templo que en la documentación del siglo XVI siempre aparece referido bajo la titularidad de Santa María, omitiendo la advocación de Nuestra Señora de los Abades con la que se le denominaría a partir del siglo XVII, en recuerdo de la adscripción de esta iglesia navarra a la abadía oscense de Montearagón desde 1093 hasta 1385, cuando se incorporó a la jurisdicción del obispado de Pamplona.

La iglesia medieval se encontraba ubicada en lo alto de la localidad, debajo del castillo y fortaleza localizado al noroeste de la villa, dispuesto sobre una peña junto al río Aragón. El templo limitaba por el lateral izquierdo con un solar y palacio de los herederos de mosén Lope de Olate, y por el lado derecho con el cementerio. Los habitantes más distinguidos de la localidad ostentaban el patronato de algunas de las capillas construidas en el mismo. Así, Fernando Chate financió en el siglo XV la edificación de la capilla de la Santa Cruz, junto al altar mayor por el lateral de la Epístola, en la que dispuso su escudo de armas y un retablo, ordenando celebrar misas semanalmente por el bien de sus familiares difuntos, espacio en el que recibió cristiana sepultura, como sucedió con sus herederos pertenecientes al linaje de los Vallés¹.

En las primeras décadas del quinientos la peña junto a la que estaba situada la iglesia comenzó a derrumbarse, poniendo en peligro la seguridad del edificio, motivo por el cual el obispo pamplonés ordenó trasladar la parroquia a un lugar más seguro. Ante este dictamen, los vecinos tomaron la decisión de construir una nueva parroquial en un emplazamiento más cómodo, adecuado y céntrico del núcleo poblacional, junto a la plaza de la villa, sobre los terrenos de casas de particulares y suelo común².

Esta situación fue común a la del resto de localidades de la comunidad foral que, tras la anexión del territorio navarro a la corona de Castilla en 1515, una vez superado el contexto de crisis política, económica y social que produjo la guerra civil desde mediados del siglo XV, se embarcaron en la remodelación o ampliación de los templos parroquiales, motivada por el aumento demográfico poblacional favorecido por la recuperación y desarrollo de la económica agrícola y ganadera (Tarifa 2012, 473-514). Las iglesias fueron construidas con

¹ Archivo General de Navarra [AGN], Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066161, f. 21r-v.

² *Ibidem*, f. 24r-v.

distintos materiales, atendiendo a su localización geográfica, predominando en la zona norte la piedra procedente de sus numerosas canteras, frente al ladrillo en la Ribera, más barato y fácil de obtener ante la carestía del material pétreo en estas latitudes meridionales, dándose la combinación de ambos, sillar y ladrillo en las poblaciones de la zona meridional, a la que pertenece Milagro. Los materiales también determinaron la venida de unos u otros artistas para contratar las fábricas, teniendo un absoluto protagonismo los canteros vascos en los edificios realizados en piedra, mientras que los conjuntos levantados con ladrillo, yeso o aljez recayeron en manos de obreros de villa, muchos de ellos procedentes de regiones limítrofes, como la riojana dada su proximidad en el caso de Milagro, pero también guipuzcoanos, ya que los territorios de esta provincia vascongada dependían eclesiásticamente del obispado pamplonés, circunstancia que favoreció el desplazamiento de estos maestros a las localidades navarras, como la que es objeto de estudio.

La iglesia parroquial de Santa María estaba regida por un patronato mixto, formado por el cabildo secular y eclesiástico, integrado, de un lado, por los miembros del concejo de la villa, el alcalde, regidores y jurados de la localidad, y de otro, por los miembros del cabildo, formado por el vicario, clérigos y beneficiados de la iglesia. Los integrantes de este patronato, reunidos en concejo el 7 de marzo de 1544, ordenaron a Juan de Menaute que pregonase públicamente la obra de la iglesia que pretendían llevar a cabo, para la cual ya habían obtenido previamente la preceptiva licencia del obispo pamplonés Pedro Pacheco (1539-1545). Esta empresa edilicia se adjudicaría a remate de candela al maestro que ofreciese la postura más barata, el cuál debía acometer la fábrica de acuerdo a la traza que se mostró en dicho concejo, y que guardarían los primicieros, y siguiendo el condicionado presentado, en el que, como suele ser habitual, se detallaban las partes que debían conformar la iglesia, sus medidas, la manera de llevarlas a cabo, los materiales necesarios, los plazos en que sería pagado el maestro y las ventajas vecinales que obtendría por ello, entre otros requisitos.

Así, el artífice construiría el edificio en el lugar señalado por el obispo pamplonés, sin que la cláusula de más información al respecto, acometiendo los cimientos en el plazo de un año con la hondura y anchura necesarios hasta alcanzar tierra firme. Sobre ellos levantaría un templo de ladrillo, de una sola nave, entre cuyos contrafuertes dispondría tres capillas hornacinas a cada lado, con una largura total de 111 pies, correspondiendo a la cabecera 21 y a cada una de las capillas 30, y con una altura total de 52 pies (31 hasta la altura de los capiteles y desde allí hasta la clave de la bóveda 21).

Junto a la cabecera edificaría una sacristía de 25 pies de alto, y en el último tramo de la nave un coro con el suelo enladrillado, y junto a él una torre de 72 pies, rematada por un cimborrio que se elevaría 24 pies. Además, el maestro debía pavimentar el suelo de ladrillo, levantar siete altares de yeso y ladrillo, decorar las dos puertas de acceso con labores de yeso, abrir las ventanas necesarias para conseguir una buena iluminación, bocelar las bóvedas y pince-

lar el interior de la iglesia, incluida la sacristía, tal y como se había hecho en la iglesia navarra de Villafranca³. Todo el exterior de la iglesia quedaría recorrido por un rafe de pisones y dentellones, sobre el que se dispondría el tejado de madera. La fábrica debía ser acometida en el plazo diez años, siendo después supervisada por maestros nombrados por el obispado y los representantes de la villa, debiendo el maestro correr con el gasto de cualquier desperfecto detectado en el edificio durante los dos años siguientes a su conclusión.

Una vez dadas las fianzas oportunas, el maestro recibiría inicialmente doscientos ducados de oro, a lo que sumaría sesenta ducados en Navidad, y otros sesenta para la festividad de San Juan en junio de 1545. Asimismo, en pago a sus honorarios percibiría 130 ducados anuales de las rentas de la primicia, comenzando en 1545 hasta cobrar la cantidad total en que fuese contratada la obra, de los cuáles cedería al año quince para proveer los gastos ordinarios del culto. Durante los diez años de ejecución de la fábrica podría disfrutar de los beneficios comunales de los vecinos, por ejemplo, pastar con sus ganados en los términos y sotos de la villa, y también disponer de doscientos peones cuando los pidiese, exceptuando el tiempo de la siembra y trilla. La obra fue rematada el 7 de marzo de 1544 por Pedro de Ursúa, vecino de Peralta, en 4.029 ducados⁴. A finales de mes presentó como fiadores a los vecinos de Peralta, Diego Ximénez, alcalde, Sancho Remírez, Miguel de Echarri y su hermano Miguel de Ursúa⁵.

LA CONTINUACIÓN DE LA FÁBRICA POR JUAN PÉREZ DE ROTACHE

Pedro de Ursúa, maestro de obras vecino de Peralta, comenzó a trabajar en la iglesia parroquial de Milagro de acuerdo al condicionado y traza rematados el 7 de marzo de 1544, pero falleció poco después. Por ello, la fábrica fue continuada por Juan Pérez de Rotache, un obrero de villa guipuzcoano, vecino de Gabiria, que desarrolló una intensa actividad constructiva en Navarra y territorios limítrofes a lo largo de la primera mitad del siglo XVI (Tarifa 2005, 115-8). Para marzo de 1531 estaba asentado en Villafranca, fecha en la que firmó un contrato de aprendizaje con Martín de Garni, para enseñarle el oficio de maestro de villa por cuatro años. Seguramente su llegada a esta localidad ribera estuvo motivada por su interés en participar en la edificación de la iglesia parroquial de Santa Eufemia, ya que unos años después, el 18 de febrero de 1539, suscribió un contrato de compañía con Lope de Iraegui y Pedro de Aranguren, con los que acometió el resto del templo. A su vez, y desde el 10 de enero de 1532, Juan Pérez estuvo al frente de la construcción de la iglesia parro-

³ Sobre el proceso constructivo de este templo en el siglo XVI, del que apenas han llegado testimonios al ser reemplazado en el siglo XVIII por un edificio barroco, véase Tarifa 2005, 485-488.

⁴ AGN, Protocolos Notariales [PN], Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1544. Apéndice Documental núm. 1.

⁵ AGN, PN, Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1544.

quial de Santa María de Valtierra (fig. 2), la cual acordó junto a Pedro de Huarte, vecino de Estella, comprometiéndose a finalizarla para 1539.



Fig. 2. Iglesia parroquial de Valtierra.
Fotografía de la autora.

Por tanto, desde la década de 1530 Pérez de Rotache se hizo cargo de las iglesias parroquiales de Villafranca y Valtierra (1532-1548), además de otros trabajos de menor índole⁶, a lo que sumó en 1543 la conclusión de la iglesia de San Andrés de Calahorra (La Rioja), la consecución de la parroquial de Milagro a partir de 1545, y desde 1547 la ejecución de la iglesia parroquial de Marcilla. En septiembre de 1550 asumió la edificación de la iglesia parroquial de Arguedas, que abandonó tres años después, quizás por falta de tiempo material, ya que además de continuar por estos años trabajando en la construcción de las parroquiales de Milagro y Marcilla, se concertó en 1554 con el concejo de Funes para acometer la iglesia parroquial de Santiago. En definitiva, un maestro de obras con una intensa producción edilicia,

⁶ Para enero de 1539 Juan Pérez de Rotache, "maestro de obras, casas e iglesias", vecino de Caparroso, había terminado la remodelación de la casa que Gracián de Rada poseía en esta misma localidad navarra. Su trabajo fue supervisado por Pedro Vicente, vecino de Olite y Pedro Olaberria, maestro de casas y vecino de Villafranca, quienes lo estimaron en 87 ducados. AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 209780.

llegando incluso a tener contratadas a la vez hasta cuatro fábricas parroquiales en distintas localidades navarras y riojana, actividad a la que debemos unir la instrucción de mozos en el oficio de obrero de villa, y las numerosas supervisiones y tasaciones de obras acometidas por otros colegas de su misma profesión, como las trazas facilitadas a comienzos de la década de 1550 para construir el hospital de Peralta y el granero para recoger el diezmo de la villa.⁷

Las noticias sustraídas de la documentación consultada en un pleito incoado ante los tribunales reales navarros por Juan Pérez de Rotache en mayo de 1560, nos han permitido desvelar cuál fue la labor desempeñada por este maestro en la edificación de la iglesia de Milagro a lo largo de quince años⁸. Pedro de Ursúa apenas pudo trabajar en la construcción, abriendo únicamente los cimientos de la obra, ya que al poco tiempo falleció. Por ello, sus fiadores, entre los que se encontraba su hermano Miguel de Ursúa, encargaron la continuación de la fábrica a Juan Pérez de Rotache en 1545, "sin alterar el dicho contrato porque tampoco se podía mudar sin licencia del obispo", es decir, sin formalizar un nuevo concierto con él, "allanándole el sitio della y dandole la traça fuera y diferente" a la que los vecinos de Milagro habían presentado en el concierto de 1544.

Las declaraciones de los diferentes testigos presentados por ambas partes contratantes en el proceso judicial son confusas y contradictorias, especialmente en lo que respecta a la traza con la que fue materializada la obra. Así, el maestro yesero Juan de Elgueta expresó que cuando Pérez de Rotache se hizo cargo del templo de Milagro, se encontraba trabajando con él en la construcción de la iglesia de Valtierra, localidad desde la que ambos acudieron a Milagro donde "el dicho mase Juan y este testigo traçaron la dicha yglesia", y de acuerdo a este nuevo diseño gráfico abrieron en 1545 los cimientos de la fábrica. Elgueta también refirió que en los trabajos de cimentación participaron Diego de Yeribar, maestro cantero vecino de Beasain, Amador de Asiain, vecino de Beasain, Domingo de Areizábal, vecino de Azcoitia, Miguel de Oriaz, vecino de Albizturi, Juan Pérez de Aguirre, vecino de Ormaiztegui, Miguel de Cerain, vecino de Segura, y los hermanos Miguel y Diego de Iguerebar, vecinos de Gabiria, contando con la ayuda de hasta 200 peones que les cedió el concejo de la villa, además de un solar para usarlo como tejería, y que para hacer frente a los gastos iniciales de la obra Pérez de Rotache tuvo que rentar la primicia que tenía en Valtierra. Sin embargo, el obrero de villa Pedro de Idoaga testificó que Pérez de Rotache acometió la iglesia en el lugar que le señalaron los de Milagro y de acuerdo a la traza y condicionado que le dieron los de la villa, los cuáles le pedían que la llevase a cabo con la mayor rapidez posible, lo que sabía por haber estado presente en el momento del acuerdo y haber trabajado durante muchos años en dicha obra. Otros testimonios, como el de Bernal

⁷ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 321093.

⁸ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066916.

Martínez, obrero de villa vecino de Funes, aseguraban que fue Juan Pérez de Rotache el que proporcionó la traza con la que edificar la iglesia⁹.

Una vez que Pérez de Rotache realizó los cimientos, éstos fueron supervisados en 1546 para comprobar su firmeza y solidez, tarea en la que participó el obrero de villa Juan de Corta, vecino de Guipúzcoa, dando el visto bueno. Pérez de Rotache puso a disposición de esta empresa edilicia muchos oficiales y criados que tenía a su servicio, como los referidos Juan de Corta o Bernal Martínez, haciéndose cargo también del costo de la adquisición de los materiales, principalmente ladrillo¹⁰ y yeso, “sin iguala ni concierto particular en cuanto a la cantidad” total de la fábrica. A pesar de percibir los 130 ducados anuales de las rentas de la primicia desde que asumió la dirección de la obra, Pérez de Rotache tuvo que hacer frente a serias dificultades económicas, por lo que el concejo de la villa, con la idea de que terminase la edificación lo más pronto posible, le entregó en agosto de 1546 un censo de mil ducados por cinco años, otro en agosto de 1556 de seiscientos cincuenta ducados por tres años para acometer el abovedamiento y cubierta del templo que debía tener concluido para agosto de 1557¹¹, y un tercer censo en abril de 1558 de cuatrocientos ducados por cinco años con el mismo fin¹².

A los problemas monetarios, Juan Pérez de Rotache tuvo que sumar otros de índole familiar. Uno de sus hijos, Íñigo, fruto de su matrimonio con su esposa María Hernández de Salcedo, siguió profesionalmente sus pasos, formándose y trabajando junto a él como obrero de villa y, por tanto, participando en la edificación de la iglesia de Milagro. En 1553 Íñigo tuvo una discusión en Valtierra con Pascual de Lusa, que terminó fatidicamente, al propinarle una estocada que le produjo la muerte, situación que le llevó a tener que ausentarse de Navarra para escapar de la justicia, hasta que en 1554 obtuvo el perdón de la familia del difunto y fue obligado a pagarles setenta ducados en compensación por los daños provocados¹³.

Juan Pérez de Rotache siguió trabajando en la construcción de la iglesia, a pesar de las penurias económicas, ya que los de Milagro le dieron la fábrica “sin consignarle la paga en la primicia, ni en pagos”, sino prometiéndole la retribución de la obra de los bienes de la villa, lo que le había llevado a endeudarse haciendo frente con su propia hacienda y con el

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A partir de enero de 1547 Pérez de Rotache firmó sucesivos conciertos con tejeros, los cuales debían facilitarle los ladrillos y tejas necesarios para acometer la iglesia de Milagro, como Probencio de Iraegui, vecino de Tarazona (AGN, PN, Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1547; Archivo de Protocolos de Tudela, Valtierra, Francisco de Lesaca, 1550) o Juan de Ezpeleta (AGN, PN, Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1549).

¹¹ AGN, PN, Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1556.

¹² AGN, PN, Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1558. En este año de 1558, el maestro todavía se decía vecino de Villafranca, localidad en la que había adquirido una casa, granero y muchos bienes muebles, que a su muerte heredó su hijo Íñigo. AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068290.

¹³ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 234689.

préstamo de los referidos censos. De hecho, en 1560 Miguel de Ursúa, vecino de Peralta, en calidad de fiador de Juan Pérez de Rotache, fue apresado unos meses en las cárceles reales de Pamplona, al no devolver el maestro el crédito de los seiscientos cincuenta ducados. El fiador, por su parte, solicitó a los tribunales que se tasase la obra realizada por Rotache y el abono de la misma, con objeto de poder saldar con dicho dinero el referido préstamo¹⁴.

Todo ello provocó que en mayo de 1560 Íñigo Pérez de Rotache, como apoderado de su padre, iniciase un pleito en los tribunales reales navarros contra la villa de Milagro, reclamando la tasación y remuneración de las obras de la iglesia¹⁵. El 7 de julio de 1560 supervisaron la fábrica Pedro de Areizábal, vecino de Calahorra y el cantero Esteban de Nancibar, vecino de Autol, nombrados por Pérez de Rotache, y Juan de Aguirre, vecino de Estella y Juan Pérez de Irigoyen, vecino de Azagra, como maestros yeseros, y Juan de Larrarte, cantero natural de Vidania (Guipúzcoa) y vecino de Tafalla, en nombre de la villa. Los peritos estimaron el trabajo realizado desde los cimientos al terrado, incluyendo “almenas, rafes, remates, capillas y andamios de madera, y la sacristía como esta de presente acabada con su tejado, gradas y altares y campanario y asiento de campanas”, en 5.250 ducados, percibiendo cada uno de ellos por su labor dos ducados diarios.¹⁶

En agosto de 1560 Pérez de Rotache testificó haber recibido hasta el momento dos mil ducados, pero reclamaba el resto de la cantidad en que fue tasada la fábrica. Sin embargo, el concejo le recordó que esa suma de dinero se la habían prestado a ruego de Miguel de Ursúa, para que pudiese continuar con la obra, y no en pago de su trabajo en la misma, por lo que debía devolverla, y como no habían formalizado contrato con él, para ellos seguía vigente el acuerdo inicial que fijó el costo de la edificación en 4.029 ducados, que serían retribuidos de la primicia de la iglesia, y no de las rentas del concejo. Además, los miembros del regimiento llamaron a declarar en el litigio judicial a uno de los maestros que había supervisado la construcción en julio de 1560, el cantero guipuzcoano Juan de Larrarte, quien expresó que el edificio no estaba enteramente acabado ya que faltaban “quatro capillas hornacinas que estan por cerrar, y aunque las paredes estan levantadas y echos los jarjamentos y formales cerrados que no falta sino solamente los cascos, y mas esta de dentro toda la iglesia por espalmar, lucir y pincelar, mas por la parte de fuera rebocar”, labores que estimó en mil trescientos ducados¹⁷.

Las declaraciones de nuevos testigos presentadas en el juicio en octubre de 1561 confirman que la iglesia no se había concluido, como refirieron Bernal Martínez de Galar, obrero de villa y Juan Pérez de Abendaño, yesero, vecinos de Funes, ya que aunque estaba totalmente

¹⁴ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 118367.

¹⁵ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066916.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

cubierta y hechas las bóvedas, el tejado y la torre a nivel del tejado y puestas las campanas, faltaban las bóvedas de las capillas hornacinas, y también pincelar el interior del templo¹⁸. Además, informaron que hacía más de veinte meses que Pérez de Rotache estaba ausente de Navarra, refugiado en la iglesia de San Miguel de Alfaro, por los litigios judiciales que enfrentaba en los tribunales reales con los vecinos de Milagro. La sentencia judicial de marzo de 1562 dictaminó que los de Milagro debían seguir entregando a Pérez de Rotache los ciento treinta ducados anuales de las rentas de la primicia hasta alcanzar los 5.250 ducados en que fue tasada la obra, ya que hasta el momento el maestro había percibido 3.015 ducados, por lo que todavía le debían 2.234 ducados y 34 tarjas, dinero que, por ejemplo, le podían suministrar de las mejoras realizadas en tres capillas de la iglesia por las que percibieron de sus patronos la cantidad total de mil ducados. Finalmente, los de Milagro arrendaron en agosto de 1562 la primicia a su hijo, Iñigo Pérez de Rotache durante un periodo de treinta años¹⁹.

En el mismo año de 1562 los Pérez de Rotache también se encontraban litigando en los tribunales reales navarros con los vecinos de Valtierra, que les reclamaban la devolución del préstamo de un censo de cien ducados²⁰, lo que ratifica las dificultades económicas a las que tuvieron que hacer frente estos maestros de obras para llevar a cabo las edificaciones que tenían contratadas.

Los pleitos por cuestiones de índole personal asimismo fueron constantes para esta familia. Por ejemplo, en julio de 1563 Iñigo fue denunciado en un pleito incoado por María de Oscoz, natural de Oscoz, quien le reclamaba la indemnización de cuatrocientos florines de dote por estupro y el pago del costo del nodrizaje de la criatura que tuvo con él, a la que le exigía reconociese como suya, a lo que accedió finalmente trascurridos unos años, entre otros motivos, para evitar la pena de cárcel que solicitaba la demandada²¹.

Desconocemos la fecha de defunción de Juan Pérez de Rotache, si bien había muerto para el 24 de septiembre de 1564, cuando su hijo Iñigo firmó un nuevo acuerdo con los vecinos de Milagro, por el que percibiría 1.224 ducados en la próxima festividad de Navidad a cambio de renunciar al disfrute de la primicia de Milagro en los veintiocho años restantes, cantidad que le abonaría Miguel Vallés, bajo multa de un ducado por cada día de demora. Vallés no cumplió con la cuantía estipulada en el plazo indicado, y por ello en marzo de 1565 el maestro de obras emprendió un litigio ante los tribunales reales navarros, reclamando dicho

pago y el importe de la multa estipulada²². Todavía en 1567 Iñigo Pérez de Rotache seguía pleiteando con la villa de Milagro por las obras realizadas en la iglesia parroquial²³.

LITIGIOS POR LOS DERECHOS SOBRE LAS CAPILLAS DEL TEMPLO

Algunos de los vecinos de Milagro habían ostentado desde antaño el patronato de las capillas existentes en la iglesia medieval de la localidad, lo que les concedió el privilegio de recibir cristiana sepultura en su interior de forma privativa, y, por tanto, el uso funerario de dicho espacio reservado exclusivamente a los miembros de su linaje, prerrogativas que quisieron seguir disfrutando en el nuevo templo parroquial que se estaba edificando a mediados del siglo XVI. Así, el 19 de julio de 1556, en pleno proceso constructivo de la iglesia, Salvador Vallés falleció, y sus parientes, concretamente su hermano Miguel y su tío Francisco, dispusieron sepultarlo en la capilla lateral de la Epístola más próxima a la cabecera. Sin embargo, los jurados de la villa se opusieron a ello, expresando que no tenían derecho a dicha preferencia funeraria, ya que la fábrica del templo se estaba financiando únicamente con las rentas de la primicia. Los Vallés no atendieron a razones y se presentaron en la iglesia con espadas y armas, amenazando a los jurados Pedro de Medrano y Martín de Uzqueta, a los que quitaron las llaves, consiguiendo finalmente enterrar al difunto en la capilla del Crucifijo²⁴. Ante esta situación, el prelado pamplonés impuso su autoridad, prohibiendo celebrar misas en esta capilla, y años después, en marzo de 1561, el visitador del obispado estipuló que los particulares que decían poseer derechos sobre tres capillas edificadas en este templo, debían pagar las mejoras que se habían realizado en la estructura arquitectónica de las mismas²⁵.

En octubre de 1564, el obispo pamplonés, Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal (1561-74) envió un escrito a Juan de Ancheta, maestro cantero vecino de Peralta²⁶, ordenándole tasar las remodelaciones realizadas en dichas capillas, junto con los oficiales nombrados por los supuestos dueños de las mismas, que nombraron a Juan Pérez de Irigoyen, maestro cantero vecino de Azagra. Sin embargo, el 23 de diciembre de dicho año, este último se encontraba enfermo, por lo que en su lugar actuó Antón de Ora, maestro de cantería vecino de Alfaro, cobrando ambos supervisores por su trabajo diez ducados cada uno. Hernando Vallés, hijo de Salvador Vallés y Mari Pérez, debía abonar ciento cincuenta ducados por las mejoras de una capilla, Catalina Gascón, viuda de Martín Vallés, otros ciento cincuenta por la suya, y

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 222741.

²¹ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 294419.

²² AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 067272.

²³ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 037957.

²⁴ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066161.

²⁵ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 066916.

²⁶ Natural de Gabiria (Guipúzcoa), ejecutó un elevado número de fábricas, civiles y religiosas en Navarra entre las

décadas de 1540 y 1570, como la capilla del hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona, las iglesias

parroquiales de Arguedas y Peralta y el monasterio de San Salvador de Leire, entre otras (Tarifa 2005,106-7).

Lope de Eulate, señor de Abínzano y vecino de Estella, ciento ochenta ducados por la tercera capilla²⁷.

Las familias no entregaron la cantidad solicitada, por lo que los representantes de la iglesia de Milagro los demandaron en un pleito judicial, en cuya sentencia de 24 de noviembre de 1565, además de obligarles a remunerar la suma de dinero estipulado, debían hacerse cargo de “cerrar los cascós” o bóvedas de las capillas conforme a la altura de la nave principal de la iglesia en el plazo de dos años. En febrero de 1568 las capillas seguían sin abovedar, por lo que se les requirió de nuevo judicialmente a cerrarlas en el plazo de seis meses, y en caso contrario lo haría la villa a su costa, como así sucedió, estando concluidas y pinzeladas para septiembre de 1589²⁸. En el caso de Lope de Eulate, que ostentaba la titularidad de una capilla emplazada en el lateral del Evangelio bajo la titularidad de San Blas, cedió su propiedad a la villa el 26 de enero de 1570, evitando así el pago de los referidos ciento ochenta ducados (Martínez 1983, 368-379).

En septiembre de 1590 Hernando de Subiza, vecino de Peralta y Juan de Monasterio, vecino de Milagro, tasaron las obras ejecutadas en la capilla de los herederos de Salvador Vallés en setenta y cinco ducados, concretamente por “los cascós, pinzelado, cornisa y arquitrabe de la dicha capilla”, cantidad que Juan Garcés de los Fayos y Ana Vallés debían abonar a la iglesia, además de los cuatro ducados que los estimadores se asignaron por su trabajo²⁹.

En lo que respecta a las remodelaciones de la capilla de los herederos de Catalina Gascón, éstos nombraron en 1592 como tasador a Pedro de Corta, vecino de Corella, y a Martín de Peñarrieta. Ambos obreros de villa expresaron el 20 de julio, “que ellos avian visitado el cascó de la dicha capilla, crucería della y bocelladura, y lo lucido y pinzelado, y aviendola bien visto y reconocido con su cornisa, friso y alquitrabe” lo estimaron en setenta y tres ducados y medio, asignándose por su labor tres ducados cada uno³⁰. Todavía en noviembre de 1597 dicha cantidad no había sido entregada a la iglesia³¹.

Otros linajes navarros también quisieron mostrar su prestigio personal y familiar en el interior de la iglesia de Milagro, haciendo gala de una serie de privilegios. Así, en 1588, Lázaro Mateo, descendiente del palacio de Acedo, accedió una noche al templo y en la pared en la que estaba dispuesta el púlpito colocó su emblema heráldico, pintado en una tabla, formado por cinco aves y una flor de lis, el cual el concejo y cabildo de la iglesia quisieron retirar el

1612, por lo que los descendientes de Mateo tuvieron que demostrar en un litigio judicial su hidalgía y derecho de escudo de armas³².

LA CONCLUSIÓN DE LA IGLESIA POR JUAN DE GABADI Y MARTÍN DE PEÑARRIETA

A partir de 1581 la iglesia de Milagro sufrió nuevas intervenciones edilicias de la mano de Juan de Gabadi y de acuerdo a las trazas proporcionadas por Amador de Segura (García et al. 1985, 207-8). Gabadi fue uno de los maestros de obras más activo en la segunda mitad del siglo XVI en el territorio navarro, documentado desde finales de la década de 1560 en la construcción de una capilla de la iglesia parroquial de Villafranca, desde 1578 al frente del pórtico de dicho templo y en los años sucesivos en otras obras para la misma parroquial, las cuáles fueron tasadas en enero de 1585 (Tarifa 2005, 486-7). Asimismo, como maestro de reconocido prestigio, fue llamado en numerosas ocasiones para supervisar el trabajo efectuado por otros colegas de profesión, por ejemplo, en octubre de 1577, cuando inspeccionó junto con Jerónimo de Galy, vecino de Zaragoza y Hernando de Subiza, vecino de Peralta, las obras de yeso y ladrillo realizadas por Juan de Ancheta en la iglesia parroquial de Arguedas (Tarifa 2005, 295).

Por su parte, las intervenciones constructivas de Amador de Segura, maestro que tuvo su taller establecido en Viana, ejecutadas entre 1570 y 1598 nos lo presentan como un tracista de obras en piedra y ladrillo, por ejemplo, en la sala capitular y sobreclaustro del monasterio de Irache, las torres de las parroquiales de Viana y Aras y la iglesia parroquial de Milagro (Echeverría y Fernández 1991, 187; Echeverría y Fernández 2005, 116). Asimismo, proporcionó en la década de 1580 las trazas, junto con el italiano Juan Luis de Musante, maestro mayor de obras reales de Navarra, para acometer la reforma de la iglesia parroquial de Lerín a partir de 1591 contratada por el cantero Juan de Garaicochea y Oiz (Tarifa 2009, 11-12, 23-24; Tarifa 2010, 187-8). Amador de Segura también trabajó en 1571 en las yeserías del alero de la portada de la iglesia de Santa María de Viana -solución que traslada a la Península la propuesta del nichal del Belvedere de Bramante y cuya traza dio el cantero vasco y maestro mayor de obras reales de Carlos I, Juan de Goyaz en 1549 (Labeaga 1984, 235)-, y concluyó las obras iniciadas por Sebastián y Juan de Orbara en las bóvedas de la iglesia parroquial de Bargota. Asimismo, redactó un memorial en junio de 1593, junto con el cantero Ramos Arizmendi, destinado a la reforma del castillo de Viana, en poder de los condes de Lerín, para adecentarlo con motivo de la visita real de Felipe II a la localidad (Labeaga 2006, 31).

La documentación inédita localizada en los archivos permite especificar que Gabadi se comprometió el 9 de abril de 1581 a trabajar en la edificación de la iglesia de Milagro de acuerdo

²⁷ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 309439.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ AGN, PN, Villafranca, Francisco Ruiz Sanz, 1590.

³⁰ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 309439.

³¹ *Ibidem*.

³² AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 187461.

a la escritura y traza otorgada ante el notario Pedro de Zabalza³³, por 1.502 ducados y medio, labor por la que percibiría la renta de la primicia durante siete años³⁴. En estos momentos Gabadi ya estaba ocupado con la construcción de la iglesia parroquial de Villafranca³⁵, además de tener a su cargo otras obras. Ante la imposibilidad de compaginar la dirección de todas las empresas edilicias contratadas, a lo que se sumaban sus problemas de salud, decidió transferir el 18 de marzo de 1582 la fábrica de la iglesia de Milagro a Martín de Peñarrieta, obrero de villa vecino de Milagro³⁶, quien debía acometerla con el mismo condicionado, trazas y periodo de tiempo acordado³⁷. De hecho, el 3 mayo de 1582 Gabadi testificó ante notario para dejar constancia documental de la cesión de la obra a Peñarrieta y de la entrega de la primicia y abono del primer pago correspondiente a 1581³⁸.

Tal y como se había estipulado en la escritura de traspaso, Martín de Peñarrieta recibió el 31 de julio de 1583 de manos del alcalde y regidores de Milagro

siete traças que son de la manera como se han de hacer el coro, capillas y altar de la yglesia de Milagro, las cuales yo el dicho maese Martin las e recibido para acabar de azer la obra en la yglesia de Milagro, por y en nombre de Joan de Gabadi, las cuales dichas siete traças las bolvere y dare a los dichos alcalde y jurados siempre que me las pidieren, así como estan sin quitar ni poner cosa ninguna dellas, las cuales van firmadas de Bernal Martinez de Sarasa, escrivano.³⁹

Unos meses después, el 10 de diciembre de 1583, Pedro de Medrano, como regidor de Milagro, solicitó al escribano Francisco Ruiz, que

le de y entregue las traças que Amador de Segura, maestro de cantería o yesería, dio para como se avia de azer la obra de la yglesia de la dicha villa de Milagro segun que se concerto con Juan de Gavadi, obrero y maestro de yesería, el qual pido lo mismo al dicho Francisco Ruiz para que se encauce la dicha obra, y el dicho Francisco Ruiz, visto quel dicho Pedro de Medrano

³³ La escritura notarial original formalizada ante este notario no se ha conservado, ni tampoco hemos hallado un traslado de la misma, por lo que no podemos aportar más información sobre el contenido de las diferentes cláusulas del condicionado.

³⁴ Archivo Diocesano de Pamplona [ADP], Tribunal Episcopal, Procesos, Secr. Garro, c/ 197, n.º 17, f. 16v.

³⁵ Gabadi finalizó su trabajo en la parroquial de Villafranca para enero de 1585, que examinaron Domingo de Sarasola, vecino de Aldeanueva de Ebro (La Rioja) y Hernando de Subiza, vecino de Peralta, los cuáles también estimaron en dicho mes las obras ejecutadas por este mismo maestro en el ayuntamiento de Villafranca (Tarifa 2005, 487).

³⁶ Martín de Peñarrieta acometió numerosas obras en Milagro, como el hospital de la villa en 1577 (AGN, PN, Villafranca, Pedro Zabalza. 1577), o la casa de Juan del Guayo en 1596 por 400 reales (AGN, PN, Milagro, Francisco Amatriáin, 1596). También trabajó en 1593 en la reparación del tejado de la parroquial de Villafranca y en 1599 participó en la estimación de las obras realizadas en la Basílica del Yugo de Arguedas (Tarifa 2005, 487-98).

³⁷ AGN, PN, Villafranca, Francisco Ruiz Sanz, 1582. Apéndice Documental núm. 2.

³⁸ AGN, PN, Villafranca, Francisco Ruiz Sanz, 1582.

³⁹ Archivo Municipal de Milagro. Papeles sueltos. La fotografía de este documento fue publicada por Martínez 1983, 393.

hera regidor de la dicha villa de Milagro y el dicho Juan de Gavadi el maestro que avia de azer la dicha obra, dio y entregó al dicho regidor siete traças⁴⁰.

Para el 28 de septiembre de 1583, Peñarrieta había retejado la iglesia de Milagro, labor que Domingo de Sarasola y Domingo de Irigoyen, maestros de hacer casas, estimaron en cincuenta ducados⁴¹.

Martín de Peñarrieta consideró que había salido perjudicado económicamente con la intervención arquitectónica de la iglesia de Milagro, como explicó al obispo pamplonés Bernardo de Rojas y Sandoval (1588-1596) en la visita que hizo al templo, el cual ordenó que se le pagase lo que fuese justo por haber acometido muy bien su trabajo. Por ello, el regimiento y cabildo de la villa se concertaron con el maestro el 22 de septiembre de 1590, para determinar “el gasto que mase Martin de Peñarrieta tiene gastado en el hazer la torre de la yglesia parochial de la dicha villa demas de lo que estaba obligado hazer y todo lo restante que esta por hazer conforme a las traças”, obligándose el concejo a entregarle cuatrocientos cincuenta ducados de las rentas de la primicia, cuantía por el que Peñarrieta se comprometió a terminar las obras de la iglesia y torre, concretamente

acabar de hazer e poner el alabastro de las bantanas en blanco y si la villa quisiere sacar algunas figuras a de ser a costa de la yglesia, y tambien las almenas del andador que son doce, a de hazer y echar el suelo debaxo de las campanas, encima de la media naranja hechar el suelo e pincelar la media naranja, y asentar y poner en orden las campanas y azer y echar y azer dos aposentillos en la torre y el aposentillo para el relox y mas los arcaduzes que fueren menester como esta obligado [...] y dar acabados los dos púlpitos⁴².

En noviembre de 1596 las obras no se habían concluido⁴³. La siguiente noticia que tenemos al respecto es de 21 de febrero de 1601, cuando Hernando de Subiza, vecino de Peralta, en nombre de la villa y Juan de Urtaza, vecino de Alfaro, en representación de Peñarrieta, reconocieron las obras efectuadas por este en la iglesia para comprobar si las había llevado a cabo de acuerdo al contrato y a la traza proporcionada por Amador de Segura. Estos maestros de obras y edificios ordenaron a Peñarrieta retirar la hoja de lata que recubría el cimborrio por no estar bien puesta y volverla a colocar para que quedase bien asentada; realizar dos puertas en los dos aposentos “que estan sobre la media naranja debajo de las campanas”; colocar dos campanas en la torre en las ventanas indicadas; y lucir y pincelar la sacristía “en la forma que agora esta conforme el cuerpo de la yglesia”. Una vez que el Peñarrieta hubiese terminado todas estas reparaciones, que correrían de su cuenta, los supervisores darían por bien concluida la obra de acuerdo al

⁴⁰ AGN, PN, Villafranca, Martín de Cirauqui, menor. 1583.

⁴¹ ADP, Tribunal Episcopal, Procesos, Secr. Garro, c/ 197, n.º 17, f. 27r.

⁴² *Ibidem*, ff. 6v-9r.

⁴³ AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 265692.

condicionado y trazas presentadas⁴⁴. Unos meses después, el 15 de septiembre, los de Milagro adquirieron dos campanas para la torre, por lo que se concertaron con Peñarrieta para que colocase las de mayores dimensiones en los vanos del campanario que daban a la plaza⁴⁵.

A comienzos de 1602 Martín de Peñarrieta seguía sin percibir la totalidad de los cuatrocientos cincuenta ducados que los de Milagro se comprometieron entregarle, por lo que entabló un pleito contra ellos en los tribunales eclesiásticos. El vicario general del obispado de Pamplona dispuso el 22 de enero de 1602 que Francisco Palear Fratín, veedor de obras eclesiásticas, supervisase la obra⁴⁶, lo que hizo el 28 de enero de 1604, confirmando que Peñarrieta había fabricado la iglesia de Milagro de acuerdo a las condiciones concertadas con Juan de Gabadi y las trazas que Amador de Segura dio, y ejecutado correctamente las remodelaciones indicadas el 21 de febrero de 1601 y las del 15 de septiembre del mismo año. Fratín recordó que la obra se había concertado en 1.502 ducados y medio, si bien él estimó la labor realizada en la iglesia en 2.180 ducados, por lo que consideró oportuno que se entregasen al maestro los referidos cuatrocientos cincuenta ducados de las rentas de la primicia por el trabajo realizado en el campanario⁴⁷. La sentencia judicial de 20 de marzo de 1604 confirmó la entrega de los 450 ducados a Peñarrieta, de los que se le descontarían sesenta y cuatro ducados que no había cedido a la iglesia para sus gastos ordinarios durante los siete años que recibió la primicia, si bien el maestro debía reparar el cimborrio de la torre, por el que se filtraba el agua de la lluvia, y agrandar la ventana del coro que cerraría con alabastro, remodelaciones a las que había aludido el veedor en su declaración⁴⁸.

La experiencia adquirida por Peñarrieta en la edificación de torres campanario, hizo que en julio de 1604 fuese llamado junto a otros maestros de arquitectura para supervisar y dar su parecer sobre la torre de la iglesia parroquial de Valtierra⁴⁹.

El 18 de octubre de 1605 Juan de Olaso, vecino de Tudela, y Juan de Machain, vecino de Alfaro, supervisaron como maestros de edificios la iglesia de Milagro para comprobar si Peñarrieta había acometido las remodelaciones recogidas por Hernando de Subiza y Juan de Urtaza en su informe de 21 de febrero de 1601 sobre el cimborrio, vidriera del coro, apo-

sentos de la torre, campanas y sacristía, declarando que había cumplido con todo ello, por lo que debían entregarle el dinero que le debían correspondiente a su labor en este templo⁵⁰.

A principios de noviembre de 1605 Peñarrieta seguía reclamando en el litigio judicial el pago de las obras efectuadas en la torre, cimborrio, coro, capillas colaterales, incluida la reparación de la ventana del coro y la pinceladura de la sacristía, que alcanzaban la suma de cuatrocientos sesenta y seis ducados, de los cuáles todavía le adeudaban trescientos cuarenta y seis ducados⁵¹.

ANÁLISIS ARTÍSTICO DEL TEMPLO

Como resultado del proyecto edilicio acometido a lo largo del siglo XVI, la iglesia parroquial de Milagro es un templo de considerables dimensiones y espacioso interior, cuya planimetría responde a uno de los modelos más habituales de los edificados en el siglo XVI en el territorio navarro. Se trata de un edificio de planta rectangular, que consta de una amplia nave, articulada en tres tramos de igual anchura y longitud, a los que se abren capillas entre contrafuertes desarrollados al interior, y una cabecera pentagonal (fig. 3). En el siglo XVIII fue dotada con una sacristía barroca cuadrangular, adosada a la capilla mayor por el lateral de la Epístola, cubierta con cuatro bóvedas de arista de cuyo centro cuelga un pinjante con un niño adosado, que sustituyó a la sacristía originaria del quinientos.

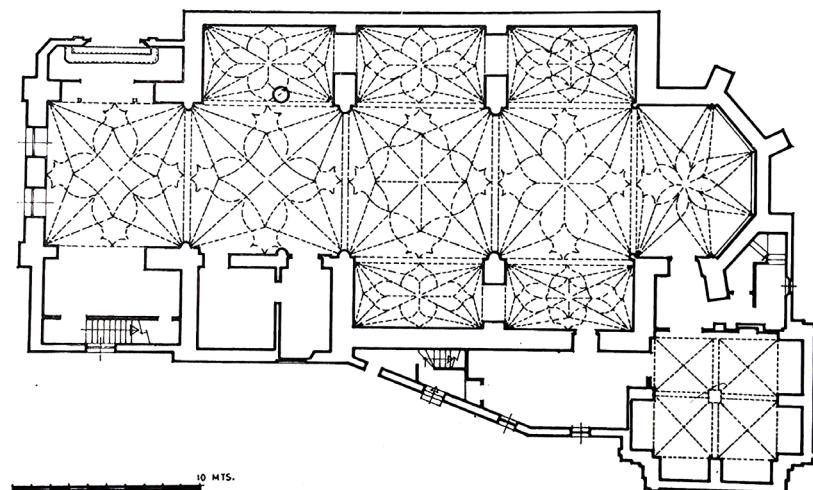


Fig. 3. Planta de la iglesia parroquial de Milagro (García et al. 1985, 208).

⁴⁴ ADP, Tribunal Episcopal, Procesos, Secr. Garro, c/ 197, n.º 17, ff. 10r-12r.

⁴⁵ *Ibidem*, f. 13r-v.

⁴⁶ *Ibidem*, f. 14v.

⁴⁷ *Ibidem*, f. 17r-v.

⁴⁸ *Ibidem*, f. 22r-v.

⁴⁹ Peñarrieta y sus colegas declararon que “entre los maestros y oficiales del arte en torres de yglesias onorificas acostumbran hacer en los remates dellas con friso, alquitrave, y cornixa y con su andador y antepecho, y al menos y dentro su lanterna, y enjima el cimborrio o media naranja cubierta de oja de Flandes de lata o de plomo, y con su cruz y beleta”, ratificando así su experiencia edilicia en este tipo de estructuras arquitectónicas (Tarifa 2005, 332).

⁵⁰ ADP, Tribunal Episcopal, Procesos, Secr. Garro, c/ 197, n.º 17, ff. 34r-35v.

⁵¹ *Ibidem*, f. 36r.

Los elementos principales sustentantes del edificio son los muros, que al interior quedan reforzados por contrafuertes, entre los que se disponen las capillas hornacinas, comunicadas desde la reforma de mediados del siglo XX por arcos de medio punto, estribos a cuyo frente se adosan medias columnas rematadas por capiteles compuestos, sobre los que discurre una moldurada cornisa que recorre todo el perímetro interior del templo (fig. 4).



Fig. 4. Iglesia parroquial de Milagro. Interior.
Fotografía de la autora.

La nave, capillas y cabecera se cubren a la misma altura con bóvedas de crucería complejas de distintos diseños, formadas por nervios moldurados que incluyen diagonales, terceletes, ligaduras rectas y combados, ornamentando y embelleciendo la estructura arquitectónica a nivel de cubiertas, no solo con el delicado y caprichoso entrecruzamiento de sus nervaduras rectas y curvas conformando bellas figuras geométricas, sino también con el complemento de las claves decoradas con medallones de variada iconografía, como rosetas, bustos y querubines de alas cruzadas (fig. 5).



Fig. 5. Iglesia parroquial de Milagro. Bóvedas.
Fotografía de la autora.

En la capilla hornacina del tercer tramo de la nave por el lateral del Evangelio, se ejecutaron dos bóvedas nervadas cerradas a la misma altura que el sotocoro, una que describe una bóveda de terceletes de cinco claves, con las claves decoradas con rosetones, y otra más compleja que incluye nervaduras curvas cóncavo-convexas, separadas por arcos acasetonados con rosetas (fig. 6).



Fig. 6. Iglesia parroquial de Milagro. Detalle de la capilla hornacina del tercer tramo.
Fotografía de la autora.

En 1946 el arquitecto Francisco Garraus añadió un cuarto tramo a los pies de la nave (fig. 7), en el que se dispuso el coro en alto sobre un arco rebajado acasetonado decorado con rosetas y cubierto con abovedamiento nervado, al igual que el sotocoro que ocupa hasta la mitad del tercer tramo, guardando la unidad de estilo con la fábrica del quinientos (fig. 8).



Fig. 7. Iglesia parroquial de Milagro. Vista de la parte posterior con el coro.
Fotografía de la autora.



Fig. 8. Iglesia parroquial de Milagro. Detalle del sotocoro.
Fotografía de la autora.

El exterior del templo se presenta como un gran bloque prismático de ladrillo, de gran sobriedad estructural, cuyos muros lisos quedan recorridos en todo su perímetro por una hilera de ladrillos dispuesta a media altura de las capillas entre contrafuertes, y otra cornisa con labores de dentellones que discurre por la parte superior sobre las sencillas ventanas circulares que perforan los muros laterales, una por cada tramo (fig. 9). La cabecera pentagonal, reforzada por cuatro contrafuertes prismáticos, escalonados en la parte superior y colocados diagonalmente en las esquinas, se ilumina a través de las dos ventanas rectas abiertas en los paramentos extremos, a cuyo lateral derecho se adosa la sacristía barroca (fig. 10).



Fig. 9. Iglesia parroquial de Milagro. Exterior.
Fotografía de la autora.



Fig. 10. Iglesia parroquial de Milagro. Cabecera.
Fotografía de la autora.

En el siglo XVI la puerta de acceso estaba situada a los pies del templo (fig. 11), en el lateral oeste (Martínez, 1983, 352-3), pero fue eliminada en 1946 (fig. 12), cuando se edificó una nueva puerta de ladrillo en el lado norte del nuevo tramo, en cuyo frente se habilitó una nueva escalera de subida al coro y un espacio para baptisterio.

La torre, realizada también en ladrillo, se emplaza a los pies del templo por el lateral de la Epístola (fig. 13). De planta rectangular, consta de un alto fuste liso que se alza hasta el nivel de cubrición de la iglesia, en el que se abren arcos de medio punto doblados, rematados por una moldurada cornisa. Sigue el primitivo cuerpo de campanas, rectangular y ligeramente retranqueado con respecto al anterior, con vanos de medios puntos moldurados, en la actualidad cegados, entre los que se disponen óculos de ladrillo. En el siglo XIX se construyó un nuevo cuerpo, un octógono irregular, con arcos de medio punto, que pasó a ser el campanario, rematado por un chapitel (Martínez 1983, 348).



Fig. 11. Fotografía de la iglesia parroquial de Milagro con la puerta a los pies, anterior a la reforma de 1946 (Martínez 1983, 354).



Fig. 12. Iglesia parroquial de Milagro. Exterior con el tramo añadido en 1946.
Fotografía de la autora



Fig. 13. Iglesia parroquial de Milagro. Torre.
Fotografía de la autora

En definitiva, una iglesia significativa en el panorama arquitectónico navarro del siglo XVI, en cuyo proyecto edilicio intervinieron algunos de los profesionales de la construcción de más renombre que trabajaron en esta centuria en la comunidad foral, como Pedro de Ursúa, Juan e Íñigo Pérez de Rotache, Juan de Gabadi, Amador de Segura y Martín de Peñarrieta. Estos maestros materializaron en su fábrica rasgos estilísticos similares a las soluciones planimétricas y de abovedamientos nervados imperantes en la actividad edilicia navarra del quinientos, con una concepción espacial que persigue ambientes unificados y amplios, poniendo el foco de atención en el ámbito del crucero y la cabecera, sin descuidar la adición del coro alto a los pies, a lo que se sumó la incorporación de un repertorio ornamental renacentista recuperado de la Antigüedad clásica, presente en los capiteles y claves de las bóvedas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento núm. 1

Condicionado y remate de la iglesia de Santa María de Milagro por Pedro de Ursúa.

7 de marzo de 1544, Milagro.

Archivo General de Navarra, Protocolos Notariales, Villafranca, Pedro Martínez de Sarasa, mayor, 1544.

In dei nomine Amen. Sea manifiesto a todos quantos la presente carta publica de remate arrendacion y obligacion veran y oyran, que en el año del nascimiento de nuestro Señor Jhesuxrispto de mil y quinientos y quarenta y quatro, a seze dias del mes de marzo en la yglesia de señora Santa Maria, yglesia parrochial de la villa de Milagro, en presencia de mi el notario publico y de los testigos infrascriptos, llegados y congregados a capitulo y concejo a toque de campana y por llamamiento de Juan de Menaute, pregonero publico de la dicha villa, segunt y de la forma y manera que otras muchas veces lo han usado y costumbrado de se juntar y llegar en tales y semejantes actos, [...] clérigos y beneficiados de la dicha villa, por parte del capitulo de la dicha yglesia, y por parte del dicho concejo y de la dicha yglesia [...] y otros muchos, todos vecinos y habitantes de la dicha villa de Milagro [...], en el qual dicho capitulo y concejo fue mandado al dicho Juan de Menaute, pregonero publico de la dicha villa que presente estaba por los dichos vicario, clérigos y beneficiados y por los dichos alcalde, jurados y primicieros y concejantes en birtud de una licencia del señor don Pedro Pacheco por la miseration divina obispo de Pamplona, que para ello abia concedido y otorgado que pregonase publicamente en el dicho concejo el que quisiese fabricar la dicha yglesia parrochial de la dicha villa y tomar la obra della, y aquella pregonando la rematase publicamente en el dicho concejo a remate de candela la persona que mas varato quisiese hazer la dicha yglesia y fabrica della conforme a la traça que para hazerse la dicha yglesia en el dicho capitulo y concejo publicamente se demostro, la qual queda en poder de los dichos primicieros de la dicha yglesia e con los pactos, con-

venios, capítulos y condiciones siguientes, las quales condiciones por mi el infrascripto notario fueron leydas publicamente en el dicho capítulo y concejo de manera que todos los que presentes estaban las podian bien oyr, y son del thenor y la forma siguiente:

Primeramente es pacto y condicion que el maestro en quien se rematare la obra de la dicha yglesia de Señora Santa María de la dicha villa de Milagro, sea tenido y obligado de hacer la dicha yglesia en el sitio y lugar donde esta mandado por el dicho señor obispo de Pamplona, de rejola y yeso, abriendo los cimientos para la dicha obra tan hondos y anchos que alcancen hasta la tierra firme, y aquellos abiertos antes que la obra se començare de los dichos cimientos ayan de ser visitados por un maestro que la dicha villa traxiere para ver si tiene la hondura y anchura necesaria, y despues de bisitados y dados por buenos aya de echar el dicho cimento hasta el ygoal del suelo que tendra la dicha yglesia de piedra de yeso y ruejos con su cal y arena, y que los dichos cimientos ayan de ser de cal o yeso, y sean de cinco pies y medio de ancho en el principio del cimiento de manera que quando sea ygoal de la tierra que sean de cinco pies.

Item, es pacto, conbenio y condicion, que el dicho maestro aya de hacer la dicha yglesia de rejola y yeso conforme a la dicha traça que esta mostrada en el dicho capitulo y concejo, de la forma y manera que desde la flor de la tierra principiendo la obra hasta dos codos en alto del suelo y flor de la tierra de la dicha yglesia que sean de tres rejolas y media de grueso las paredes, y de ay arriba sean las dichas paredes de dos rejolas y media de grueso, y que en la diferencia que ay de tres rejolas y media asta dos y media aquello aya de hacer lauborado.

Item, es pacto y condicion, que los estribos de la capilla principal salgan tres rejolas y media de lauborado arriba de manera que ayan de subir del suelo de la yglesia arriba quarenta y siete pies en alto, de ay abaxo su lauborado sacando su solera para que eche las agoas afuera, y de gordeza tengan los mesmos estribos y pilares tres rejolas en grueso.

Item, es condicion que tengan todos los estribos de las capillas mayores entre hornezina y hornezina tres rejolas de grueso y de largaria que tenga toda la dicha yglesia el hueco della ciento y honze pies en largo, entiendese desta manera, que ha de tener cada cruzero la cabeza de la yglesia veinte y un pie dende el arco perpianyo a la cabeçera de la yglesia. Quedan las otras tres capillas que han de tener cada una a treynta pies que vengan en cuadrado, y las dos capillas hornezinas delanteras cada quinze pies de hancho con cada dos respaldos que salgan de tres rejolas y media en largo y de ancho tres rejolas, y las otras quattro hornezinas tengan cada diez pies de ancho y estas an de tener de alto hasta el cruzero o llabe principal cada treynta pies de alto y se an de dexar de cada cabos sendas puertas junto a los respaldos del coro, que se entiende en las segundas capillas hornezinas, y alli les ayan de hacer sus rafes con su tejado, y despues sobre los arcos perpeaños de las sobre dichas hornezinas ayan de subir sus paredes con los mesmos respaldos para la

naba principal que ayan de subir las dichas paredes de gordeza de rejola y media y los estribos siempre suban de la misma anchura, gordeza y altura sobredicha, y las hornezinas delanteras que ayan de subir y suban de manera que los arcos perpeaños dentre la capilla mayor y las hornezinas sirban por formaletes de las tres capillas para que todas nazcan de un mismo ser con sus remates debidos. Y la altaria de la naba principal desde el suelo de la yglesia hasta los capiteles donde se an de principiar que ayan de tener y tengan treynta y un pie, y de alli a la llabe principal tenga veinte y un pie de manera que aya de tener desde el suelo de la yglesia hasta la llabe principal cincuenta y dos pies y toda la naba de medio a un mesmo nibel.

Item, es condicion que ayan de hacer y hagan una sacristia junto a la capilla mayor de la dicha yglesia de dezinuebe pies de gueco en cuadro, y las paredes della ayan de ser de dos ladrillos de grueso, y que aya de tener tres respaldos que tengan de salida tres rejolas y otras tres rejolas que salgan afuera, y la altaria de la dicha sacristia tenga desde el suelo hata la llabe principal veinte cinco pies y encima le hagan su tejado con sus rafes conforme al rafe de arriba de la yglesia.

Item, es condicion que aya de hacer una torre junto al coro a la parte que mejor les parecie al capitulo y alcalde y jurados de la dicha villa, y al maestro que tomare la dicha yglesia, y la dicha torre aya de tener y tenga de ancho y de gueco quinze pies y la larguezza el hueco que tiene entre respaldo y respaldo del coro, y que los cimientos y paredes de la dicha torre ayan de tener y tengan ansi en los cimientos como en las paredes sendas medias rejolas de grueso mas, y de altaria tengan desde el suelo de la yglesia hasta el suelo del chapitel que se entiende el suelo çaguero de la torre setenta y dos pies, y alderredor su petril y almenar, y en medio la torre su cimborrio de rejola y yelso, que tenga el dicho cimborrio veinte y quattro pies de altura, con su bobeda y escalera de rejola y yeso.

Item, es condicion que el dicho maestro sea obligado de hacer subidas todas las paredes de la dicha yglesia como la traça lo require y hazer sus rafes alderredor con su pisonage y dentellones conforme a los capítulos sobredichos, y hazer su tejado de madera y tablas, y despues su tejado de madera y buena teja de manera que tenga buena cornisa el tejado para que salga el agoa.

Item, es condicion que el dicho maestro sea tenido y obligado de hazer en la dicha yglesia un coro con sus cruzero y combados conforme a la traça que se ha mostrado para hazer la dicha yglesia, y el suelo del dicho coro aya de dexar enladrillado y su antepecho labrado con sus claraboyas, y mas aya de hazer una escalera para subir al dicho coro de la anchura que los maestros señalaren y fuere nescesario.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro sea obligado de bocellar todas las capillas y coro y despues pinzelar todas las capillas y paredes de la dicha yglesia por la parte de dentro y la sacristia, y la pinzeladura aya de ser como la que tiene la yglesia de Villafranca.

Item, es condicion que el dicho maestro aya de hacer en la dicha yglesia siete altares de yeso y rejola en las siete capillas de la dicha yglesia.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro aya de enladrillar todo el suelo de la dicha yglesia y hacer todas las gradas que fueren menester de yeso y rejola.

Item, es pacto y condicion que en las dos puertas que se han de hacer en la dicha yglesia el dicho maestro sea obligado de hacer algunas labores de yeso.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro aya de dexar las ventanas nescesarias para la luz y claridad de la dicha yglesia.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro aya de acabar y cumplir y hacer la dicha yglesia de la manera sobredicha dentro de diez años primeros venientes y continuos siguientes, los quales se contaran del dia que se rematare la dicha obra.

Item, es pacto y condicion que si el dicho maestro no diere acabada la dicha yglesia y obra della tenga de pena el dicho maestro por cada un dia que pasare despues de los dichos diez años dos ducados de oro, los quales sean para la obra y fabrica de la dicha yglesia.

Item, es pacto y condicion, que despues de acabada de todo punto la dicha yglesia y edificio della conforme a lo arriba capitulado, dentro de seys meses aya de ser visitada la dicha obra por dos maestros los quales diputara y señalara el señor obispo o su vicario general y la dicha villa de Milagro, los quales maestros visitaran la dicha obra si estubiere bien y debidamente echa y acabada conforme a la traça y capitulacion sobre dicha, y si aquella allaren tal qual debiere la den por buena, y si en ella hallaren algun defecto el tal maestro sea obligado todo el daño que la dicha yglesia recibiere y los dichos maestros tasaren.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro sea obligado dentro de un año despues de rematada la dicha obra de abrir los cimientos todos alderedor y aquellos echar y sacar hasta emparejar con el suelo de la yglesia, y si dentro del dicho termino no los sacare tenga de pena por cada un dia hasta que los acabare de sacar un ducado de oro para la fabrica de la dicha yglesia.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro sea obligado en cada un año de durante el termino y tiempo que se hiziere deste año en adelante, de obrar cincuenta mil rejolas en la dicha obra a lo menos, y si mas quisiere echar que sea a su boluntad, y si no lo hiziere tenga de pena por cada millar de rejolas que faltare hasta cumplimiento de las dichas cincuenta mil un ducado de oro.

Item, es pacto y condicion que el dicho maestro aya de segurar la obra de la dicha yglesia despues de acabada por tiempo de dos años, y si dentro de los dichos dos años la dicha obra hiziere algun sentimiento de lo qual la dicha yglesia recibiera daño o peligro, aquel tal sea visitado por dos maestros que el dicho señor obispo y la dicha villa diputaren y

el tal daño sea obligado el dicho maestro a pagar conforme a lo que los dichos maestros tasaren.

Item, es pacto y condicion que para todo lo sobredicho el dicho maestro sea obligado de dar fianças llanas y abonadas en este reyno de Nabarra a contentamiento del vicario y beneficiados, alcalde y jurados y primicieros de la dicha villa de Milagro dentro en veinte dias despues de rematada la dicha obra, y si dentro del dicho tiempo no las diere allende de pagar la pena se aya de rearrendar la dicha yglesia a daño del tal maestro y probecho de la dicha yglesia.

Item, es pacto y condicion que para en pago desta dicha obra y fabrica se le dara al dicho maestro despues de dado las fianças luego todos los dineros que la dicha yglesia tiene al presente que seran hasta dozentos ducados de horo, y si mas tubiere mas, y mas se le dara para nabidad primera veniente sesenta ducados de oro, y para Sant Juan del año de quarenta y cinco otros sesenta ducados de oro.

Item, mas se le dara al dicho maestro los frutos de la primicia de la dicha yglesia començando de los frutos del año de quarenta y cinco, y de ay adelante hasta que sea pagada la dicha obra, los quales frutos ha de tomar el dicho maestro en cada un año estimados en ciento y treynta ducados de oro por los frutos de cada un año, y dellos dara el dicho maestro en cada un año a los primicieros de la dicha yglesia que seran quinze ducados de oro para las necesidades de la dicha yglesia, y los ciento y quince quedaran para el dicho maestro para en pago de la dicha obra [...].

Item, es pacto y condicion que el maestro que rematare y tomare la dicha yglesia y fabrica della durante los diez años y que tuviere la dicha obra aya de gozar con sus ganados que traxiere para provecho de la dicha obra en los terminos y sotos de la dicha villa sin pena ni colonia alguna, exceptando en los terminos y sotos vedados en los quales tenga la pena como otro vezino de la dicha villa, y sea libre de todas pechas reales y concejales e otras cosas e imposiciones de la dicha villa, y asi mesmo pueda el tal maestro y sus criados y menages y ganados que tubiere para servicio de la dicha obra pasar y repasar para todo lo que hubiere menester por la barca y paso de la dicha villa sin pagar por ello cosa alguna ni derecho ningunos durante el tiempo de la obra de la dicha yglesia.

Item es pacto y condicion, que el dicho capitulo y concejo de la dicha villa sean tenidos y obligados de dar al maestro que tomare y rematare la obra de la dicha yglesia dos concejales en los quales abra hasta doziendos peones para cada y quando el dicho maestro los pidiere, eceptando en el tiempo de segar y trillar.

E leydas las dichas condiciones, pactos y conbenios en el dicho concejo el dicho pregonero por mandados de los dichos vicario y beneficiados y capitulo, y los dichos alcalde, jurados y primicieros y concejantes estando todos presentes y otros muchos con las sobre-

dichas condiciones, encendida una candela de cera puesta en metad del dicho capitulo y concejo, pregono la obra y fabrica de la yglesia parrochial de la dicha villa de Milagro al que mejores y mas varatos y conbenibles precios hiziere en probecho de la dicha yglesia, e pregonando aquella en el dicho capitulo y concejo a altas voces que todos los presentes que estaban lo podian bien oyr y comprender, por remate y acabamiento de candela remato la dicha yglesia y obra y fabrica della en poder de Pedro de Hursua, vezino de la villa de Peralta, que presente en el dicho capitulo y concejo estaba como en persona que mas varato y mejores y mas conbenibles precios hizo y prometio, a saber en la suma y quantia de quatro mil y veinte y nuebe ducados de oro viejos contando a cincuenta tarjas por cada un ducado buena moneda corriente en este reino de Navarra, pagaderos en la forma y manera sobre dicha [...] y todo esto fue echo y otorgado, año, mes dia y lugar sobredichos [...] [Rubricas] Pedro de Ursua, Nicolas Martinez clérigo, Antonio Dezcaray, Diego de Olloqui clérigo, Pedro de Isaba, Lazaro Mateo, Juan Remirez, Maestre Juan Barbero, Diego Hernandez. Pedro Martinez de Sarasa, notario

Documento núm. 2

Traspaso de Juan de Gabadi a Martín de Peñarrieta de la obra de la iglesia de Santa María de Milagro.

18 de marzo de 1582, Villafranca

Archivo General de Navarra, Protocolos Notariales, Villafranca, Francisco Ruiz Sanz, 1582.

En la villa de Villafranca, a deziocho dias del mes de marzo año del señor de mil y quinientos y ochenta y dos años, por ante mi el presente escribano y los testigos aqui nombrados, constituidos en sus propias personas, Juan de Gabadi, vecino de la dicha villa de la una parte, y de la otra Martin de Peñarrieta, vezino de la villa de Milagro, los quales dixeron que por quanto el dicho Juan de Gabadi estaba obligado con su persona y bienes de hacer y dar echa y acabada la yglesia de Nuestra Señora de la villa de Milagro dentro de dos años, contando de la data de la escriptura y remate que en razon de la dicha obra estaba echa conforme a los capítulos y traças en la dicha escriptura referidos, como paresce por ella que fue reportada por Pedro de Çabalça, escribano real defunto, vezino que fue de la dicha villa de Milagro, a que entrambos dixieron se referian y refirieron, e porque el dicho Juan de Gabadi esta ocupado en esta dicha villa en ciertas hoberas de la yglesia parrochial della y en otras, y tambien tiene al presente poca salud y el tiempo de hacer la dicha hobera corre y no podria con los dichos inconvenientes entender en azer y acabar la obra de la dicha yglesia de Milagro, que asi se habian concertado que el dicho Martin de Peñarieta haya de hacer y dar echa y acabada la hobera de la dicha yglesia de la dicha villa de Milagro para el dia y tiempo que el dicho Juan de Gabadi esta obligado y conforme a las traças y capítulos y condiciones con que el la tomo del cabildo y concejo de la dicha villa, y haya de cumplir con todo aquello que el dicho Juan de Gabadi esta obligado, de manera que si

por no lo hacer y cumplir asi se le recrecieren daños o costas algunas, aquellos pague el dicho Martin de Peñarrieta de sus propios bienes, y el dicho Juan de Gabadi le haze traspaso de la dicha obra deste lugar y todo su derecho y action, estando presente el dicho Martin de Peñarrieta, el qual dixo que el recibia y recebio el hazer la hobera de la dicha yglesia de la dicha villa de Milagro conforme y de la manera que esta obligado el dicho Juan de Gabadi y con la misma traça y condiciones, las quales tiene vistas, reconocidas y entendidas y para el mismo tiempo que el ofrecio conforme a la dicha escriptura principal, [...] el qual para ser pagado de toda la dicha hobera recibira la primicia de la dicha villa de Milagro como le estaba dada al dicho Juan de Gabadi y por el mismo tiempo y otorgo haber recibido para en parte de pago della los frutos de la primicia de la dicha villa de Milagro del año ultimo pasado de mil y quinientos y ochenta y uno, [...] y a mayor cumplimiento el dicho Martin de Peñarrieta dio y presento por sus fiadores y principales cumplidores es a saber a Miguel Valles, y Miguel Gonzalez, vecinos de la dicha villa de Milagro [...] [Rubricas] Miguel Gonzalez, Miguel Valles, Juan de Gabadi, Martin de Peñarreita, Pedro de Tejada, Martin Sancho. Paso ante mi, Francisco Ruiz Sanz, notario

BIBLIOGRAFÍA

- Biurrun, Tomás. 1929. “Para el inventario de la riqueza artística de la Diócesis de Pamplona”. *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*: 254-259.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis y Ricardo Fernández Gracia. 1991. “Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra”. En *Ibaik eta Haranak, Guía del patrimonio histórico-artístico-paisajístico*, vol. 8, 175-216. San Sebastián: Etor.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis y Ricardo Fernández Gracia. 2005. “Arquitectura”. En *El arte del Renacimiento en Navarra*, coord. Ricardo Fernández Gracia, 73-184. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- García Gainza, Mª. Concepción et al. 1985. *Catálogo Monumental de Navarra, III. Merindad de Olite*, 207-212. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Labeaga Mendiola, Juan Cruz. 1984. *Viana monumental y artística*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Labeaga Mendiola, Juan Cruz. 2006. *Viana*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Martínez San Celedonio, Félix Manuel. 1983. *Historia documentada de la villa de Milagro*. Milagro: Ayuntamiento de Milagro.
- Tarifa Castilla, Mª. Josefa. 2005. *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Tarifa Castilla, Mª. Josefa. 2009. “La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra”. *Príncipe de Viana* 246: 7-39.
- Tarifa Castilla, Mª. Josefa. 2010. “La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín”. En *Lerín. Historia, Naturaleza, Arte*, coords. Agustín Garnica Cruz y José Luis Ona González, 185-210. Lerín: Ayuntamiento de Lerín.
- Tarifa Castilla, Mª. Josefa. 2012. “Las grandes empresas arquitectónicas de la primera mitad del siglo XVI en el contexto de la conquista e incorporación de Navarra a la corona de Castilla”. *Príncipe de Viana* 256: 473-514.
- Tarifa Castilla, Mª. Josefa. 2019. “La portada de Santa María, obra sobresaliente del Renacimiento hispano”. En *Viana en su VIII centenario: cultura y patrimonio*, coord. Román Felones Morrás, 102-127. Viana: Ayuntamiento de Viana.

EL OBISPO FRAY JUAN ÁLVAREZ DE TOLEDO: LEGADO EN LA CATEDRAL DE BURGOS

BISHOP FRAY JUAN ÁLVAREZ DE TOLEDO: LEGACY IN THE CATHEDRAL OF BURGOS

RESUMEN

Este artículo explora el legado de fray Juan Álvarez de Toledo (1488-1557) en la Catedral de Burgos, centrándose en su impacto en la escultura y la heráldica. Se analizan pruebas documentales de sus aportaciones, los daños sufridos por la estructura (huracán 1642, incendio 1644, voladura del castillo de Burgos 1813), y la pérdida de elementos como los escudos del desaparecido palacio arzobispal, demolido en 1917. También se describe la procedencia de su retrato más conocido. El estudio ofrece una visión integral de su legado en el patrimonio de la catedral.

PALABRAS CLAVE

Juan Álvarez de Toledo, catedral de Burgos, heráldica episcopal, cimborrio, inquisición romana, Valverde de Amusco, De la Cuadra, palacio arzobispal de Burgos.

ABSTRACT

This article examines Fray Juan Álvarez de Toledo's (1488–1557) legacy in Burgos cathedral, focusing on its impact on sculpture and episcopal heraldry. It analyzes documentary evidence of his contributions, the damage sustained by the structure (the 1642 hurricane, the 1644 fire, and the destruction of Burgos castle in 1813), and the loss of elements such as the coats of arms from the now-demolished archbishop's palace, dismantled in 1917. The provenance of his best-known portrait is also discussed. The study offers a comprehensive view of his legacy in the cathedral's heritage.

KEYWORDS

Juan Álvarez de Toledo, cathedral of Burgos, episcopal heraldry, lantern tower, roman inquisition, Valverde de Amusco, De la Cuadra, archbishop's palace of Burgos.

RAFAEL BALLESTEROS MASSÓ

HOSPITAL QUIRÓNSALUD SUR (MADRID)

<https://orcid.org/0009-0000-8662-2676>
 rbm1011@alu.ubu.es

BELÉN BALLESTEROS CHACÓN

COLEGIO FUENLLANA (MADRID)

<https://orcid.org/0009-0000-4145-6600>
 belenballesteros16457@gmail.com

CARLOS PÉREZ GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE BURGOS

<https://orcid.org/0000-0001-6538-3987>
 cperez@ubu.es

Recibido: 10/7/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.102>

INTRODUCCIÓN

Juan Álvarez de Toledo (Alba de Tormes, 1488 - Roma, 1557), miembro de una familia noble con una notable influencia en los ámbitos militar, religioso y político, fue hijo de Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba, e Isabel de Zúñiga y Pimentel. Ingresó en la orden de Santo Domingo en 1506, a los 17 años, y comenzó sus estudios de filosofía y teología en el convento de San Esteban de Salamanca, continuando después en el colegio de San Gregorio de Valladolid (López Caparroso 1615, 366). Participó en el capítulo general de Génova en 1513 y fue nombrado predicador general por el convento de Ciudad Rodrigo. Durante su estancia en Salamanca, desempeñó un papel clave en la renovación del convento de San Esteban. Participó directamente en el diseño y financiación de la fachada de su nueva iglesia, mostrando ya entonces su interés por una arquitectura religiosa de fuerte presencia simbólica y duradera¹. En 1523, el emperador Carlos V lo presentó al papa Adriano VI, quien lo designó para la silla episcopal de Córdoba. En esta diócesis, fray Juan realizó reformas clave, como el establecimiento de un estatuto de limpieza de sangre en el cabildo, y emprendió importantes obras en la catedral y en otras iglesias de la región. Asimismo, impulsó diversas mejoras en el palacio episcopal. En 1537 fue nombrado obispo de Burgos, donde promovió la reconstrucción del cimborrio de la catedral tras su colapso, financiando obras esenciales y asegurando la inclusión de elementos escultóricos y heráldicos que perduran como testimonio de su legado². En 1542, tras su traslado a Roma como cardenal presbítero, fray Juan asumió un papel diplomático destacado, participando en el tribunal de la Inquisición y en el Concilio de Trento. Fue también candidato imperial al papado. En este contexto, su intervención diplomática fue clave para evitar un segundo saqueo de Roma (López Caparroso 1615, 1021).

El cimborrio burgalés ha sido objeto de un estudio exhaustivo realizado por Payo Hernanz y Matesanz del Barrio (2013) y por Payo Hernanz (2020), quienes han documentado su relevancia arquitectónica, iconográfica y simbólica dentro del manierismo castellano del siglo XVI. Este artículo busca ampliar dicha perspectiva explorando nuevas conexiones con el patronazgo episcopal de fray Juan Álvarez de Toledo y su influencia en el diseño

artístico del edificio. Se analiza su papel como comitente en la catedral, atendiendo a su condición de obispo y a las acciones que emprendió para restaurar el cimborrio tras su derrumbamiento³. Se destacarán las pruebas documentales que respaldan su contribución a la financiación, así como los elementos artísticos vinculados a su iniciativa que han perdurado. Entre estos destacan sus escudos nobiliarios en los pilares y en el interior de la linterna, las vidrieras con sus armas y la estatua del cimborrio. Además, se comentarán los daños sufridos por estas estructuras a lo largo del tiempo, incluyendo el huracán de 1642, el incendio de 1644 y los daños colaterales producidos por la voladura del castillo de Burgos en 1813, así como la pérdida de los escudos que decoraban el palacio arzobispal, demolido en 1917. También se analizará el retrato de fray Juan conservado en la capilla de Santa Catalina y su relación con el existente en el convento de San Esteban de Salamanca.

CONTEXTO Y RECONSTRUCCIÓN DEL CIMBORRIO DE BURGOS

El obispo Juan Álvarez de Toledo en Burgos

Según un escrito del 13 de junio de 1537, custodiado en el Archivo Histórico de la Catedral de Burgos se reconoce y formaliza la aceptación de Juan Álvarez de Toledo como obispo de Burgos. Este acto se llevó a cabo mediante la presentación de un breve papal y una carta real por parte de sus procuradores, Pedro de Toledo y Rodrigo de Angulo, quienes juraron en su nombre cumplir los estatutos de la iglesia (fig. 1).

Miércoles 13 de junio de mil quinientos treinta y siete. Juntos en su capítulo, los muy magníficos y reverendos señores de [...] la Santa Iglesia de Burgos, en la capilla de Santa Catalina [...] Este día [...] comparecieron el magnífico señor don Pedro de Toledo y el señor Rodrigo de Angulo, en nombre y como procuradores del ilustrísimo señor don Juan de Toledo, obispo de Burgos. Presentaron un poder de su señoría (ilustrísima y reverentísima), un breve de su santidad y una carta real de su majestad, y pidieron [...] a los dichos señores (del cabildo) [...] la posesión corporal, real y actual del casi (cargo) de esta santa iglesia y su obispado⁴.

¹ Esta primera acción de promoción artística, emprendida por fray Juan cuando aún era fraile en San Esteban, anticipa una trayectoria que se desarrollaría en Córdoba y culminaría en Burgos. En Salamanca, su legado no es solo arquitectónico: una copia de su testamento se conserva en el Archivo Histórico Dominicano de la Provincia de España, ubicado en el convento de San Esteban, aunque hasta ahora no ha sido posible acceder al documento, por lo que se desconocen sus disposiciones relativas a otras posesiones. Al igual que en Burgos, su intervención en San Esteban responde a un proyecto personal de afirmación simbólica y de memoria familiar. Para un análisis detallado de su impronta en Salamanca, véanse Rojas Bustamante (2023a, 117–20) y (2023b, 45–53). Sus restos mortales reposan en la cripta del convento.

² “Fray Juan Álvarez de Toledo”, Alberto Martínez Casado, Dominicos, <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/juan-alvarez-de-toledo/> (consultado el 25 de febrero de 2025).

³ Véase Begoña Alonso Ruiz, María Cruz de Carlos Varona y Felipe Pereda Espeso, *Patronos y colecciónistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV–XVII)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2005), obra de referencia para el estudio del patronazgo nobiliario en la Castilla bajomedieval y moderna, en la que se analizan las estrategias visuales de afirmación del poder, la construcción de memoria dinástica y la instrumentalización simbólica del arte.

⁴ Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (AHCB), Libro de Actas Capitulares, signatura RR-45, fols. 115v–6, 13 de junio de 1537. En el acta se menciona que los canónigos fueron “llamados por Diego López de Salcedo, su portero mayor, según uso y costumbre, presentes nombradamente; capiscol, Temiño, tesorero, Foncea, Lerma, Revenga, Saldaña, Ágreda, Cerezo, Trapaz, Mazuela, Ocarrión, Santander, el maestro Mena, Aceves, Lara, Valenzuela, Sanquirce, Gamonal, Bilbao, Pelegrina, Luis de Castro, Abarca, Huidobro, Diego de Castro, Cuevas, Bocanegra, Mota, Jerónimo de Castro, Espinosa, todos canónigos de la dicha iglesia”.

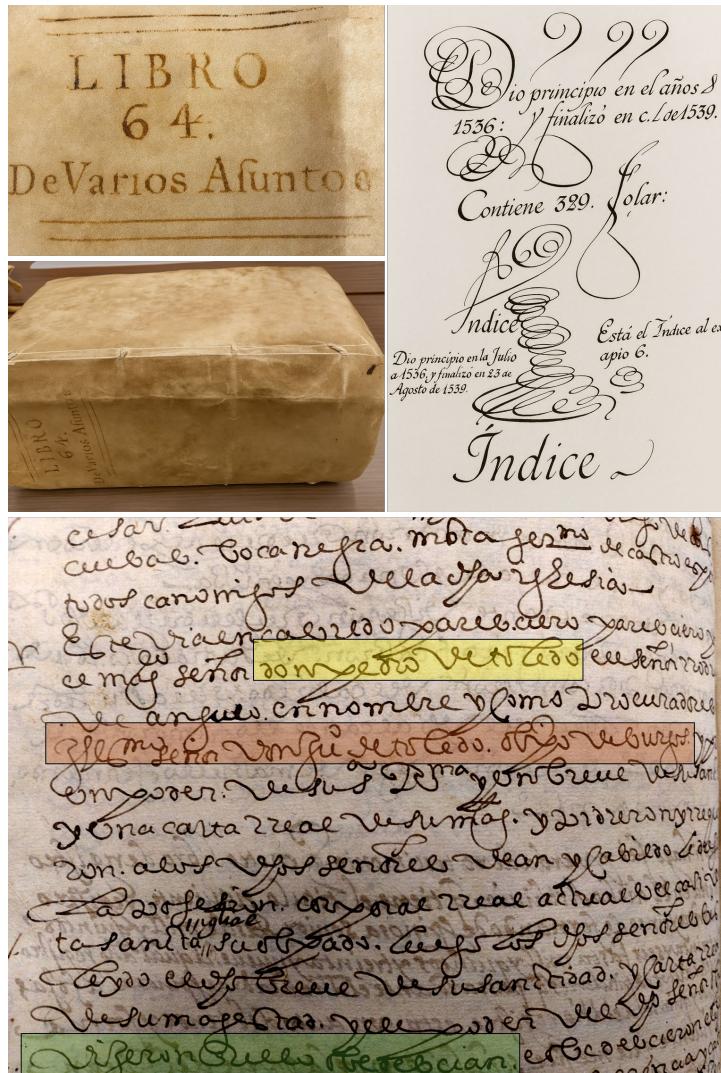


Fig. 1. Acuerdo capitular de aceptación del obispado de Burgos por parte de Juan Álvarez de Toledo, 13 de junio de 1537. Se señalan en color las menciones a don Pedro de Toledo y don Rodrigo de Angulo (amarillo), don Juan Álvarez de Toledo (crema), y la declaración de obediencia del cabildo (verde). Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (AHCB), Libro de actas capitulares, RR 45 (folios 115v–116); LIB 64 (uds. doc. 526–627).

Fotografías de los autores.

No se conoce con exactitud la fecha en que fray Juan llegó a la ciudad, pero, según el notario y secretario capitular Fernando de Espinosa, fray Juan tomó posesión de su cargo en la catedral el 23 de noviembre de 1537. Allí juró “guardar todos los estatutos y privilegios de esta iglesia y no contravenir sus usos y costumbres”⁵. A partir de entonces, se centró en la gestión de su obispado, enfrentándose a diversas reclamaciones y disputas eclesiásticas, tal como consta en los registros del archivo catedralicio. En 1538, fue convocado por Carlos V a las Cortes de Toledo, y el 20 de diciembre de ese mismo año, en la misma ciudad, se formalizó su nombramiento como cardenal presbítero por el papa Paulo III. Este nombramiento fue impulsado por su hermano, Pedro Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles (Rojas 2019, 383). Fray Juan recibió el capelo en Toledo, en presencia de Carlos V⁶. Antes de finalizar el año, Paulo III le concedió poderes para proveer diversas prebendas y cargos eclesiásticos⁷.

Colapso y reedificación del Cimborrio

Entre 1460 y 1470, el arquitecto Juan de Colonia construyó un cimborrio sobre el crucero de la catedral por encargo del obispo Acuña. Sin embargo, la estructura no resultó suficientemente sólida, y ya a finales del siglo XV comenzaron a aparecer grietas que exigieron reparaciones periódicas. En 1535, durante el mandato del obispo Íñigo López de Mendoza, el deterioro se hizo más evidente: “el cimborrio dio muestras de caerse [...] el cabildo intentó evitar su hundimiento; algunos refuerzos temporales lo sostuvieron, pero en la madrugada del 3 al 4 de marzo de 1539, la ciudad despertó sobresaltada por el estruendo de su colapso” (Payo y Matesanz 2013, 27). El derrumbe se produjo ya bajo el gobierno de su sucesor, fray Juan Álvarez de Toledo. Pocas horas después del colapso, se reunió el cabildo. Según el auto capitular del 4 de marzo de 1539, los canónigos discutieron el gran daño causado por la tragedia y comenzaron a organizar la reconstrucción. Se encargó al canónigo Alonso Díez de Lerma notificar el suceso a fray Juan, y se nombró una comisión encargada de supervisar las obras, solicitar ayuda al ayuntamiento y coordinar con los maestros y canteros el inicio de la reedificación⁸.

⁵ AHCB, RR-45, fol. 160, 30 de noviembre de 1537. Fernando de Arceo y Andrés Ortega de Cerezo tomaron juramento a fray Juan “de guardartodos los estatutos y privilegios de esta iglesia y no contravenir sus usos y costumbres”; AHCB, RR-45, fols. 157–8, 23 de noviembre de 1537. Los canónigos Diego de Bilbao y Alonso de Revenga, a petición del abad de Foncea, Juan Alonso de Maluenda, buscaron un presente de bienvenida para el obispo.

⁶ “Fray Juan Álvarez de Toledo”, Alberto Martínez Casado, Dominicos, <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/juan-alvarez-de-toledo/> (consultado el 5 de julio de 2025).

⁷ AHCB, LIB-101, fols. 447–8, 30 de diciembre de 1538.

⁸ AHCB, RR-45, fols. 282–4, 4 de marzo de 1539. Fueron elegidos miembros de la comisión: Fernando de Arceo, Juan Alonso de Maluenda, Andrés Ortega de Cerezo, Jerónimo de Castro, Agustín de Torquemada y Juan de Acebes.

El cabildo disponía de 337.266 maravedís y 129 fanegas de trigo, una cantidad insuficiente para cubrir los gastos ordinarios. Sin embargo, decidieron iniciar de inmediato la restauración, confiando en el apoyo de la comunidad y en su propio compromiso. Las aportaciones fueron notables, alcanzando un total de 4.176.392 maravedís, de los cuales 1.125.000 fueron donados por fray Juan Álvarez de Toledo. Además, se acordó celebrar anualmente un aniversario en acción de gracias, en reconocimiento tanto a los benefactores que ya habían contribuido como a aquellos que lo harían en el futuro (Martínez y Sanz 1866, 61). El cabildo también apeló a Roma, y el papa Paulo III concedió indulgencias a todos aquellos que participaran en el trabajo de desescombro o contribuyeran económicamente a la reedificación (Orcajo 1856, 26).

Fray Juan se involucró activamente en la tarea. En una carta fechada el 30 de junio de 1539, dirigida al cabildo, comunicó que se encontraba en Toledo y que pronto viajaría a Madrid para centrarse “especialmente en la reedificación de la iglesia de Burgos”⁹. Además, donó la colocación de la festividad de nuestra señora de agosto a la fábrica de la catedral¹⁰. En septiembre, el cabildo notificó la dimisión de Agustín de Torquemada como fabriquero y puso al obispo al tanto del progreso de las obras¹¹. El 3 de octubre, se informó al cabildo que el obispo había recibido del rey las indulgencias papales para la reconstrucción del crucero¹². Tanto el obispo como el nuncio Giovanni Poggio otorgaron indulgencias a quienes ayudaran a retirar los escombros. En esa misma reunión, se otorgó poder a los diputados para tomar decisiones sobre los andamios y otras obras en la catedral¹³. El 24 de octubre, se nombraron diputados encargados de “hablar y tratar con los maestros que vinieran a entender de la obra, [...] ver sus muestras y trazas, y discutir sobre ello” (Martínez y Sanz 1886, 65). Finalmente, se decidió que el nuevo crucero tendría la misma forma que el anterior, siguiendo el criterio establecido por el fabriquero Torquemada¹⁴. La labor de desescombro finalizó en diciembre de 1539.

⁹ AHCB, RR-38, fols. 409–18, 30 de junio de 1539.

¹⁰ AHCB, RR-45, fols. 324v–5, 1 de agosto de 1539.

¹¹ AHCB, RR-46, fol. 5, 15 de septiembre de 1539.

¹² AHCB, RR-46, fols. 7v–8, 3 de octubre de 1539. El canónigo Ayala comunicó al cabildo que el obispo había recibido del rey las indulgencias del papa para la obra del crucero.

¹³ AHCB, RR-46, fols. 8v–9, 6 de octubre de 1539. Fernando de Arceo expuso que el obispo y el nuncio Giovanni Poggio concedieron ciertos perdones a quienes ayudaran a retirar escombros en la iglesia.

¹⁴ Martínez y Sanz 1866, 65. Edición digital en: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10073502 (consultado el 7 de julio de 2025). Manuel Martínez y Sanz incluye en su *Historia del templo catedral de Burgos* un escrito del maestro cantero Bartolomé de Pieredonda, en el que expresa su desacuerdo con los criterios del fabriquero Torquemada. Tras inspeccionar los avances de la reconstrucción del crucero, Pieredonda manifestó que, según los principios de la geometría, la obra ponía en riesgo otras partes de la iglesia. Propuso convocar a expertos reconocidos —como Diego de Siloé, maestre Felipe, Rodrigo Gil y

De inmediato se tomaron decisiones para iniciar la rehabilitación. En la junta capitular del 2 de enero de 1540, se ordenó a los diputados de fábrica revisar las cuentas y consultar a fray Juan sobre “el nombramiento de obreros”¹⁵, aunque aún faltaba la aprobación de un proyecto definitivo. Tradicionalmente, la autoría del diseño del cimborrio se había atribuido a Felipe Bigarny. Sin embargo, Payo Hernanz y Matesanz del Barrio (2013, 49–50, nota 107) identificaron al escultor francés Juan de Langres, discípulo de Bigarny, como el autor de una maqueta tridimensional en madera que sirvió de base para la reconstrucción del cimborrio. Langres recibió 12.000 maravedís por este modelo y 37.822 por trazas y muestras para el crucero (Martínez y Sanz 1886, 66). El modelo fue aprobado por el cabildo y ejecutado bajo la supervisión inicial de Francisco de Colonia, quien dirigió las obras hasta su fallecimiento en 1542. A partir de entonces, Juan de Vallejo asumió la dirección, completando la reconstrucción hasta su finalización. Vallejo, que ya había trabajado en la capilla de Santiago (1524) y en la de San Juan (1534), reconfiguró la parte central de la catedral (Payo Hernanz, 2020, 87).

Así comenzaron las obras con el apoyo de fray Juan. En 1540, Gonzalo de Villafuerte, tesorero de los fondos de fray Juan, quien se encontraba de viaje en Coria a mediados de abril¹⁶, junto con Fernando de Arceo, capiscol, y Juan Alonso de Maluenda, canónigos y diputados de fábrica, designaron a Martín de Angulo como procurador para gestionar los asuntos de la fábrica de la catedral¹⁷. El 1 de octubre de 1540, en Villafruela, el obispo ordenó a su contador, Juan de Montalbo, entregar 300 ducados anuales a la fábrica “en concepto de limosna”¹⁸. Posteriormente, fray Juan se trasladó a Roma por mandato del emperador y continuó gestionando su diócesis desde allí, abarcando tanto cuestiones administrativas como decisiones políticas cruciales¹⁹. En Burgos, Gonzalo de Villafuerte²⁰ se encargó de la gestión ordinaria, mientras que en asuntos importantes delegó en Pedro

Juan de Reginas — para revisar el proyecto, y se ofreció incluso a asumir la responsabilidad económica si sus advertencias eran ignoradas. También recomendó modificar la cédula de los Diputados para asegurar que el contrato se otorgara al maestro con el mejor diseño y mayor solvencia técnica.

¹⁵ AHCB, RR-46, fol. 29v, 2 de enero de 1540.

¹⁶ AHCB, RR-42-2, fols. 356–8, 14 de abril de 1540.

¹⁷ AHCB, LIB-61, fol. 1070, 1 de octubre de 1540.

¹⁸ AHCB, RR-42-2, fols. 377–8, 31 de agosto de 1541.

¹⁹ AHCB, V-51, fol. 730, 23 de junio de 1547. Por ejemplo, en junio de 1547, el cabildo le envió una carta en relación con la ayuda que, según una provisión del citado obispo, debía aportar dicho obispado para la guerra contra los infieles.

²⁰ AHCB, LIB-21, fols. 191v–3, 13 de mayo de 1547.

López de Mendoza, nombrado “obispo de anillo”²¹. Álvarez de Toledo concluyó su mandato como obispo de Burgos el 27 de junio de 1550 y fue nombrado arzobispo de Santiago de Compostela²². Fue sustituido por Francisco de Mendoza y Bobadilla.

A partir de 1542, tras la muerte de Francisco de Colonia, Juan de Vallejo asumió la dirección exclusiva de la obra del crucero, cargo que ocupó hasta su finalización. Como maestro de obras, percibía un salario anual de 15.000 maravedís y 40 fanegas de trigo, además de un pago diario por su trabajo personal. En ocasiones, también se le concedía una “ayuda de costa” de 18.750 maravedís (Martínez y Sanz, 1866, 68). La obra avanzó con rapidez: en 1544 ya se habían completado la mitad de los pilares que sostenían el crucero, y hacia 1550, los cuatro pilares y sus respectivos arcos estaban terminados (Jorgensen Mínguez 2022, 65). Según una inscripción en la bóveda, la finalización de la obra tuvo lugar el 4 de diciembre de 1567. Se estima que el coste total del crucero ascendió a 20.768.530 maravedís (Martínez y Sanz 1866, 72). Concluida su estructura, el cimborrio pasó a convertirse también en una plataforma de expresión del patronazgo artístico de Juan Álvarez de Toledo, quien proyectó en él un claro mensaje heráldico y devocional²³.

PROYECCIÓN ARTÍSTICA Y SIMBÓLICA DE FRAY JUAN

El cimborrio presenta la forma de un prisma octogonal con cuatro torres adosadas y se divide en dos cuerpos, destacando por sus esbeltas agujas exteriores. Entre los elementos

²¹ AHCB, RR-48, fol. 418, 25 de octubre de 1547. En un documento de noviembre de ese año se relata una disputa entre dos clérigos de la catedral de Burgos: Juan Ruiz de Villanueva, capellán, agredió con arma blanca al licenciado San Vicente, cura de la capilla de Santiago, provocándole una herida sangrante. El cabildo solicitó la intervención del obispo sufragáneo Pedro López de Mendoza (obispo de Termópilas), quien actuaba como obispo de anillo, esto es, un auxiliar con anillo episcopal otorgado por el ordinario diocesano.

²² AHCB, RR-49, fols. 90v–1, 7 de agosto de 1550. En esa fecha, tras ser nombrado arzobispo de Santiago, Álvarez de Toledo trasladó a algunos de sus criados a Santiago de Compostela, incluyendo a Melchor Tello de Almenar. La relación entre Álvarez de Toledo y el cabildo en los últimos años de su mandato fue problemática, con fuertes discrepancias jurisdiccionales que llegaron a distintas instancias: al tribunal de la Rota (AHCB, V-13-2, fol. 372, 27 de abril de 1548), a la Real Audiencia (AHCB, LIB-49, fol. 27, 3 de agosto de 1548), e incluso al papa Julio III (AHCB, RR-49, fols. 20v–1, 27 de febrero de 1550). El cabildo solicitó a Álvarez de Toledo que, “en virtud de unas letras citatorias e inhibitorias contra él libradas, no se entrometiese en los asuntos de jurisdicción tocantes a esta iglesia, impidiéndole su visita y su capacidad de castigar a los clérigos residentes” (AHCB, LIB-49, fol. 30, 14 de agosto de 1550).

²³ Fray Juan Álvarez de Toledo no llegó a cumplir con sus compromisos económicos con el cabildo de la catedral. Desde 1540 residió en Roma y, tras su nombramiento como arzobispo de Santiago de Compostela en 1550, se desvinculó progresivamente de los asuntos de la diócesis de Burgos. De los 3.000 ducados prometidos para la reconstrucción del cimborrio, solo se abonaron 150, lo que dejó al cabildo sin apenas apoyo financiero de su parte (Payo Hernanz y Matesanz del Barrio 2013, 77–8). En 1555 se intentó nuevamente cobrar la donación, aunque la situación solo pudo paliarse parcialmente gracias a la donación de 100 ducados realizada por el canónigo Alonso Díez de Lerma (Payo Hernanz 2020, 127).

decorativos vinculados al patrocinio de fray Juan se encuentran los emblemas heráldicos situados en los pilares, los escudos de piedra esculpidos en el interior de la linterna, una estatua del obispo en el tambor y varias vidrieras que reproducen sus armas.

Escudos de armas y simbología heráldica

El crucero de la catedral se sostiene sobre cuatro robustas columnas con base octogonal. En las caras internas de los pilares norte y sur se hallan dos escudos que conmemoran el apoyo directo de fray Juan a la reconstrucción del cimborrio. El de la columna norte está ubicado detrás del tornavoz del púlpito (fig. 2), mientras que el del lado sur se encuentra a la izquierda de la entrada al coro (fig. 3).

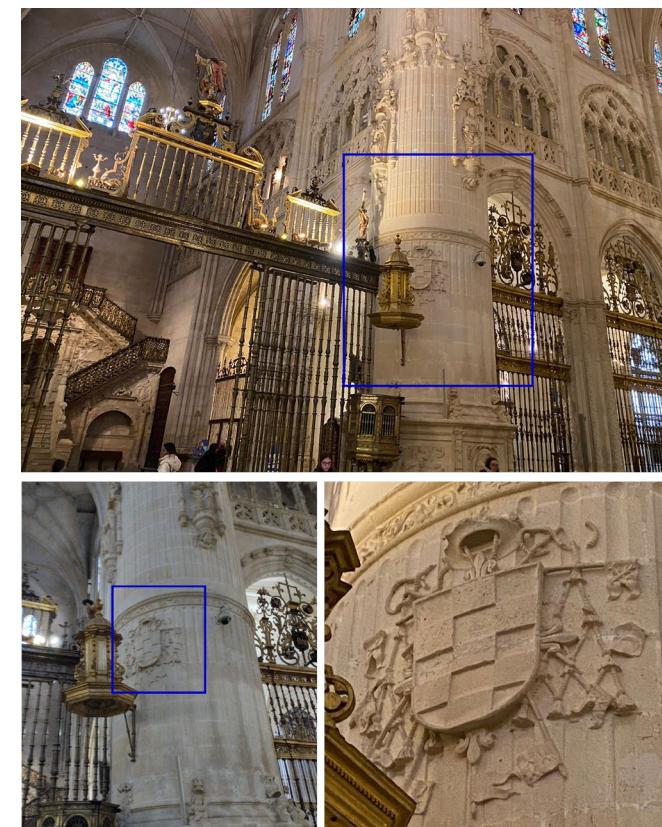


Fig. 2. Escudo del cardenal Álvarez de Toledo en la columna norte del transepto, detrás del dosel del púlpito. Catedral de Burgos. Fotografías de los autores.



Fig. 3. Escudo de fray Juan Álvarez de Toledo en la columna sur del transepto, a la izquierda de la entrada enrejada al coro. Catedral de Burgos. Fotografías de los autores.

En el interior del cimborrio, en la linterna de dos cuerpos, se puede leer la inscripción: “IN MEDIO TEMPLI TVI LAVDABO TE ET GLORIAM TRIBVAM NOMINI TVO QVI FACIS MIRABILIA” (“En medio de tu templo te alabaré y daré gloria a tu nombre, porque haces maravillas”). Esta inscripción refleja dos de los preceptos fundamentales de la orden de predicadores: *laudare, benedicere et praedicare* (“alabar, bendecir y predicar”).

Sobre la inscripción se sitúan ocho esculturas, entre ellas la de Santa María la Mayor, patrona de la catedral. En otro panel aparecen Santa Centola y Santa Victoria, flanqueadas por seis escudos heráldicos. Entre estos destacan dos que reproducen el blasón del obispo Álvarez de Toledo (fig. 4)²⁴. El escudo está coronado por un capelo cardenalicio, del que parten dos cordones trenzados con diez borlas a cada lado, dispuestas en cuatro órdenes. Este marco rodea un escudo de tipo francés puntiagudo, con campo jaquelado de quince piezas, timbrado con la cruz florlizada de la orden dominica. Del blasón penden nueve banderas, tomadas por el I duque de Alba como símbolo de sus campañas militares en

²⁴ Ramón Monje justificó esta inclusión: “Esta nobilísima Ciudad hizo tanta ostentación de su bizarria y grandeza que, en memoria y agradecimiento [...] mandó el cabildo poner sus armas [...] como hoy se ven, con las del emperador Carlos V. Su ilustrísimo prelado, que lo era, el excellentísimo señor don fray Juan Álvarez de Toledo, hijo de don Fadrique Álvarez de Toledo y doña Isabel de Zúñiga, duques de Alba, correspondió también a su piedad y nobleza, por lo cual pusieron sus armas” (Monje 1843, 15).

La disposición de la figura 4 sigue los puntos cardinales indicados por sus siglas en inglés (NE: noreste; SW: suroeste, etc.). Se destacan dos escudos nobiliarios de fray Juan Álvarez de Toledo (*LAVDABO TE* y *QVI FACIS*), este último orientado al noreste, en coincidencia con su estatua exterior y con la vidriera de la linterna.

Castilla (fig. 5)²⁵. El escudo con la leyenda *QVI FACIS* se orienta hacia el noreste, en la misma dirección que la vidriera heráldica y la estatua exterior del obispo, como se detallará más adelante. Esta pieza se apoya sobre el arco toral que comunica con la escalera Dorada y la puerta de la Pellejería. Los escudos del cardenal son claramente visibles desde el transepto (fig. 6).

NE	E	SE	S	SW	W	NW Vidriera y estatua	N
IN MEDIO	TEMPLI TVI	LAVDABO TE	ET GLORIAM	TRIBVAM	NOMITI TVO	QVI FACIS	MIRABILIA
Santa María la Mayor	Escudo del emperador Carlos V	Escudo de fray Juan Álvarez de Toledo	Escudo de la ciudad de Burgos	Santa Centola y Santa Victoria	Escudo de la ciudad de Burgos	Escudo de fray Juan Álvarez de Toledo	Escudo del emperador Carlos V
Arco toral del altar mayor	Pilar	Arco toral de la puerta del Sarmental	Pilar	Arco toral del Coro	Pilar	Arco toral escalera dorada / puerta de la Pellejería	Pilar

Fig. 4. Esculturas del cimborrio de la catedral de Burgos. Tabla que organiza las esculturas del interior del cimborrio según su ubicación arquitectónica (arcos torales o pilares), su iconografía, y las inscripciones latinas asociadas. Catedral de Burgos.

Fotografías de los autores, modificadas digitalmente.



Fig. 5. Escudos de fray Juan Álvarez de Toledo *LAVDABO TE* y *QVI FACIS*. Catedral de Burgos. Fotografías de los autores, modificadas digitalmente.

²⁵ Escudos de fray Juan Álvarez de Toledo con las inscripciones *LAVDABO TE* y *QVI FACIS*. Ambos se sitúan en el interior del cimborrio y comparten los mismos elementos heráldicos, con ligeras variaciones formales. Dos *putti* sostienen los lazos de los cordones heráldicos, tensados por el peso de los ramos florales que portan sobre los hombros. A ambos lados, sendos ángeles muestran estandartes.

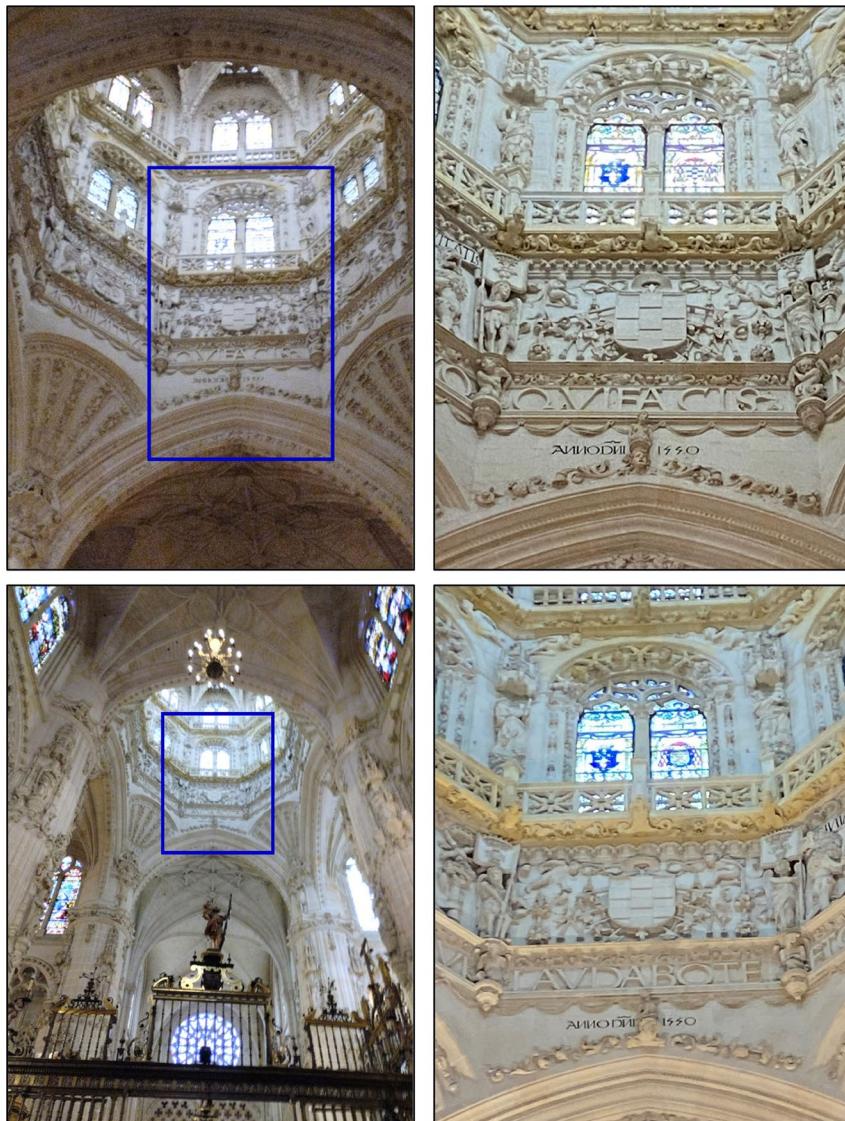


Fig. 6. Escudos de fray Juan Álvarez de Toledo (vistos desde el transepto). Arriba: escudo con la inscripción *QVI FACIS*, situado sobre el ala de la puerta de la Pellejería. Abajo: escudo con la inscripción *LAVIDABO TE*, ubicado sobre el ala de la puerta del Sarmental. Catedral de Burgos. Fotografías de los autores.

En la catedral se conservan tres escudos vitrales con las armas de fray Juan. El primero, ya mencionado, se encuentra en un ventanal del primer nivel de la linterna, justo sobre el escudo pétreo con la inscripción *QVI FACIS*, y alineado con la estatua del obispo, situada en el exterior del tambor. Las vidrieras del cimborrio fueron encargadas a Juan de Arce el joven, quien optó por “un sencillo modelo de vidriera blanca geométrica presidida por motivos heráldicos y de grutescos” (Zaparaín Yáñez 2016, 252), en coherencia con las directrices establecidas tras el Concilio de Trento. No obstante, solo se conservan algunos elementos originales, debido a la degradación natural y a factores como el clima y eventos históricos que han contribuido a su deterioro (Alonso Abad 2016, 360).

En 1642, un huracán causó graves daños en las estructuras más elevadas de la catedral, como las agujas del cimborrio y los vitrales²⁶. Dos años más tarde, cuando las reparaciones estaban casi terminadas, un grave incendio afectó al templo. El fuego se propagó por los andamios situados en el interior del crucero:

Tranquila y silenciosa estaba la ciudad, cuando a las dos de la mañana del día 20 de julio de 1644, el clamoroso de las campanas llevó la alarma y el terror a todos sus habitantes [...] Francisco de la Peña, hortelano de Huelgas, avisó que el crucero ardía. Se abrieron las puertas del templo, penetraron en él los vecinos, y su dolor y espanto fueron grandes al ver que [...] el crucero por la parte interior era una llama que arrojaba ascuas, tablas y tejas. Era difícil subir el agua a tanta altura. Se sabía la mucha madera de que se componían los andamios; todo hacía temer la destrucción del admirable crucero y quizás de gran parte del templo monumental. A las tres de la mañana se puso de manifiesto a su Divina Majestad, y se alumbró el altar de la devotísima imagen del santo Ecce-Homo, y orando unos y trabajando otros fue tal la diligencia y acierto de los operarios, y tan visible la protección del Señor, que se dominó el fuego con grande admiración y alborozo de los burgaleses (Martínez 1866, 252-3).

El vitral de la linterna con el escudo de Álvarez de Toledo está orientado hacia el noroeste, en dirección al cerro de San Miguel, antiguo emplazamiento del castillo de Burgos. Esta fortaleza fue destruida con explosivos por las tropas francesas el 13 de junio de 1813, lo que provocó importantes daños en la catedral:

La catedral [...] sintió los tristes efectos de la voladura del castillo rompiéndose en mil pedazos sus mágicas vidrieras hechas con rara perfección en el siglo xv [...] Por los escasos restos [...] que se conservan en la capilla del condestable y en un lado del crucero se comprende el extraordinario mérito de aquellas soberbias pinturas [...] La primorosa y elegante crestería de las aéreas torres y las esbeltas agujas experimentaron considerable deterioro que alcanzó también a la bellísima barandilla que remata la linterna (Oliver-Copons 1893, 178).

²⁶ “El 16 de agosto de 1642 a las siete y media de la tarde un furioso huracán destruyó completamente las ocho torrecillas o agujas que adornaban la parte exterior del crucero. Padecieron tanto las bóvedas, la parte interior del templo, la fachada principal y aun el palacio arzobispal” (Martínez y Sanz 1866, 72).

La segunda vidriera con el escudo del cardenal se encuentra en el brazo noroeste del crucero, junto al escudo del cabildo y al del arzobispo Francisco Pacheco, añadidos en época reciente. Por último, en la nave central hay un tercer vitral con las armas de fray Juan, situado por encima y a la izquierda del órgano. Los elementos más antiguos de estas vidrieras heráldicas están documentados en 1547, concretamente en el vitral emplazado sobre el coro (Payo Hernanz 2020, 126, nota 156). Recientemente, se han realizado trabajos de conservación y restauración, durante los cuales se reintegraron piezas que habían sido encontradas en cajas almacenadas en dependencias de la catedral (fig. 7).

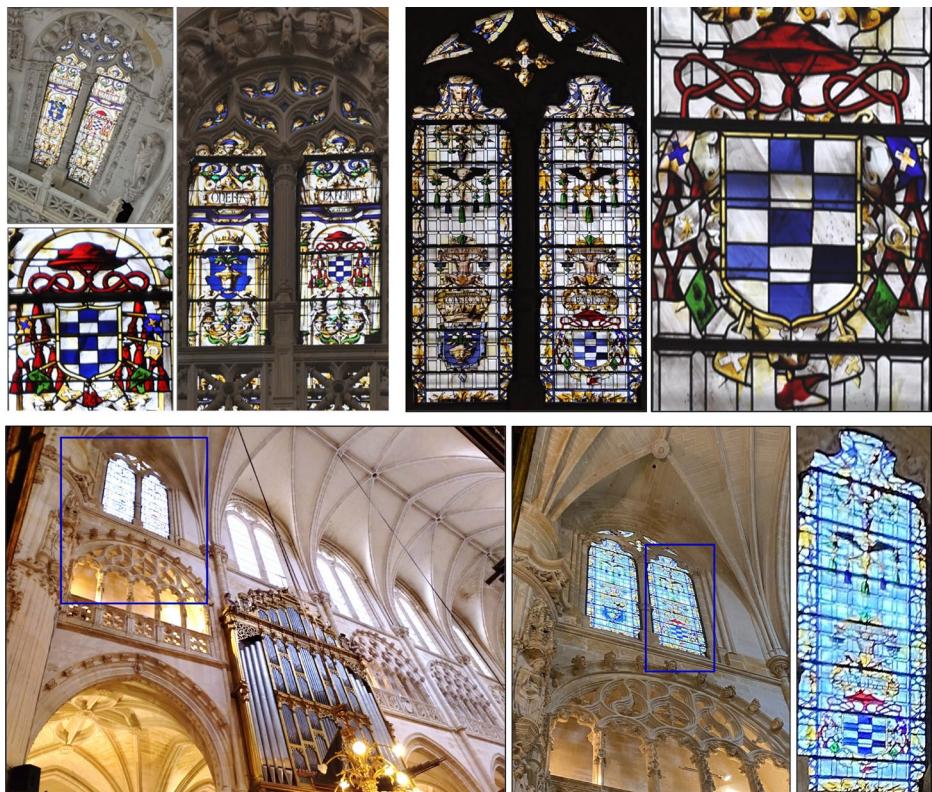


Fig. 7. Vidrieras con los escudos de fray Juan Álvarez de Toledo en la catedral de Burgos: Arriba izquierda: vitral de la linterna, en el primer cuerpo del cimborrio, con el escudo del cardenal orientado hacia el noroeste. Arriba derecha: escudo en la vidriera del brazo norte del crucero, correspondiente a la puerta de la Pellejería. Abajo: escudo en la vidriera del brazo sur del crucero, correspondiente a la puerta del Sarmental. Catedral de Burgos.

Fotografías de los autores, modificadas digitalmente.

La estatua del cardenal

El tambor central de la catedral de Burgos está rematado por un conjunto de ocho estatuas monumentales que representan figuras emblemáticas de la historia y la religión (fig. 8)²⁷. Frente a las torres del campanario, tres esculturas regias están orientadas hacia el oeste,

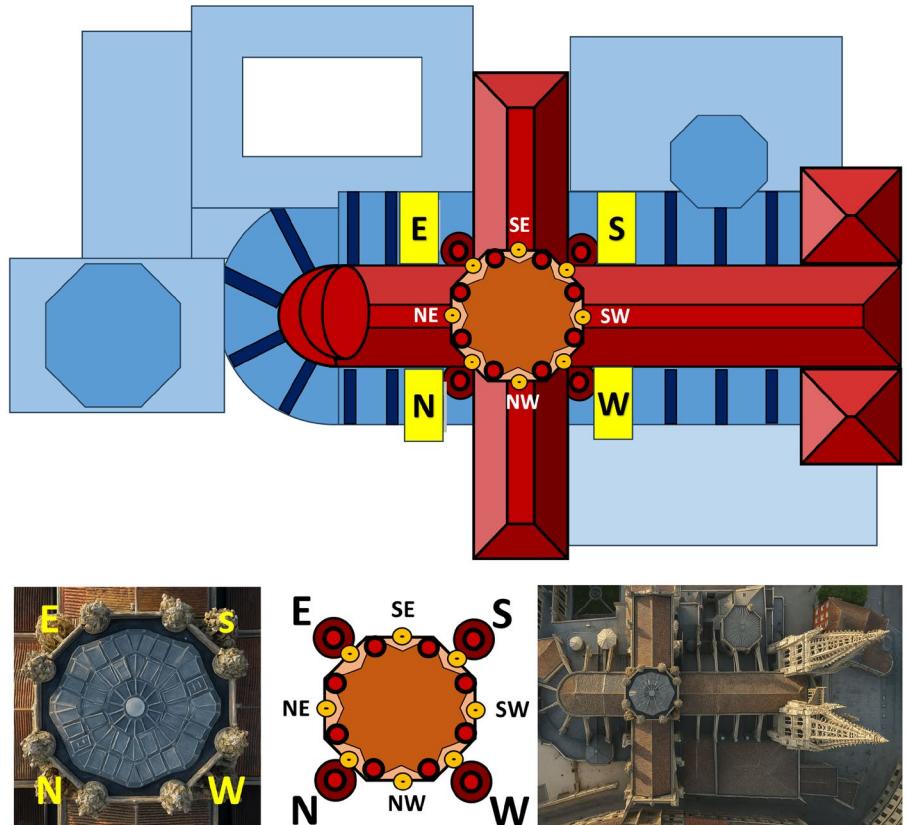


Fig. 8. Planta de la catedral de Burgos con detalle del cimborrio. Vista aérea adaptada (Google Earth) con esquemas de los autores con la posición de las esculturas situadas en el tambor exterior del cimborrio.

²⁷ Posición de las esculturas situadas en el tambor exterior del cimborrio: Fernando I (oeste), Alfonso VI (sureste), Alfonso VIII (sur), apóstol Santiago (sureste), ángel custodio de Burgos (este), cristo (noreste), santa Bárbara (norte) y el obispo Juan Álvarez de Toledo (noroeste). Los puntos cardinales están indicados mediante sus siglas en inglés (NE: noreste; SW: suroeste, etc.).

suroeste y sur²⁸. Al sureste, se alza la estatua ecuestre del apóstol Santiago. En el lado este, el ángel custodio de Burgos sostiene una espada y una maqueta de la ciudad. La estatua de cristo, ubicada al noreste, preside el conjunto, mientras que santa Bárbara, situada al norte, se orienta hacia el antiguo emplazamiento del castillo de Burgos.

La octava estatua, ubicada en la parte noroeste del cimborrio, representa a un obispo (figs. 9 y 10). Pedro Orcajo, en su *Historia de la catedral de Burgos*, la identifica como “San Nicolás obispo”, en probable alusión a Íñigo López de Mendoza y Zúñiga, quien fue obispo de Burgos entre el 2 de marzo de 1529 y su fallecimiento el 9 de junio de 1535 (Orcajo 1856, 28). Nombrado cardenal en 1530 por el papa Clemente VII, recibió el capelo el 21 de junio de 1531 con el título de San Nicolás *in Carcere Tulliano*, una advocación asociada históricamente a la protección de los presos. Sin embargo, resulta llamativo que el propio Orcajo, al trazar una semblanza más extensa del cardenal López de Mendoza en otro pasaje de su obra, no mencione en absoluto esta estatua ni la relacione con el programa escultórico del cimborrio (Orcajo 1856, 155). Esta omisión resta consistencia a su afirmación inicial y sugiere que se trata de una atribución sin respaldo documental explícito. La escasa presencia del cardenal en la diócesis refuerza esta duda. Durante los primeros años de su episcopado, Íñigo López de Mendoza residió fuera de España, acompañando al emperador Carlos V y cumpliendo funciones diplomáticas. No regresó a la península hasta el 22 de marzo de 1533, cuando finalmente asumió de forma efectiva el gobierno de

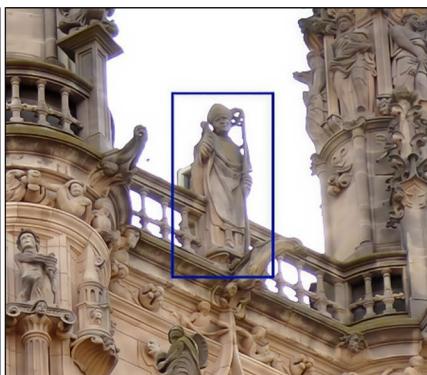


Fig. 9. Estatua del obispo Juan Álvarez de Toledo, catedral de Burgos, Burgos.
Fotografías: Santiago Abella, modificadas digitalmente.

²⁸ Estos monarcas representan a Alfonso VIII de Castilla, vencedor en la batalla de las Navas de Tolosa (1212), Alfonso VI de Castilla y León, conocido como “el Bravo” (1040-1109), y Fernando I de León, llamado “el Grande” (1016-1065).



Fig. 10. Estatua del obispo Juan Álvarez de Toledo.
Fotografías de Javier Herrero Roa (Fotoclub Contraluz de Burgos).

la diócesis. Su actividad pastoral fue intensa, pero breve, ya que falleció apenas dos años después. En su testamento dejó estipulada una donación para promover una obra benéfica

o educativa en la ciudad de Burgos²⁹. Gracias a esta disposición, su familiar y albacea, Pedro Fernández de Velasco, impulsó en 1538 la fundación del colegio de San Nicolás (Porras Gil 1997, 349). No obstante, no se han documentado legados económicos ni artísticos dirigidos a la catedral de Burgos, como lo confirma García Rámila (1958, 67). Tampoco se conservan elementos heráldicos o escultóricos que lo vinculen directamente con el templo³⁰.

La afirmación de Orcajo, por tanto, carece de fundamento documental sólido. Dado que el cardenal López de Mendoza ya había fallecido en el momento del colapso del cimborrio, y considerando su escasa implicación directa en los asuntos catedralicios, resulta poco probable que la estatua lo represente. Lo más plausible es que dicha escultura corresponda a fray Juan Álvarez de Toledo, obispo de Burgos desde 1537, quien desempeñó un papel clave en la reconstrucción del crucero. Su identificación se refuerza por la orientación de la estatua hacia el noroeste, coincidiendo con la ubicación de varios de sus emblemas heráldicos en el interior de la linterna.

La decoración escultórica del crucero fue realizada por destacados tallistas como Pedro de Colindres, Juan Picardo y Pedro Andrés, este último yerno de Picardo³¹. La autoría de estos maestros se confirma a través de un documento conservado en el archivo catedralicio, que detalla los pagos efectuados por estas obras:

Se pagaron al maestro Joan Picardo, imaginario, por siete figuras grandes de piedra, una de Santiago grande que hizo para los corredores altos del crucero [...] 19.838 maravedíes [...] Pagaron a Joan Picardo e Golindres, imaginarios, 20.728 maravedíes por siete imágenes grandes para los corredores altos del crucero, e por la imagen del señor Santiago con su caballo, e cuatro profetas, e por limpiar y aderezar otros bultos de dos vírgenes (Martínez y Sanz 1866, 70).

²⁹ Transcripción del testamento del cardenal Mendoza: “Ytem mando que en la ciudad de Burgos se haga una memoria de hospital o colegio, lo que a los testamentarios mejor les pareciere, donde con edificio y rentas para él se empleen hasta quince o diecisés mil ducados” (García Rámila, 1958, 67)

³⁰ La talla de San Nicolás de la sillería baja del coro de la catedral ocupa el asiento número 32, ubicado entre las escenas de la Presentación de la Virgen en el templo y la muerte de Ananías. Representa a San Nicolás de Bari, y alude al milagro más famoso del santo: la resurrección de tres niños que habían sido asesinados y conservados en salmuera por un carnicero. En el relieve, se observa a San Nicolás con mitra y báculo, resucitando a los niños que emergen de un gran tonel, donde habían sido ocultados. La talla fue realizada por Andrés de Nájera alrededor de 1506, por lo que no está relacionada con el cardenal Íñigo López de Mendoza. AHCB, RR-34, fols. 577v-8, 30 de abril de 1506.

³¹ Juan Agapito y Revilla señala que los escultores Juan de Carranza y Francisco del Castillo también intervinieron en el proyecto, aunque de manera más tardía, hacia 1563. Asimismo, documenta que “el escultor Pedro de Colindres recibió en 1552, por diez y seis bultos de figuras grandes para lo alto del crucero, 32.250 maravedises; y como era raro que figurando por aquellos años en una obra Juan Picardo no saliese a relucir su yerno, Pedro Andrés, aparece éste en 1558 y se le dan ventajas por ser el escultor «oficial perito y porque no marchase de la iglesia»” (Agapito y Revilla 1922, 158).

Pedro de Colindres y Juan Picardo están documentados trabajando en el cimborrio durante la primera mitad de la década de 1550 (Payo Hernanz 2020, 96). En concreto, Colindres aparece en las cuentas de fábrica del año 1552 como responsable de varias tallas para el cimborrio catedralicio³². Estos artistas participaron en la ejecución de las esculturas tanto de las galerías exteriores como de las interiores del cimborrio. Juan de Vallejo supervisaba personalmente la talla de las imágenes y los elementos decorativos, garantizando su calidad y adecuación al proyecto general (Payo Hernanz 2020, 97). En 1559, se tiene constancia de nuevos pagos a Juan Picardo y Pedro de Colindres por trabajos realizados en la parte superior del cimborrio. En estas fechas las obras estaban ya muy avanzadas, y probablemente se había desmontado gran parte del andamiaje interior, quedando únicamente una estructura sencilla para elevar las piedras hasta la zona alta (Payo Hernanz 2020, 128).

Juan Picardo, nacido hacia 1507 posiblemente en Picardía, firmó algunos de sus primeros trabajos como el sepulcro, la sillería del coro y la decoración de la capilla de don Juan Manuel en Peñafiel (1537). Ese mismo año trabajó también en la catedral de El Burgo de Osma. En 1539 compitió por la sillería del coro de la catedral de Toledo frente a maestros como Diego de Siloé, Felipe de Bigarny y Alonso de Berruguete (Ceán Bermúdez 1800, 95). En 1548 fue responsable de esculturas en piedra para la capilla real de la catedral de Sevilla (García Chico 1957, 41), y entre 1550 y 1554 colaboró con Juan de Juni en el retablo mayor del Burgo de Osma. En 1552 participó en la decoración del cimborrio de Burgos³³. Pedro de Colindres también intervino en el crucero y en los retablos de Santibáñez Zarzaguda y Villaescusa de Butrón por esa misma fecha (Sojo y Lomba 1935, 221; Ibáñez Pérez 1976, 275). Aunque el papel de Pedro Andrés está menos documentado, registros de 1558 lo identifican como “escultor oficial perito” de la fábrica catedralicia.

Debido a que las esculturas del cimborrio fueron realizadas a partir de 1552, no puede asegurarse que Juan Picardo o Pedro de Colindres conocieran personalmente a fray Juan, quien por entonces residía en Roma. No obstante, dado su carácter de figura pública y su coincidencia temporal con los escultores en la ciudad de Burgos, no puede descartarse un encuentro previo. La octava estatua del cimborrio podría ser, de hecho, la representación

³² AHCB, Libro de Fábrica 1514–1562, fol. 161, año 1552.

³³ Jesús María Parrado del Olmo, “Juan Picardo”, *Diccionario Biográfico Español, Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/43717/juan-picardo> (consultado el 4 de julio de 2025). Se ha debatido sobre la posible relación entre Juan Picardo y el escultor y pintor contemporáneo León Picardo (c. 1485 – Burgos, 1547), mencionada por Diego de Sagredo en *Medidas del romano* (1541, reverso de la dedicatoria). León trabajó principalmente como policromador, colaborando con Felipe Bigarny, y entre 1523 y 1526 realizó la policromía de los retablos de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos. Aunque algunos autores, como Agapito y Revilla, propusieron una relación paternofilial entre ambos artistas, esta hipótesis ha sido descartada por falta de pruebas documentales (Matesanz del Barrio 2022, 2; Fuentes 2004, 2).

más veraz de fray Juan realizada en vida, a diferencia de otras imágenes suyas, como el retrato de la capilla de Santa Catalina de la catedral, el del convento de San Esteban o el medallón de la fachada del Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, todas ellas obras posteriores ejecutadas por artistas que no llegaron a conocerlo personalmente.

Las capillas de Santiago y de San Juan Bautista

Las capillas de Santiago y de San Juan Bautista, hoy integradas en el recorrido del museo catedralicio, quedaron conectadas entre sí tras la remodelación llevada a cabo por Juan de Vallejo entre 1521 y 1534. Según Orcajo, fray Juan habría contribuido económicamente a las obras de la capilla de Santiago, hipótesis que se sustenta en la presencia de sus armas episcopales en la bóveda y el coro (Orcajo 1856, 156). En la capilla de San Juan Bautista, sobre la puerta que comunica con el claustro y justo bajo el coro, se conserva un escudo monumental tallado en piedra, con las banderas acoladas de la casa de Alba, distintivo característico del linaje de fray Juan (fig. 11). La bóveda de crucería compleja de esta capilla presenta en el centro de su encrucijada un círculo decorativo con quince florones policromados. En uno de ellos, el más próximo a la puerta, se advierte —aunque muy deteriorado— un escudo que también podría vincularse al obispo. En cuanto a la capilla de Santiago, esta se cubre con dos bóvedas de crucería estrellada, ricamente articuladas mediante nervaduras ornamentales. La bóveda octogonal más próxima al altar alberga, en su clave central, una cruz de Malta calada, mientras que cuatro claves secundarias se rematan con arandelas decoradas con el emblema heráldico de fray Juan. En la zona que



Fig. 11. Armas de Álvarez de Toledo en la capilla de San Juan Bautista.

Escudo pétreo situado bajo el coro, flanqueado por las banderas acoladas de la casa de Alba, distintivo introducido por el primer duque. Catedral de Burgos.

Fotografías de los autores.

conecta con la girola, las nervaduras de transición incorporan florones que rematan las claves, uno de los cuales parece reproducir de nuevo su escudo episcopal (fig. 12)³⁴.

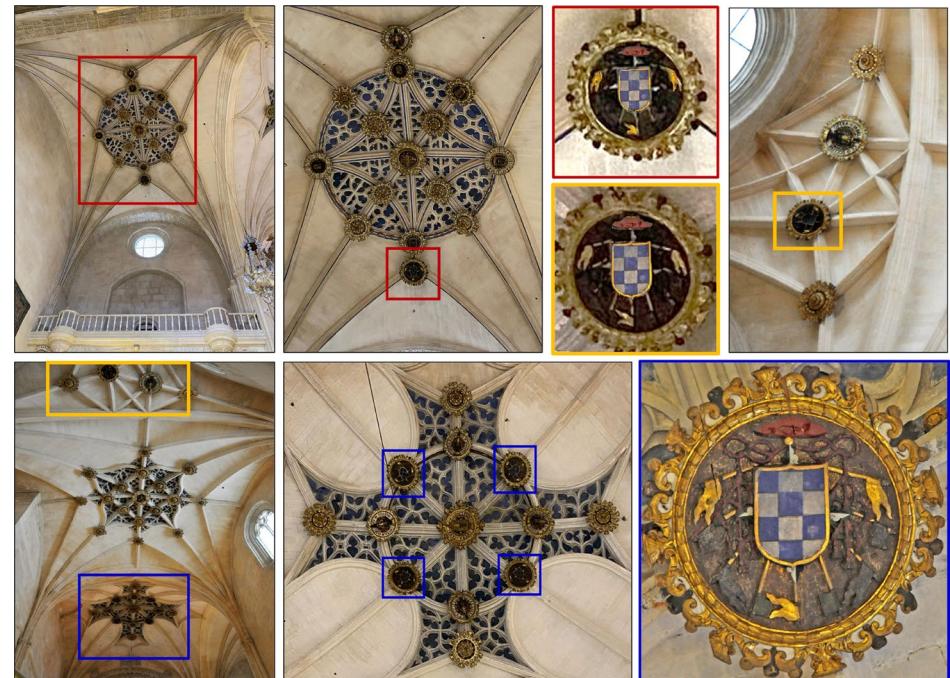


Fig. 12. Florones y emblemas heráldicos en las capillas de San Juan Bautista y Santiago. Arriba (en rojo), florones policromados de la bóveda de la capilla de San Juan Bautista, uno de los cuales presenta el escudo episcopal de fray Juan Álvarez de Toledo. Abajo (en azul), detalle de la capilla de Santiago: cuatro claves secundarias rematadas con su escudo. A la derecha (en amarillo), arandela con escudo en los nervios secundarios. Catedral de Burgos.

Fotografías de los autores, modificadas digitalmente.

³⁴ Payo Hernanz (2020, 121) considera que los escudos heráldicos presentes en las capillas de Santiago y San Juan Bautista deben atribuirse al obispo Juan Cabeza de Vaca (1407–1412). Esta propuesta se fundamenta, por un lado, en argumentos cronológicos y, por otro, en la coincidencia formal con el jaquulado de oro y gules que figura en las pinturas murales de la portada y en su sepulcro, ambos conservados en la capilla de San Juan Bautista (Gutiérrez Baños 2021, 122). Sin embargo, esta identificación no se sostiene. Los escudos en cuestión deben vincularse a fray Juan Álvarez de Toledo, ya que incorporan las banderas acoladas introducidas por el primer duque de Alba, un elemento característico de esta casa nobiliaria que puede observarse tanto en el escudo pétreo situado bajo el coro como en los florones de la bóveda. Además, el campo jaquulado no responde al patrón de oro y gules de Cabeza de Vaca, sino al ajedrezado de plata y azur propio del linaje salmantino, visible en los emblemas heráldicos de la cubierta (figs. 11 y 12).

El retrato de Álvarez de Toledo

La diócesis de Burgos fue elevada a la categoría de arzobispado el 22 de octubre de 1574, a petición del rey Felipe II, mediante la bula *Universis orbis* del papa Gregorio XIII (Gregorio XIII 1863, 103–5). Poco después, el primer arzobispo, Francisco Pacheco de Toledo, promovió la creación de una galería de retratos conmemorativos de los obispos que le habían precedido en la sede burgalesa. La iniciativa fue formalizada en el acta capitular del 17 de septiembre de 1571³⁵, donde se encomendó a los canónigos Alonso de Cuevas, Lesmes de Paredes y Benedicto Ugochoni la elaboración de una “tabla muy cumplida de todos los obispos que han sido [...] y en ponerlos de pintura, lo hagan lo mejor que pudieren o bien visto les fuere”³⁶. Los retratos se realizaron entre 1571 y 1579 e incluían el de fray Juan Álvarez de Toledo, aunque con toda probabilidad se trataba de una imagen idealizada, ya que este había abandonado la diócesis en 1550, más de dos décadas antes de la ejecución del encargo. En 1579, los lienzos fueron colocados en la capilla de Santa Catalina, situada en el claustro alto de la catedral. Entre ellos figuraba también el retrato del arzobispo Pacheco, fallecido poco antes, que fue representado de cuerpo entero, acompañado de un rótulo que subrayaba su papel como primer arzobispo de Burgos (Martínez y Sanz 1866, 143). No se ha identificado a los autores de esta primera serie de retratos, aunque se sabe que fueron realizados siguiendo las directrices establecidas por el cabildo (Gutiérrez Pastor 1995, 113).

Los retratos conservados hoy en la capilla de Santa Catalina no corresponden a esa serie primitiva. A comienzos del siglo XVIII, el arzobispo Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara promovió una reforma integral de la capilla. En el acta capitular del 13 de abril de 1711 se registra la orden de construir una nueva cajonería, instalar puertas y vidrieras, y ejecutar la obra bajo la dirección del religioso Pedro Martínez, del monasterio de Cardeña. Como parte de estas reformas, Navarrete encargó además a los archivistas la elaboración de una nueva relación de prelados con el fin de “renovar las pinturas de todos ellos”³⁷. La documentación posterior permite seguir el desarrollo del proyecto. En la sesión del 9 de septiembre de 1712, el canónigo Francisco Saludador Cabezudo informó que el arzobispo le había encargado someter a la aprobación del cabildo la lista de prelados cuya iconografía debía actualizarse y colocarse en la sacristía principal³⁸. Tres semanas más tarde, el 30 de septiembre, el cabildo dio su visto bueno al cuaderno con la relación ordenada por

antigüedad, haciendo constar que tanto esta matrícula como el cuaderno de los santos del arzobispado “estaban bien dispuestos”³⁹.

Aunque los documentos del archivo catedralicio no mencionan expresamente al autor de los retratos, su autoría fue atribuida posteriormente a Nicolás Antonio de la Cuadra. Isidoro Bosarte así lo señala en su *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804), y su testimonio fue recogido por otros cronistas decimonónicos⁴⁰. Una confirmación indirecta aparece en el acta capitular del 18 de mayo de 1714, donde se consigna la intención del arzobispo Navarrete de trasladar los antiguos retratos al palacio arzobispal de Arcos de la Llana, y su propósito de colocar en los nuevos cuadros “unos rótulos con las virtudes de cada uno [de los prelados], para lo que pide diferentes certificaciones de su muerte y otros datos”⁴¹.

Se desconoce el paradero de la primera serie de retratos encargada por Pacheco, incluido el de fray Juan Álvarez de Toledo, que hoy se considera perdido. La colección realizada por Nicolás Antonio de la Cuadra se organizó en dos series numeradas: una con 95 obispos y otra con 17 arzobispos. El retrato de fray Juan figura con el número 93 de la primera serie. Estas imágenes pudieron inspirarse en grabados flamencos, especialmente en modelos difundidos por Anton van Dyck (Gutiérrez Pastor 1995–1996, 112), aunque no se ha identificado una fuente directa. No obstante, algunas composiciones del pintor flamenco —como el retrato de Jacques Le Roy— presentan rasgos fisionómicos que recuerdan al retrato del cardenal: nariz recta, cejas arqueadas, disposición del busto y colocación de las manos (fig. 13)⁴².

³⁵ AHCB, RR-96, fols. 3v–5r, 30 de septiembre de 1712; AHCB, RR-100, fols. 73r–6r, 8 de julio de 1726. En esta última acta se acuerda “que, lo antes posible, se ponga una lápida y epitafio al pie del retrato de Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara, en la sacristía mayor de esta iglesia”.

³⁶ Isidoro Bosarte señala que “en la capilla de Santa Catalina, llena de cuadros con la serie de los prelados de esta santa iglesia, hay algunos lienzos de [don Nicolás de la] Quadra” (Bosarte 1804, 335). Pedro Orcajo, en la cuarta edición de su *Historia de la catedral de Burgos*, también atribuye los “cuadros que llenan los cuatro lienzos de pared [...] a don Nicolás de la Cuadra” (Orcajo 1856, 124), cumpliendo lo dispuesto por el arzobispo Navarrete. Del mismo modo, Martínez y Sanz confirma que “el pintor Nicolás Cuadra hizo la colección de los nuevos cuadros” (Martínez y Sanz 1866, 145).

³⁷ AHCB, RR-96, fols. 312v–4r, 18 de mayo de 1714. “Bernabé de Pruneda Guzmán, fabriquero, expone que el arzobispo Francisco Manuel Navarrete Ladrón de Guevara, va a colocar en la sacristía mayor los retratos nuevos de todos los obispos y arzobispos de esta iglesia, y pide que se le den los antiguos para colocarlos en el palacio de Arcos [...] Los archivistas dan cuenta que el arzobispo tiene ánimo de poner en dichos retratos unos rótulos con las virtudes de cada uno, para lo que pide diferentes certificaciones de su muerte y otros datos”

³⁸ Se aprecian similitudes compositivas notables entre el retrato de Jacques Le Roy de Van Dyck y el retrato de fray Juan Álvarez de Toledo de Nicolás Antonio de la Cuadra, especialmente en la disposición de las manos y el pliegue del papel en la esquina inferior. Imágenes en dominio público o bajo licencia Creative Commons. Fuente digital del Retrato de Jacques Le Roy: <https://www.museothyssen.org/colección/artistas/dyck-anton-van-retrato-jacques-roy> (consultado el 5 de julio de 2025).



Fig. 13. Comparativa iconográfica.

Arriba, detalles de retratos de Van Dyck y primer plano del retrato del cardenal fray Juan Álvarez de Toledo atribuido a Nicolás Antonio de la Cuadra, capilla de Santa Catalina, catedral de Burgos. Abajo, Anton Van Dyck, *Retrato de Jacques Le Roy*, 1631, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, y retrato de Álvarez de Toledo, obra de De la Cuadra.

Por otro lado, el acta capitular del 22 de septiembre de 1882 se menciona que “Pedro Manovel, dominico y catedrático de Derecho en Salamanca, deseaba realizar una copia del retrato del cardenal Juan Álvarez de Toledo, obispo de Burgos, existente en la sacristía”⁴³. El cabildo accedió a la petición y encargó al fabriquero la colocación de un andamio para el copista. Pedro Manovel y Prida (1809–1893), religioso del convento de San Esteban de Salamanca, catedrático de derecho canónico y teología, y vicerrector de la Universidad de Salamanca, formuló esta solicitud en el contexto de la restauración del convento y el restablecimiento del culto entre 1880 y 1883. Es muy probable que el retrato de fray Juan que actualmente se conserva en el capítulo nuevo del convento de San Esteban sea la copia realizada entonces, aunque se desconoce la identidad del autor (fig. 14).

⁴³ AHCB, RR-155, fols. 182v–9r, 22 de septiembre de 1882.



Fig. 14. Retratos de fray Juan Álvarez de Toledo.
Izquierda, retrato atribuido a Nicolás Antonio de la Cuadra,
capilla de Santa Catalina, catedral de Burgos.
Derecha, copia conservada en la sala capitular del convento de San Esteban, Salamanca.
Fotografías de los autores.

Un último apunte en las actas capitulares hace referencia al mismo retrato. El 8 de noviembre de 1895, el cabildo autorizó al secretario de Cámara a “sacar una fotografía del retrato del obispo Juan Álvarez de Toledo y cumplir con el encargo del secretario del arzobispado de Santiago de Compostela”⁴⁴. No se han localizado más referencias a esta fotografía y se desconoce si aún se conserva.

El palacio arzobispal

Fray Juan Álvarez de Toledo contribuyó de forma significativa a la financiación del palacio arzobispal de Burgos, en particular a la construcción de su portada principal, donde se exhibían sus armas episcopales, destacadas por diversos autores decimonónicos en sus descripciones del edificio⁴⁵. Este palacio, ubicado en el ángulo sur de la catedral, tenía sus

⁴⁴ AHCB, RR-159, fols. 42r–3r, 8 de noviembre de 1895.

⁴⁵ Pedro Orcajo señala que la portada principal del palacio arzobispal “debió hacerse a sus expensas” (*Historia de la catedral de Burgos*, 1856, p. 56), afirmación respaldada por Martínez y Sanz, quien menciona que en dicha puerta “se ostentan las armas de aquel Prelado” (*La catedral de Burgos*, 1866, p. 156). Isidoro Bosarte, por su parte, describe la puerta, orientada hacia la plaza del Sarmental, como una obra de “ligero pero muy elegante adorno” (*Viaje artístico a varios pueblos de España*, 1804, p. 282).

orígenes en el siglo XI, cuando la sede episcopal fue trasladada desde Oca a Burgos. A partir de 1539, el cardenal asumió los gastos de las obras del cuerpo plateresco, cuya estructura ha quedado reflejada en grabados, fotografías históricas (Carrero Santamaría 1997, 161) y crónicas del siglo XIX. El edificio, de tres plantas, sobresalía por su portada orientada a la plaza del Sarmental, descrita por Bosarte como de un diseño “ligero pero muy elegante” (Bosarte 1804, 282). El palacio fue demolido en 1917 (Lampérez 1917, 17), y se desconoce el paradero de los escudos heráldicos episcopales que lo decoraban (fig. 15)⁴⁶.

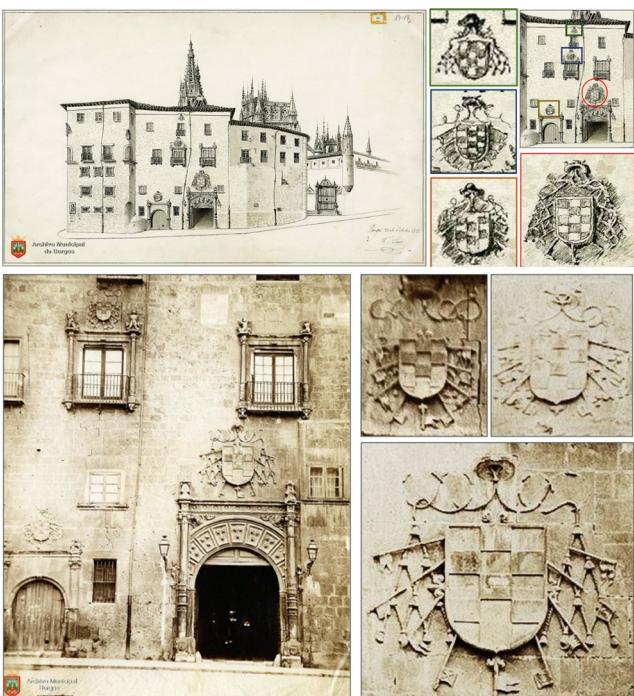


Fig. 15. Antiguo palacio arzobispal de Burgos y escudos de armas de fray Juan Álvarez de Toledo. Arriba, vista del palacio arzobispal con la catedral al fondo. Se aprecian cuatro escudos episcopales de fray Juan.

⁴⁶ Vista del antiguo palacio arzobispal de Burgos con los escudos de armas de fray Juan Álvarez de Toledo. V. Sáez, tinta y acuarela, 1895, Archivo Municipal de Burgos [FO-14019]. Disponible en: <https://cienciay-catedral.ubuinvestiga.es/documentacion-grafica/> (consultado el 31 de julio de 2025). Fachada principal del palacio con detalle ampliado de los escudos inferiores. Fotografía sin fecha, Archivo Municipal de Burgos [FO-3819]. Disponible en https://archivo.aytoburgos.es/ms-opac/permalink/1@oai_ayto_burgos_baratz_es_ayto_burgos_308637 (consultado el 6 de julio de 2025).

CONCLUSIONES

Fray Juan Álvarez de Toledo, dominico e hijo del II duque de Alba, asumió el obispado de Burgos el 13 de junio de 1537, tras haber ocupado la sede cordobesa. Uno de los desafíos más graves que afrontó durante su episcopado fue el derrumbe del cimborrio de la catedral, ocurrido en la madrugada del 3 al 4 de marzo de 1539, un hecho que comprometía seriamente la estabilidad estructural del templo. Su reacción fue rápida y decidida: contribuyó con más de un millón de maravedís e impulsó la concesión de indulgencias papales, medidas que permitieron emprender la restauración de la linterna y consolidaron su figura como prelado activo y promotor del patrimonio religioso. En 1542, tras ser promovido al cardenalato, fray Juan se trasladó a Roma, donde desempeñó un relevante papel diplomático y teológico como miembro del tribunal de la Inquisición y del Concilio de Trento. A pesar de su ausencia, continuó ejerciendo influencia sobre la diócesis burgalesa hasta 1550, año en que fue designado obispo de Santiago de Compostela. Su legado artístico, sin embargo, dejó una impronta duradera en la catedral de Burgos, reflejada en múltiples elementos ornamentales y simbólicos. Entre estos destacan los escudos de armas situados en los pilares del crucero y en la linterna, así como la estatua exterior ubicada en el tambor central, cuya orientación parece establecer un diálogo visual con los símbolos vinculados a su figura. Esta escultura, probablemente realizada hacia 1552, constituye un homenaje explícito a su decisiva intervención en la reconstrucción del cimborrio, y proyecta una imagen de autoridad espiritual y poder institucional. Asimismo, en las capillas de San Juan Bautista y Santiago Apóstol se conservan claves de bóveda decoradas con sus armas, lo que atestigua su implicación constante en el programa decorativo catedralicio. Tres vidrieras —en la linterna, el crucero y la nave central— contienen también escudos de fray Juan. Aunque varias de estas sufrieron daños por los incendios y la voladura del castillo de Burgos en 1813, las restauraciones posteriores han preservado la iconografía heráldica de la casa de Álvarez de Toledo. Su actividad benefactora incluyó también la remodelación del palacio arzobispal de Burgos, cuyas obras asumió a partir de 1539. La portada plateresca, ornamentada con sus armas, fue documentada por diversos autores y grabados decimonónicos. Aunque el edificio fue demolido en 1917, su imagen persiste en la memoria urbana e historiográfica. En cuanto a su retrato, el primero fue encargado por el arzobispo Francisco Pacheco de Toledo en 1571 como parte de una galería de obispos instalada en la capilla de Santa Catalina. Esta pintura se considera hoy perdida. El retrato actualmente visible en esa capilla corresponde al ciclo promovido por el arzobispo Navarrete en 1714, obra del pintor Nicolás Antonio de la Cuadra. Fray Juan figura con el número 93 en la serie de obispos. La imagen, inspirada posiblemente en grabados flamencos, presenta rasgos estilísticos afines a los retratos de Anton van Dyck. Una copia de este lienzo, solicitada por el dominico Pedro Manovel en 1882, se conserva en el capítulo nuevo del convento de San Esteban de Salamanca. La promoción artística impulsada por fray Juan Álvarez

de Toledo dejó una huella profunda en la arquitectura y el arte renacentistas castellanos. Más allá de su intervención en Burgos, fue también artífice del convento de San Esteban de Salamanca, cuya impronta artística aún perdura. Su legado, articulado entre espiritualidad, poder y cultura, consolidó su figura como uno de los grandes benefactores de la Iglesia de Castilla en el siglo XVI. La catedral de Burgos, en particular, conserva una elocuente memoria material de su compromiso con la fe, el arte y el patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan. 1922. “El escultor Juan Picardo. Un artista castellano del siglo XVI poco conocido”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 30 (3): 153–160. https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1922m9v30t3.pdf (consultado el 4 de julio de 2025)
- Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (AHCB). Libros de Actas Capitulares y Libros de Fábrica. Sig. RR-38 a RR-49, LIB-21, LIB-49, LIB-61, LIB-101, V-13-2, V-51. Años 1506–1550.
- Alonso Abad, María Pilar. 2016. “Recuperación de algunas de las más notables vidrieras de la Catedral de Burgos”. *Boletín de la Institución Fernán González* 233: 341–372. https://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/2399/1/0211_8998_n233_p341-372.pdf (consultado el 6 de julio de 2025)
- Alonso Ruiz, Begoña, María Cruz de Carlos Varona y Felipe Pereda Espeso. *Patronos y colecciónistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV–XVII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2005.
- Bosarte, Isidoro. 1804. *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las Obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, vol. 1, Madrid: Imprenta Real.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 1997. “Restauración monumental y opinión pública: Vicente Lampérez en los claustros de la catedral de Burgos”, *Locus Amoenus* 3: 161–176. <https://www.raco.cat/index.php/Locus/article/download/23443/23285> (consultado el 5 de julio de 2025).
- Ceán Bermúdez, Juan A. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Fuentes Rebollo, Isabel. 2004. “Vigarny, Picardo y el retablo de la Colegiata de Valpuesta (Burgos)”. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 8: 7–14. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062704> (consultado el 6 de julio de 2025)
- García Chico, Esteban. 1957. “Los grandes imagineros de Castilla: Juan Picardo”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 23: 41–53. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/28740/BSAA-1957-23-JuanPicardo.pdf> (consultado el 6 de julio de 2025)

- García Rámila, Ismael. 1958. *El Instituto Nacional de Enseñanza Media Cardenal López de Mendoza de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Gregorio XIII. 1863. “Universis orbis”. En *Bullarum, diplomatum et privilegiorum sanctorum Romanorum pontificum. Taurinensis editio*, vol. 8, ed. Seb. Franco et al., 103–105. Turín: Ex Typographia Seb. Franco et Henrico Dalmazzo. <https://books.google.it/books?id=7ccFZbjT56UC&pg=PA103> (consultado el 5 de julio de 2025).
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2021. “Microcosmos de la fe en torno a la pintura gótica de la catedral de Burgos: las capillas de San Juan Bautista y de los Santos Reyes”, En *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro*, coord. José Luis Barriocanal Gómez, Santiago del Cura Elena, René Jesús Payo Hernanz y Carlos Izquierdo Yusta, 117–131. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/68882/Burgos_VIII_Centenario.PDF?sequence=1
- Gutiérrez Pastor, Ismael. 1995-1996. “Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 7-8: 113. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/887> (consultado el 10 de julio de 2025)
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1976. “Pero de Colindres y el retablo mayor de Santibáñez Zarzaguda (Burgos)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 42: 275-290. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2700788> (consultado el 4 de julio de 2025)
- Jorgensen Minguez, Víctor. 2022. *La Catedral Invisible. Una expedición por los espacios ocultos de la Catedral de Burgos*. Trabajo Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid. https://oa.upm.es/70246/1/TFG_Victor_Jorgensen_Minguez.pdf (consultado el 7 de julio de 2025)
- Lampérez, Vicente. 1917. *La catedral de Burgos: cuarenta y ocho ilustraciones*. Barcelona: H. de J. Thomas. https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10116963 (consultado el 5 de julio de 2025)
- López Caparroso, Juan. 1615. *Quarta parte de la Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- Martínez Casado, Alberto. 2025. “Fray Juan Álvarez de Toledo”. *Dominicos*. <https://www.dominicos.org/quienessomos/grandesfiguras/juanalvarezdetoledo/> (consultado el 25 de febrero de 2025).
- Martínez y Sanz, Manuel. 1866. *Historia del templo catedral de Burgos escrita con arreglo a documentos de su archivo*. Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla.
- Matesanz del Barrio, José. 2022. “Santa Ana triple. Retablo de Santa Ana en la capilla del Condestable y doña Mencía. Catedral de Burgos”. *Pieza Destacada. Cátedra de Estudios del Patrimonio Alberto C. Ibáñez*. <https://catedrapatrimonioubu.com/project/retablo-de-santa-ana-en-la-capilla-del-condestable-y-dona-mencía-catedral-de-burgos/> (consultado el 6 de julio de 2024)
- Monje, Ramón. 1843. *Manual de Viajero en la Catedral de Burgos*. Burgos, imprenta Arnaiz. <https://books.google.es/books?id=EidkAAAACAAJ> (consultado el 6 de julio de 2024)
- Oliver-Copons, Eduardo. 1893. *El Castillo de Burgos*. Barcelona. Imprenta de Henruch y Compañía en comandita. <https://books.google.es/books?id=O55NAAAAMAAJ> (consultado el 6 de julio de 2025)
- Orcajo, Pedro. 1856. *Historia de la Catedral de Burgos: dividida en dos partes*. Burgos: Imprenta de Cariñena y Jiménez.
- Payo Hernanz, René Jesús y José Matesanz del Barrio. 2013. *El cimborrio de la Catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2020. *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI: Juan de Vallejo, entre el Gótico y el Renacimiento*. Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10259/8422> (consultado el 6 de julio de 2025).
- Porras Gil, Concepción. 1997. “El colegio de San Nicolás en Burgos: reflexiones a su estudio”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 63: 349-358. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/67598.pdf> (consultado el 6 de julio de 2025).
- Rojas Bustamante, Juan Pablo. 2019. “Fray Juan Álvarez de Toledo y el programa humanista de la fachada de la iglesia de San Esteban de Salamanca”. En *Humanistas, helénistas y hebreístas en la Europa de Carlos V*, coords. Miguel Anxo Pena González e Inmaculada Delgado Jara, 381-409. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Servicio de Publicaciones.
- Rojas Bustamante, Juan Pablo. 2023a. *Imagen, discurso y memoria en el Convento de San Esteban de Salamanca*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/149008> (consultado el 25 de julio de 2025)
- Rojas Bustamante, Juan Pablo. 2023b. *La Orden de Predicadores en Salamanca durante la Baja Edad Media*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sagredo, Diego de. 1541. *Medidas del Romano*. Lisboa: Luis Rodríguez librero del Rey.
- Sojo y Lomba, Fermín. 1935. *Los maestros canteros de Trasmiera*. Madrid: Tipografía Huelves y Compañía. https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/los_maestros_canteros_de_trasmiera_1935.pdf (consultado el 6 de julio de 2025)
- Zaparaín Yáñez, María José. 2016. “Las vidrieras de la Catedral de Burgos en la contemporaneidad. El siglo XIX y los talleres europeos”. *Boletín de la Institución Fernán González* 252: 215-237. https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259/6303/0211_8998_n252_p215-237.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (consultado el 6 de julio de 2025)

NEOMEDIEVALISMO Y PERVIVENCIA DE LO CLÁSICO EN EL *DON PELAYO* DE JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y *LA FELICIDAD* DE ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ: DOS ESCULTURAS DEL MUSEO DEL PRADO DEPOSITADAS EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

NEO-MEDIEVALISM AND THE SURVIVAL OF THE CLASSICAL IN JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL'S *DON PELAYO* AND ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ'S *HAPPINESS*: TWO SCULPTURES FROM THE PRADO MUSEUM ON DEPOSIT AT THE ROYAL ACADEMY OF HISTORY

RESUMEN

Las esculturas labradas en mármol de Carrara que adornan el zaguán de la Real Academia de la Historia representan a *Don Pelayo* y la alegoría de la *Felicidad*. Son obra de José Pagniucci y Zumel y Andrés Rodríguez López, se fechan en 1851 y fueron los ejercicios académicos con que culminó el periodo de formación de ambos escultores en la Academia de España en Roma. El presente artículo analiza el contexto de su ejecución en 1851 y depósito en 1873, así como su significación dentro del panorama artístico del XIX, a caballo entre la estética neomedieval y lo tardo neoclásico.

PALABRAS CLAVE

Pelayo I, José Pagniucci Zumel, Felicidad, Andrés Rodríguez López, Museo del Prado, Roma, Real Academia de la Historia, escultura.

ABSTRACT

The sculptures carved in Carrara marble that adorn the entrance hall of the Royal Academy of History represent *Don Pelayo* and the Allegory of *Happiness*. They are the work of José Pagniucci y Zumel and Andrés Rodríguez López, dated in 1851, and were the academic exercises that culminated the training of both sculptors at the Spanish Academy in Rome. This article analyzes the context of their execution in 1851 and their deposit in 1873, as well as their significance within the 19th century artistic panorama, straddling the neo-medieval and the late neoclassical aesthetics.

KEY WORDS

Pelayo I, José Pagniucci Zumel, Happiness, Andrés Rodríguez López, Prado Museum, Roma, Royal Academy of History, sculpture.

HERBERT GONZÁLEZ ZYMLA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
 Departamento de Historia del Arte

<https://orcid.org/0000-0002-8578-3272>
 hgonzale@ucm.es

Recibido: 1/9/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.108>

INTRODUCCIÓN: LA IDENTIFICACIÓN DE LOS DEPÓSITOS DEL MUSEO DEL PRADO EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA EN 1873, 1912 Y 1945

La Real Academia de la Historia fue una de las instituciones españolas que más se beneficiaron de la política de depósitos llevada a término por el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX (Pérez 1977, Anes et al. 1999). Las distintas secciones de su archivo: Gabinete de Antigüedades (Almagro y Álvarez 1998), Gabinete de Pintura (González y Frutos 2002) y Comisión de Antigüedades de Madrid (Maier 1998), han conservado una rica documentación que, cotejada y confirmada con los datos que figuran en las *Actas de la Real Academia de la Historia* y con la documentación del archivo del Museo del Prado han hecho posible una reconstrucción bastante exacta del contexto, circunstancias y condiciones en que se hicieron cada uno de los tres depósitos que esta institución ha recibido del Museo del Prado:

El primero se data en 1873, durante el gobierno de la I República, momento en que la Real Academia recibió las dos estatuas de mármol que adornan el zaguán de la entrada principal al Palacio del Nuevo Rezado, situado en la Calle León 21 de Madrid, las cuales representan al *Rey Pelayo I de Asturias* (Museo Nacional del Prado, nº inv. E507) y una alegoría de la *Felicidad* (Museo Nacional del Prado, nº inv. E508) labradas respectivamente por los escultores del siglo XIX José Pagniucci Zumel y Andrés Rodríguez y López. Al estudio de estas dos esculturas se va a dedicar el presente artículo. (figs. 1 y 2)



Fig. 1. José Pagniucci Zumel, *Rey Don Pelayo I*, firmada y fechada en Roma en 1855.
 Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia...



Fig. 2. Andrés Rodríguez López, *Alegoría de la Felicidad*, firmada y fechada en Roma en 1855.
 Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia.

El segundo depósito data de 1913 y se hizo durante el reinado de Alfonso XIII, momento histórico en el que la Real Academia de la Historia, imbuida del espíritu del regeneracionismo, recibió 65 lienzos, todos ellos pintados al óleo, en los que están retratados algunos de los grandes protagonistas de nuestra Historia (Cabrera et al. 2002). La mayoría de esos lienzos son copias, ejecutadas a partir de originales de acreditada verosimilitud, pintadas en el último cuarto del siglo XIX con el propósito de conformar el fondo expositivo del extinto Museo Iconográfico. La Iconoteca Nacional fue un proyecto museográfico nacido durante el reinado de Alfonso XII, doblemente vinculado a la construcción del Estado Liberal, consecuente a la promulgación de la Constitución de 1876, y a la conciencia de nación, definida entonces como un Estado unitario, centralizado, monárquico, constitucional y confesionalmente católico (Suárez 2006). Es interesante señalar que, de las cinco acepciones con que se define la palabra *iconografía* en el *Diccionario de la Academia Española*, la segunda es la que mejor se ajusta a los fines de una iconoteca: “representación o imagen de un personaje o de una realidad determinada”, es decir: “Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos y especialmente de los antiguos. Tratado descriptivo o colección de imágenes o retratos” (Azcárate 2016, 14-16). Con el estudio científico de la iconografía, centrada en los rasgos faciales de los individuos memorables, se pretendía atemperar el furor imaginativo de los pintores y escultores de historia, los cuales, en general y salvando excepciones, reconstruían o recreaban un imaginario a partir de lo que conocían sobre un determinado momento del pasado, haciéndolo visualmente atractivo y más o menos retórico (Reyero 1987). El *Museo Iconográfico Hispánico* imitó el modelo paradigmático de la *National Portrait Gallery* de Londres (Cannadine 2007, Saumarez 2010). Sin embargo, al no tener suficiente capacidad económica como para hacerse con la propiedad de efígies auténticas de los grandes protagonistas de la Historia de España, hubo de transigir con formar una colección más bien modesta, construida a base de réplicas de efígies reconocidas como veraces y estampas. La idea inicial de crear una galería iconográfica con los personajes más relevantes de la Historia patria partió de Francisco de Borja Queipo de Llano y Gayoso de los Cobos, VIII Conde de Toreno, que en 1876 era ministro de Fomento y desde 1880 fue presidente del Congreso de los Diputados. La propuesta elevada a Alfonso XII pretendía reunir una colección de retratos de españoles ilustres “de uno y otro sexo, cuya gloria se refleja sobre nuestra patria, como una de esas inapreciables fuerzas morales de que disponen los pueblos de viejos y nobles blasones, y que sirven como de estímulo poderoso para que su porvenir corresponda a lo que exige lo ilustre de su pasado”¹. A los ojos de los intelectuales del XIX leer la historia de

España a través de quienes habían protagonizado sus hechos más significativos proporcionaba modelos humanos y morales dignos de ser imitados (Pérez 2003, 13).

El 13 de agosto de 1876 se firmó el acuerdo ministerial en virtud del cual se formó la Junta Iconográfica Nacional, compuesta por individuos de reconocido prestigio académico, elegidos para formar parte de un órgano colegiado que debían administrar un presupuesto anual (el primero se asignó en 1877) con el que comprar pinturas, dibujos, estampas y esculturas originales o encargar copias de los retratos fidedignos que entonces se conocían de los personajes históricos más relevantes: reyes, ministros, políticos, magnates, militares, prelados, teólogos, santos, escritores, artistas, intelectuales, científicos, etc. El fin último de estas adquisiciones era conformar una colección de titularidad estatal que diera origen a un Museo Iconográfico, la *Iconoteca Nacional*, el cual debería abrirse al público con el objeto de proporcionar a quienes lo visitaran un conocimiento riguroso del pasado. Por tanto, primaban en ese museo el valor didáctico y el concepto de *vera efígie*. Desde el principio se entendió que los hombres y mujeres memorables cuyos retratos se exhibieran en la Iconoteca debían ser sujetos de conducta ejemplar o individuos cuyas acciones hubieran conducido a nuestro país a momentos de gloria indiscutible. A través de esas efígies se debían catalizar dos ideas básicas: proporcionar una serie de paradigmas y modelos humanos cuya excelencia los hiciera dignos de ser imitados y resaltar la idea de hombre de Estado que antepone el bien común y la conciencia de nación al interés particular.

Como buena parte del ideario que subyace en el modelo político del sistema canovista, el discurso ideológico latente bajo la carcasa de la pedagogía es muy conservador, monárquico y confesional católico, del todo coherente, como no podía ser de otro modo, con los valores de la restauración borbónica defendidos en la Constitución de 1876. Aunque el sesgo ideológico del Museo Iconográfico es muy claro, la Iconoteca Nacional también era un museo científico, entendiendo la iconografía como una más de las disciplinas al servicio del conocimiento del pasado. En el último tercio del XIX se pretendía, a través de la identificación de las verdaderas efígies de los personajes históricos, tener un conocimiento riguroso de su apariencia con el firme propósito de superar los esquemas imaginativos y retóricos de la pintura romántica y la pintura de historia, que habían tenido su momento álgido durante el reinado de Isabel II y vivieron una época dorada en la restauración (Díez 1992).

Conviene advertir que las iconotecas nacionales no fueron un fenómeno exclusivo de Inglaterra que se imitase en España. Además del Museo Iconográfico Español, se fundaron otros semejantes en los países occidentales que abrazaron el liberalismo político y económico durante los siglos XIX y XX. En realidad, las iconotecas nacionales tuvieron por objeto dar un paso decidido hacia una comprensión del pasado más rigurosa,

¹ Gaceta de Madrid [GM], Año CCXV, nº 228, 15-VIII-1876, Tomo III, 445.

científica, metodológica y racional, coherente, en todo caso, con los postulados del positivismo post-kantiano (Stromberg 1995). El interés por los estudios iconográficos se manifiesta ya de un modo incipiente en las publicaciones de Valentín Carderera (1855, 1856 y 1877).

En 1879 el Museo del Prado acogió en sus salas una exhibición de lo que hasta esa fecha había reunido la Junta Iconográfica. Con el paso de los años, las gestiones y el modo de administrar los fondos fueron objeto de críticas en la prensa. Unas veces se denunciaba la arbitrariedad de la Junta al seleccionar las obras que se debían copiar. Otras veces se denunció la elección de los copistas a quienes se hacían los encargos, normalmente artistas del círculo de amistades directamente relacionado con los miembros de la Junta. Poco a poco, la imagen pública del Museo Iconográfico se fue deteriorando. El 15 de marzo de 1907, habiéndose reunido fondos de muy desigual valor, el Museo, aún sin sede estable, y la junta, sospechosa de irregularidades en la gestión económica, hubo de someterse a un *Reglamento*, dado el 12 de marzo de ese mismo año, en el que se establecían las funciones de la Junta, las responsabilidades del presidente, secretario y tesorero, y se hacía la siguiente disposición transitoria: “Si acaeciese, por causas extraordinarias, que acabasen las funciones de la Junta, todos sus libros, papeles, mobiliario, etc. serán entregados a la Biblioteca Nacional”². La colección que hasta esa fecha se había formado se dividió en dos conjuntos: el primero, formado por dibujos, fotografías, estampas y documentación manuscrita e impresa, en su mayor parte obra original, pasó a la Biblioteca Nacional, donde actualmente se conserva y puede consultarse (1999). Los óleos, de los que una parte eran cuadros originales de escaso valor artístico y la mayoría copias hechas a partir de efigies verdaderas, pasaron al Prado.

Desde el 11 de octubre de 1912, se hicieron gestiones para que los cuadros guardados en el almacén del Prado, procedentes del extinto Museo Iconográfico, fueran depositados en la Real Academia de la Historia donde, además de decorar sus muros, se entendía que seguirían cumpliendo la finalidad didáctica con que habían nacido. Hasta ese momento, la Real Academia había tenido cuatro galerías iconográficas sucesivamente enriquecidas con efigies de reyes de las dinastías Austria y Borbón, retratos de directores de la institución, retratos de historiadores vinculados a la Academia y retratos de personajes relevantes para entender la Historia de España³ (Almagro y Álvarez 1998, 94). El depósito del Prado venía a enriquecer tan significativa colección.

El académico Juan Pérez de Guzmán y Gallo visitó, tras hacer las oportunas gestiones burocráticas, el almacén del Prado junto a su director, José Villegas y Cordero, que le indicó

que “para el Museo debe considerarse un bien que se le exima de la guarda de unos cuadros que nunca se podrán exponer” (Pérez 2003, 13). Formalmente se solicitaron 79 cuadros, de los que consta que se llegaron a colgar en los salones de la Academia 65 lienzos, que son los que aparecen citados en los inventarios (Avellán 1913, 570-5). El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes materializó el que se ha dado en llamar segundo depósito del Prado en la Real Academia de la Historia en cumplimiento de dos *Reales Órdenes de 27 de febrero y 29 de marzo de 1913*⁴ (Almagro y Álvarez 1998, 94). En 1950, 21 de los 65 cuadros pasaron al Instituto de España, situado en la Calle San Bernardo 49 de Madrid, donde cumplen la misma función, didáctica, pedagógica e ilustrativa de la Historia de nuestro país (Almagro y Pita 1999, 96-101 y 225-44). Permanecen en la Academia 39 lienzos de los 65 inicialmente depositados (Espinosa Orihuela y Royo 1980, 99-126). Por desgracia, 5 se encuentran en paradero desconocido, bien porque nunca llegaran a salir del Prado, bien porque fueran destruidos durante la Guerra Civil o acaso porque fueran trasladados a otro lugar sin haber dejado huella documental (Pérez 2003, 13-4).

El tercer y último depósito hecho por el Prado en la Real Academia de la Historia se data en 1945 y consistió en la cesión de un retrato de Felipe V de Borbón, pintado al óleo sobre lienzo por Jean Ranc en fecha posterior a 1723 (Luna 1979). Este cuadro es el que preside hoy el salón de conferencias de la Real Academia, situado en el Palacio del Marqués de Molins, el lugar donde los académicos pronuncian sus solemnes discursos de ingreso (González Frutos y Pérez 2003, 194-6).

Los depósitos de pinturas hechos por el Museo del Prado en la Real Academia de la Historia en 1913 y 1945 han recibido bastante atención científica. Bien lo acreditan los trabajos de Avellán (1913), Espinosa, Orihuela y Royo (1980) y Almagro y Pita (1999). En fecha más reciente, en 2001 se actualizó lo que se sabía sobre este tema con ocasión de la exposición *Tesoros de la Real Academia de la Historia* (Pérez 2001, 89-92) y en 2003, al publicarse el *Catálogo de Pinturas de la Real Academia*, bajo la dirección científica de Alfonso Emilio Pérez Sánchez (González Frutos y Pérez 2003). El presente artículo tiene por objeto completar ese estudio analizando el primero de los depósitos, hecho, como dijimos, en 1873. Ese primer depósito apenas ha llamado la atención de los investigadores, quizás porque la mayor parte de los estudios impulsados por el Prado se centran en el análisis de su colección de pinturas, olvidando que, desde 1872, es un Museo Nacional de Pintura y Escultura. Justificados los objetivos del presente estudio, analicemos las circunstancias en que ambas estatuas, que representan a *Don Pelayo* y la *Felicidad*, fueron labradas; reflexionemos sobre el lugar que ocupan en la trayectoria artística de sus autores, José Pagniucci Zumel y Andrés Rodríguez y López; analicemos las condiciones en del depósito y estudiemos sus iconografías.

² GM, Año CCXLVI, nº 74, 15-IV-1907, Tomo I, 994.

³ Archivo de la Real Academia de la Historia [ARAH], Gabinete de Antigüedades [GA], 1912-1913/2(2).

⁴ ARAH, GA 1923/3(5).

PRECISIONES E IMPRECISIONES EN TORNO AL DEPÓSITO, AUTORES E ICONOGRAFÍAS DE LAS ESCULTURAS DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: EL *DON PELAYO* DE JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y LA *FELICIDAD* DE ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ

Durante la presidencia de Estanislao Figueras y Moragas, el día 17 de marzo de 1873, Cayetano Rosell y López dirigió al XXI Director de la Real Academia de la Historia, Antonio Benavides y Fernández de Navarrete, un oficio de traslado en el que el Ministro de Fomento comunicaba que “el gobierno de la República ha tenido a bien disponer que las estatuas que representan a Pelayo y La Fecundidad, pertenecientes al Museo Nacional de Pintura y Escultura y colocadas en el claustro bajo de este Ministerio, sean trasladadas a la Academia de la Historia, siendo de cuenta de esta corporación los gastos que su traslación origine, entendiéndose que la cesión se ha de hacer en calidad de depósito y bajo recibo”⁵ (González y Frutos 2002, 29-30).

En el tomo XXVI de las *Actas de la Real Academia de la Historia* consta que se leyó el oficio en la sesión del 21 de marzo de 1873 y se acordó enviar una comisión formada por Pascual de Gayangos y Arce, Cayetano Rosell y López y Eduardo Saavedra y Moragas para que, en nombre de la institución, transmitiesen las “más expresivas gracias al ministro”⁶. El día 22 se redactó el oficio de agradecimiento, del que se conserva minuta en el archivo de la Academia⁷ (González y Frutos 2002, 30). En el *Acta* de la sesión del 28 de marzo se constata que Rosell cumplió puntualmente el encargo. Poco después, el 13 de mayo, se envió oficio al ministro para comunicarle que se autorizaba al conserje, Manuel López, a trasladar las dos estatuas⁸ (González y Frutos 2002, 30), que debieron llegar al palacio del *Nuevo Rezado* en los días inmediatamente posteriores, aunque no conste la fecha exacta en las *Actas*, ni en ningún otro documento. En el Archivo del Museo del Prado se guarda la autorización, firmada por el Director General del Ministerio de Instrucción Pública, Juan Uña Gómez⁹, y la autorización, firmada el 28 de mayo de 1873 por el Director del Museo, Antonio Gisbert Pérez, dirigida al conservador del Prado, en la que: “para dar cumplimiento a esta orden, sírvase v. Entregar las referidas estatuas a Don Manuel López que es el encargado por la Academia de recogerlas, mediante su correspondiente recibo”¹⁰.

⁵ ARAH, Gabinete de Pinturas [GP], 1873/1(41).

⁶ ARAH, *Actas*, 21-IV-1873.

⁷ ARAH, GP 1783/1(42).

⁸ ARAH, GP 1873/1(45).

⁹ Archivo del Museo del Prado [AMP], Caja 81, legajo [leg] 15.04, doc. 1 y 2.

¹⁰ AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 3.

Los oficios que constatan el depósito no se redactaron con entera claridad y ello dio origen a un pequeño problema terminológico que se solventó enseguida. El recibo firmado por Manuel López dice: “Como conserje de la Academia de la Historia declaro haber recibido del Exmo. Sr. Director del Museo Nacional de Pinturas, dos estatuas en piedra de mármol que representan una a Pelayo y la otra la Felicidad, sin pedestales, las cuales han sido cedidas a este centro en calidad de depósito y por orden de la Dirección General de Instrucción Pública en 27 de mayo último, y para los efectos oportunos doy el presente recibo en Madrid a 2 de Julio de 1873”¹¹.

José Grajera y Herboso, que por entonces era Director interino del Museo del Prado por dimisión de Gisbert y que a la sazón era escultor, detectó una incorrección y envió oficio de rectificación del depósito para evitar posibles confusiones en el futuro¹². En el inventario del Museo Nacional, la que se designaba en la Orden Ministerial como *Fecundidad*, era, en realidad, una *Alegoría de la Felicidad*, y, aunque en el recibo antes citado constaba ya como *Felicidad*, en los oficios ministeriales que facultaban el traslado, no constaba de ese modo y la identificación convenía rectificarse. Al examinar los documentos remitidos por el Prado, que mostraban el sutilísimo error, el día 17 de julio de 1873, P. de Victoria y Munada, Director General Interino del Ministerio de Fomento, envió un oficio por duplicado para rectificar las condiciones del depósito a ambas instituciones. El primero de estos oficios se guarda en el Museo del Prado¹³ y el otro en la Real Academia de la Historia. Este último no se contestó inmediatamente debido a que la corporación se encontraba de vacaciones. Meses después, cuando se reanudaron las sesiones, se procedió a su lectura en la sesión del 19 de septiembre de 1873¹⁴ (González y Frutos 2002, 30), momento en que la Academia quedó enterada del detalle y se rectificó *Fecundidad* por *Felicidad* también en las actas, tachando y anotando al margen lo que era correcto.

El error, en cualquier caso, tiene una fácil explicación. La alegoría de la Felicidad, tal y como la planteó el escultor Andrés Rodríguez, es imaginada como una mujer serena, de rostro clásico, vestida con túnica de riquísimos plegados, cubierta con manto sujetado al hombro izquierdo con una fibula circular, asociada a seis atributos: a los pies está el cuerno de la abundancia de la cabra Amaltea, vuelto hacia abajo para que de él caigan en cascada monedas y frutas tales como uvas, espigas y pomadas (Revilla 2016, 16). Junto al cuerno, un niño, genuflexo y desnudo, lee con avidez un libro mientras la figura fe-

¹¹ AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 4.

¹² AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 5, 6 y 7.

¹³ AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 8.

¹⁴ ARAH, GP 1873/1(43).

menina parece protegerle con el manto en una actitud que se antoja maternal, como si le estuviera dando amparo y abrigo. (fig. 3) Ambos atributos, la cornucopia y el niño lector, simbolizan respectivamente la riqueza y la educación. Con la mano derecha, la



Fig. 3. Detalle del niño lector a los pies de la *Felicidad*, obra de Andrés Rodríguez, 1855, con la representación del cuerno de la abundancia.

Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia.

alegoría femenina sujetá una corona real y una filacteria, que simbolizan el poder regio y la ley como garantes de la paz y el orden. Relacionados con esos atributos están los dos últimos: una espada de rica empuñadura en el suelo, pisada con el pie izquierdo, que simboliza el fin de la guerra, y una corona de laurel ceñida a la sien, que simboliza el florecimiento de las artes y la gloria creativa. De los seis atributos, los dos más rápidamente

identificables son la cornucopia y el niño lector y ambos coinciden con los que suelen acompañar a Ceres, diosa de la Fecundidad, en tanto en cuanto lo son también de la Abundancia, la Paz, la Fortuna, la Ocación, la Liberalidad, la Alegría y la Prudencia, inherentes al buen gobierno y presentes, como no podía ser de otro modo, en la *Iconología* de Cesare Ripa impresa en 1603 (2007, 53-4). (fig. 4)



Fig. 4. Cesare Ripa, estampa con la alegoría de la Abundancia, *Iconología overo descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità*, edición impresa en Roma, Lepido Facii, 1603, Biblioteca de Heidelberg.

Conviene advertir, no obstante, que la Felicidad es un estado de ánimo, una emoción que experimenta el ser humano cuando es consciente de haber llegado a unos determinados estados de bienestar físico o anímico o cuando se han alcanzado unos objetivos deseables y previamente establecidos (Márias 2008). Por razones muy evidentes, la percepción de la felicidad es un hecho más subjetivo y emocional que objetivo y racional, razón que explicaría la dificultad de los artistas a la hora de traducir este estado de ánimo a una imagen figurativa. El tono frío de la alegoría de la Felicidad, propio del tardío clasicismo decimonónico y los atributos que en ella aparecen, acercan más la estatua a la imagen clásica de las diosas Paz (Irene) y Fortuna (Tiché) que a una imagen alegórica propiamente dicha (Elvira, 2008). Es decir, más que una alegoría, la estatua hoy en el zaguán de la Real Academia de la Historia es una personificación deificada. Al igual que las deidades de la Antigüedad, la *Felicidad* viste a la manera de una matrona romana, con la cabeza en posición frontal, la nariz unida a los arcos superciliares y el pelo con leves ondulaciones y abierto en dos a la altura de la frente.

Por error, al publicarse en 1980 las dos esculturas que nos ocupan como parte del Prado Disperso, se recogió que el depósito se había hecho en cumplimiento de una *Real Orden del 27 de Mayo de 1873* (Espinosa Orihuela y Royo 1980, 121), cuando no puede ser tal cosa, dado que, al haberse hecho la gestión durante la I República, hubo de hacerse en cumplimiento de una *Orden Ministerial*. El error se arrastró en el *Libro del Gabinete de Antigüedades*, donde el profesor Almagro Gorbea fecha la recepción de las esculturas en 1913, seguramente por creerlo parte del que se hizo en aquella fecha (Almagro y Pita 1999, 96).

En el archivo de Contabilidad de la Real Academia, en las cuentas de 1873, se documentan algunas de las obras de acondicionamiento hechas en el Palacio del Nuevo Rezado y, entre ellas, han de estar las vinculadas a la instalación de las esculturas. Con el número 66, Manuel Colmeiro y Penido, en calidad de tesorero de la Academia, autorizó el pago de 2176 reales al habilitado Felipe Salvador y Aznar, “para pagar a Don Manuel López, conserje de la secretaría, encargado de pagar los gastos de jornales, materiales y demás que ocurren en dichas obras”¹⁵. En el recibo 92, fechado el 30 de junio, consta que Manuel Colmeiro se sirvió: “pagar al habilitado Don Felipe Salvador y Aznar diez y seis mil reales para entregar a Don Manuel López, encargado de pagar los gastos de jornales, materiales y demás que ocurren en dichas obras y por lo satisfecho hasta el día, según aparece en la cuenta que ha presentado el Vº. del Excelentísimo Señor D. Eduardo Saavedra, director de dichas obras”¹⁶. Este libramiento se relaciona con un cargo datado el 2 de junio de 1873, en el que Colmeiro reconoce haber recibido “la cantidad de diez y seis mil reales

del habilitado Don Felipe Salvador y Aznar, que los ha cobrado de la Tesorería Central en virtud del libramiento de la ordenación de pagar del Ministerio de Fomento nº 82, fecha de 14 de abril de 1873, para personal, jornales y materiales necesarios a las obras de reforma del Edificio del Nuevo Rezado, cuya cantidad ha de formalizarse con cargo a la sección 7º, capítulo 31, artículo único, del presupuesto de 1872 a 1873”¹⁷. El 30 de junio se data el cargo de 1960 reales en virtud del libramiento de la ordenación de pagos del ministerio de Fomento nº 801 de fecha de 25 de junio de 1873¹⁸. Hemos de suponer que en estos libramientos se debieron asumir los costes del traslado de las esculturas a la Real Academia, la construcción de las hornacinas, los pedestales y su definitiva colocación.

Como ya se ha dicho, ambas estatuas son de mármol blanco de Carrara de tendencia a tonalidad amarillenta cerúlea y tienen un tamaño algo mayor que el natural. Ubicadas en el zaguán de la Real Academia de la Historia, lo ennoblecen y dignifican, erguidas sobre sendos pedestales de granito, dentro de hornacinas rematadas en arco de medio punto con bóveda de horno. En fecha incierta se fabricaron dos llamativos azulejos de loza entrefina blanca y azul donde se recogen los siguientes epígrafes: *D[o]N PELAYO por Jorge Pagniuci y Zumel. Año 1856* y *LA FELICIDAD por Andres Rodrig[ue]z Año 1860*. (figs. 5 y 6) En ambos hay errores de contenido. En la base de sección cuadrada del *Rey Pelayo I* está la firma de la escultura en letra capital romana: *J[ose]. PAGNIUCCI F[ecit]. ROMA 1855* y en la base de sección circular de la *Felicidad* la firma dice: *A[ndrés]. RODRÍGUEZ F[ecit]. ROMAE 1855*. Por tanto, los azulejos indican de forma inexacta el autor del *Don*



Fig. 5. Azulejo de loza entrefina blanca y azul identificando el autor y cronología del *Rey Pelayo I* de José Pagniuci.



Fig. 6. Azulejo de loza entrefina blanca y azul identificando el autor y cronología de la *Felicidad* de Andrés Rodríguez.

¹⁵ ARAH, Contabilidad [Cont] 1873, libramiento [lib] 66.

¹⁶ ARAH, Cont. 1873, lib. 92.

¹⁷ ARAH, Cont. 1873, cargo 29.

¹⁸ ARAH, Cont. 1873, cargo 30.

Pelayo, que no es Jorge sino José Pagniucci, y las fechas de ambas esculturas están erradas en ambos azulejos, pues no son ni 1856 ni 1860, sino 1855. (fig. 7)

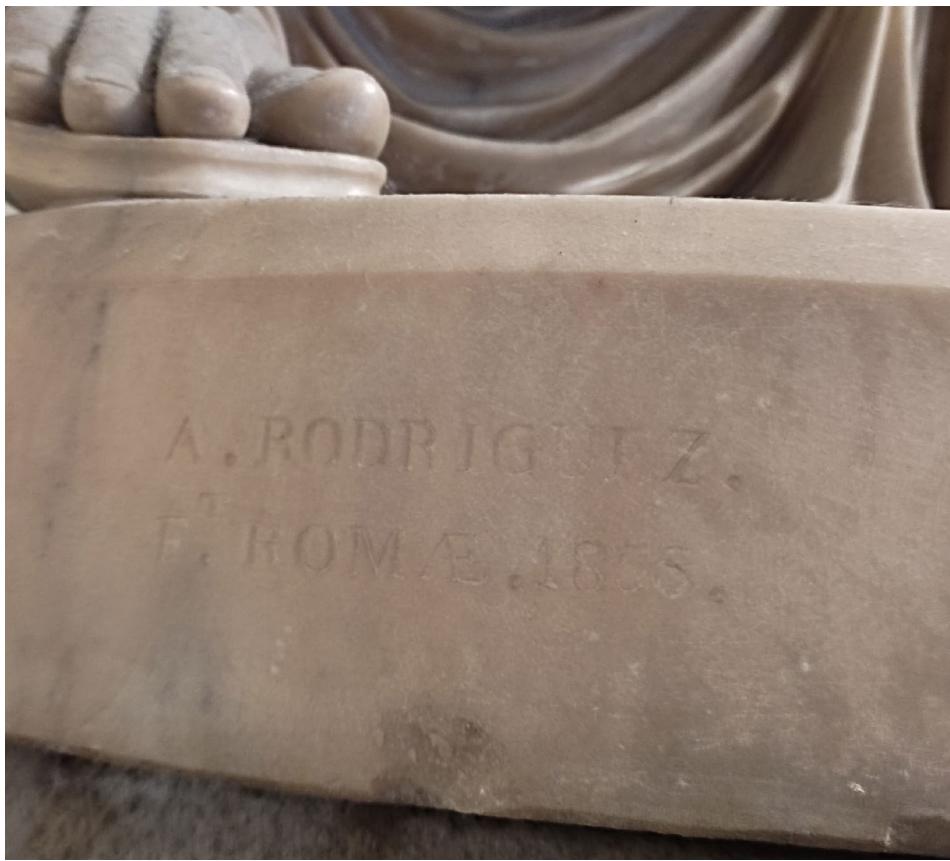


Fig. 7. Firma labrada en letra capital romana en la base de la Alegoría de la *Felicidad* donde dice
A. RODRIGUEZ. FT. ROMAE 1855,

Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia.

Las esculturas que representan a *Don Pelayo* y a la *Felicidad* figuraron en la Exposición Nacional de 1856 con los números 240 y 241 (*Catálogo 1856*, 30) y fueron adquiridas por el Estado ese mismo año (Reyero 2002, 21 y 281-2). Como las Exposiciones Nacionales se celebraban en los claustros del antiguo convento de la Trinidad Calzada de Madrid, que a la sazón acogía desde finales de la década de 1830 el Ministerio de Fomento (Alós y Sanpedro 2001) y el Museo Nacional de Pintura y Escultura, llamado precisamente por

su ubicación Museo de la Trinidad, las dos estatuas, tras exhibirse y ser adquiridas por el Estado, permanecieron en el mismo sitio y no cambiaron de ubicación. En 1872 ambas estatuas pasaron a ser parte de las colecciones del Prado cuando se unieron el Museo Real y el Museo de la Trinidad, entendidos ya como un Museo Nacional de Pintura y Escultura. La unidad de ambas colecciones fue una consecuencia lógica y muy relevante de la nacionalización del Museo Real, inmediatamente posterior a la promulgación de la *Ley del 18 de diciembre de 1869* en la que se abolía el patrimonio de la Corona (Antigüedad 1998, 367-396). Tras la unificación de las tres colecciones: la que había conformado el Museo Real, la del Museo de la Trinidad procedente de los bienes desamortizados en 1835 y la que se había formado como consecuencia de la política de adquisiciones estatales de las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, fue necesaria la concentración de todas las obras en el edificio Villanueva del Museo del Prado. Sus evidentes limitaciones de espacio y ¿por qué no reconocerlo?, un cierto desorden y precipitación en la toma de decisiones, facilitó la redistribución de algunos de los fondos que, en lugar de ser llevados al Prado, lo fueron directamente a otras instituciones en calidad de depósitos. Esto es lo que explicaría que las dos estatuas objeto de nuestro estudio acabaran en la Real Academia de la Historia.

Un dato que apenas se conoce y que frecuentemente se obvia es que, antes de ser depositadas las dos estatuas en la Real Academia de la Historia, se había autorizado su depósito en la comunidad de religiosas franciscanas de San Pascual Bailón de Madrid, en virtud de una Real Orden que llegó a firmarse el 12 de abril de 1872. El depósito se hizo a propuesta de Mariano Francisco de Borja José Justo Téllez Girón y Beaufort-Spontin, Duque de Osuna, que era protector de las mencionadas monjas y fue académico de número de la Real Academia de la Historia desde el 5 de febrero de 1848. El monasterio franciscano de la Inmaculada y San Pascual Bailón se ubica en el Paseo de Recoletos nº 11 de Madrid. Fue fundado en 1683 y suprimido en 1836. Después de haber sido usado como almacén de maderas, en 1852, el Duque de Osuna, como descendiente de su fundador, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco, reclamó para sí el derecho de reversión, y es este derecho el que permitió el regreso de las monjas clarisas a su convento. La renuncia de Amadeo I al trono el 10 de febrero de 1873 y la proclamación de la I República al día siguiente, impidieron que el depósito hecho a favor de las monjas franciscanas se materializase. Quizá el depósito se había autorizado y estaba condicionado por el deseo de liberar espacio en el Ministerio de Fomento. Lo cierto es que no llegaron a trasladarse las estatuas al convento y apenas el nuevo gobierno se hubo consolidado, las esculturas hallaron un nuevo y definitivo emplazamiento, más coherente a sus iconografías, en la Real Academia de la Historia.

LAS ICONOGRAFÍAS DEL *REY PELAYO I* EN EL CONTEXTO IDEOLÓGICO Y ARTÍSTICO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO LIBERAL UNITARIO

La figura histórica de Don Pelayo, la mítica batalla de Covadonga, la elección de Pelayo I como caudillo y rey de los astures, sucesor y heredero de los valores del *ordo gothorum* y los 19 años de su reinado atrajeron poderosamente la atención de los historiadores y la capacidad creativa de los artistas ocupados de recrear la Historia (Besga 2000). Una lectura ideológica, conservadora, nacionalista, monárquica y muy comprometida con la confesionalidad católica del Estado interpretó los hechos de la vida de Don Pelayo como el elemento catalizador de los simbólicos orígenes de la nación española y su confesionalidad militante. En realidad, tales hechos estaban muy desdibujados y difusos por la nebulosa de un tiempo histórico que se antoja muy lejano y sin fuentes escritas directas. En ese proceso, que tiene mucho de construcción identitaria, Pelayo I fue leído como el impulsor de la reconquista (Jackson 1996). En opinión de Víctor Mínguez, hay que retrotraer esta reivindicación al siglo IX y al XVI, momentos ambos en los que: “fabricar un potente imaginario que legitimara sendos proyectos políticos a partir de una supuesta continuidad del linaje, poniendo en valor la estructura y la idiosincrasia de un reino perdido que el devenir del tiempo y de la sociedad hacía obviamente irrecuperable. Para ello hubo que convertir a Don Pelayo en eslabón dinástico, identificándolo siglos después de su muerte con el último monarca godo y el primer rey asturiano. Lo cierto es que, cuando a partir del 711 los montañeses cántabros y astures refugiados en el macizo de los Picos de Europa se enfrentaron a los árabes que habían ocupado toda la Península, sólo estaban defendiendo su modo de vida como anteriormente habían resistido frente a los visigodos, y antes que a estos frente a los romanos” (Mínguez 2023, 19).

Las noticias que en el siglo XIX se tenían del Rey Pelayo I mezclaban historia y leyenda. Se le suponía hijo del Dux Fafila, muerto a manos de Witiza en tiempos del rey Égerica. Se afirmaba que había peregrinado a Jerusalén y que allí había venerado la Cruz de Santa Helena, de la que poseía una astilla. Tras la muerte de su padre, fue uno de los más firmes partidarios del Rey Don Rodrigo, al que apoyó en su enfrentamiento contra Witiza y contra sus hijos: Akilda, Olmuldo y Ardebastro. Tras la derrota de Guadalete en el 711, Don Pelayo se habría refugiado en Toledo hasta la caída de la ciudad en el 714 en manos de Muza. Fue entonces cuando huyó a Asturias, donde tenía el dominio directo de algunos territorios (Menéndez 1995, 437-55).

Entre los años 712 y 714 Muza tomó posesión de los territorios del norte, los saqueó y nombró gobernador a Munuza, estableciendo la sede del poder musulmán en Gigia Flavia, la ciudad romana antecedente a la actual Gijón. En el 718 Don Pelayo capitaneó una primera revuelta contra los musulmanes acantonados en Gigia, durante la cual fue detenido y deportado al sur como rehén para garantizar la pacificación del norte. En tiem-

pos del valí Al Hurr (717-718) Don Pelayo consiguió escapar y regresó a las montañas de Asturias, donde fue elegido *princeps* de los astures y ungido Rey en presencia de un obispo, manteniendo con ello la tradición de la monarquía electiva visigoda, cuyo ceremonial de legitimación en el poder no era otro que el que se indica en el *Antiguo Testamento* cuando Saúl legitima a David al acceder al trono de Israel (1 Samuel, 16). Después de ser electo, Pelayo juró defender las tradiciones y las leyes del pueblo que le había elegido su monarca, entendiéndose en el siglo XIX que tales normas eran las establecidas en el *Fuero Juzgo*. Fue entonces cuando Pelayo I capitaneó una segunda revuelta, datada por la historiografía en el 722, durante el gobierno del emir Anbasa. Munuza envió al general Al Qama a someter a Pelayo, que se refugió en Piloña. Sus partidarios se hicieron fuertes en el monte Auseva, donde esperaron a las tropas de Al Qama, aprovechando como refugio inexpugnable una cueva. La leyenda recogida por la historiografía cristiana dice que, con la ayuda de la Virgen, Pelayo I aniquiló al destacamento de Al Qama en la que ha pasado a la historia como la Batalla de Covadonga. En cambio, los historiadores musulmanes dicen que, cuando llevaban días asediados, diezmados y sólo tenían miel silvestre para comer, los hombres de Al Qama, despreciando una fuerza militar tan exigua, les abandonaron a su suerte diciendo: “unos asnos salvajes: ¿qué daño nos pueden hacer?”. Pelayo murió en el 737 en Cangas de Onís (Menéndez 1962: vol. VII). En uno de los manuscritos de la Colección Salazar y Castro se resume su vida del siguiente modo: “XV. Item *ordo gothorum* obetensium regnum. Primum in Asturias Pelagius rg. In Cannicas an XVIII. Iste, ut supra diximus, a Uittizzanc rege de Toledo expulsus Asturias ingressus”¹⁹ cuya traducción podría ser: *XV, también el orden de los visigodos y del reino de Oviedo. Primer rey en Asturias Pelayo. En los cánones 18 años. Como hemos dicho más arriba, fue expulsado de Toledo por el Rey Witiza y entró en Asturias.*

La vida y hazañas militares del Rey Pelayo I se conocían en el siglo XIX a través de dos fuentes básicas: la *Crónica Albeldense*, escrita hacia el 880 en la corte de Alfonso III, y la *Crónica de Alfonso III*, compuesta hacia el 887, conocida a través de las versiones que se han dado en llamar *Crónica Rotense* o *vulgar* y *Crónica Sebastianense* o *culta*, llamada así por haber sido compuesta por el obispo Sebastián, sobrino de Alfonso III (García 1918, Blázquez 1925). Las tres crónicas son muy posteriores a la muerte de Pelayo I y se escribieron con una intención política clara: defender la idea de continuidad entre el *Regumun Visigothorum* y el *Regnum Asturorum*, afirmando que Alfonso III era heredero y sucesor de Leovigildo y Recaredo, en lo que se ha dado en llamar el *ordo gothorum*. Para el reino Astur se suele afirmar la existencia de un ideal *neogoticista* del que acaso en realidad sólo fueron conscientes sus élites de poder que construyeron una serie de afirmaciones propagandísticas ideadas para legitimarse en el poder (Torrente 1990, 309-24). La historiografía tradicional,

¹⁹ ARAH, Manuscrito [Ms] O-16, fol. 606r-612r. Biblioteca Nacional de España [BNE], ms. 712, fol. 467-470.

tomando como cimiento estas ideas, las genealogías de reyes y los historiadores del antiguo régimen, haciendo unas lecturas simplificadoras y unidireccionales del pasado, convirtieron a Pelayo I en un héroe nacional y nacionalista y le imaginaron arengando a sus hombres después de haber sido ungido como monarca, con el apoyo de la Iglesia, encarnado en el obispo Urbano, para convencerles de la necesidad de restablecer la unidad territorial hispana y la capitalidad de Toledo (Barrau-Dihgo 1989). Es bajo ese prisma y bajo la óptica de los muchos problemas de legitimación en el trono que tuvo Isabel II, como debe entenderse el interés que a mediados del siglo XIX se detecta por la iconografía de Don Pelayo, del que es magnífico ejemplo la estatua hoy en el zaguán de la Real Academia de la Historia.

La historiografía ha evidenciado las muchas dudas que deben albergarse sobre las lecturas intencionadas que de unas fuentes escritas tan tardías se hicieron respecto de la figura histórica del Rey Pelayo I. Todas ellas se orientaron a construir un arquetipo político neogoticista, opuesto a los musulmanes, heredero del legado cultural, político y legal visigodo, practicante de un catolicismo vertebrador de la cohesión social (Sánchez 1947, 283-98). La *Crónica Albeldense*, cuyo manuscrito lleva la fecha del 976, afirma que Pelayo era un noble godo expulsado de Toledo por Witiza que se refugió en Asturias y fue elegido, tras la invasión musulmana, *prínceps asturorum* (Gil Moralejo y Ruiz 1985). Entre el 717 y el 722 habría expulsado a las guarniciones musulmanas acantonadas en Gigia, administrando él directamente aquellos territorios y cobrando tributos. En la *Crónica Albeldense* el monte Liébana es el que sepultó a los musulmanes en su precipitada huida tras la batalla de Covadonga derrumbándose sobre ellos. En la *Crónica Rotense* se afirma que Don Pelayo era un espatriario o un *comes marcae*, o lo que es lo mismo, un Conde, obediente al Rey Witiza y luego al Rey Rodrigo. Al producirse la invasión musulmana, huyó con su hermana a Asturias. El romanticismo imaginó que el gobernador Munuza se habría enamorado de la hermana de Pelayo y, para consumar su amor, habría deportado a Don Pelayo a Córdoba, de donde escapó en el 717, iniciándose, con el trasfondo de una historia galante, la sublevación cristiana contra los musulmanes. Según la *Crónica Sebastianense*, la más novelesca y la que tiene un ideal neogoticista más claro, Don Pelayo era noble e hijo del Duque Fáfila. La *Crónica Albeldense* hace de Don Pelayo un godo hecho fuerte en Asturias, mientras que el testamento de Alfonso III, del 869, al ratificar la donación de la iglesia de Santa María de Tenciana (Tiñana) a favor del presbítero Sisnando, afirma que aquellos dominios eran propiedades de su bisabuelo, el Rey Pelayo I, lo que sugiere su condición de terrateniente del centro de Asturias (Risco 1789).

En el siglo XIX apenas se tomó en consideración la versión que de estos mismos hechos se recogía en las crónicas escritas por los historiadores musulmanes, igualmente tardías, en particular la *Crónica de Al Maqqari*, compuesta antes del 1632 (2002), y la *Crónica de Ibn Jaldún*, compuesta antes de 1406 (Abenjaldún 1997). En esta última se recogen los datos recopilados por Ibn Hayyan antes de 1075, para quien Don Pelayo era descendiente de una

familia goda asentada en la *Galaecia*. En estas crónicas Don Pelayo no es exactamente un noble, sino un *Belay al Rumi*, es decir, un hispano-romano. Con independencia de la inverosimilitud del perfil biográfico construido alrededor del Rey Pelayo I, los debates que hoy avivan las discusiones entre los investigadores, en el siglo XIX apenas se vislumbraban y, cuando lo hacían, sólo eran conocidos por los individuos del mundo académico (Caveda 1879). La lectura del pasado que entonces se hacía buscaba retrotraer los orígenes de la monarquía católica y el fenómeno de la reconquista a Pelayo I y eso es lo que interesaba resaltar cuando se le representaba en la pintura de historia y la escultura monumental. De hecho, la batalla de Covadonga, la elevación de Don Pelayo a la condición de Rey de Asturias y la arenga inmediata a su ungimiento y coronación, fueron asuntos relativamente cotidianos en la prensa, la literatura, los libros de historia y las producciones artísticas decimonónicas.

Pelayo I había interesado a los escritores del romanticismo. Buen ejemplo de ello es la obra de teatro: *La madre de Pelayo* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1846) y la octava épica titulada: *Pelayo*, compuesta por José de Espronceda en 1835 (1992). El interés pictórico puede retrotraerse a 1753, momento en que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó un concurso de pintura imponiendo que el tema a representar fuera *La elección de Don Pelayo por Rey de España*. De los cuadros que se presentaron al concurso se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los tres que fueron premiados, obra de Francisco Casanova y Zudanel, José Martín Rufo y Juan Ramírez de Arellano (Vallina y Herradón 2022, 62-7), todos ellos dentro de la sensibilidad teatral del neoclasicismo hispano, que tiene mucho de barroco académico. A mediados del siglo XIX, durante el reinado de Isabel II, representan la *Batalla de Covadonga* Francisco de Paula van Hallen en 1846 (Mañas y Arias 1980, 24) y Francisco de Paula Lujan en 1848 (Valdivieso 1981, 142).

En la primera edición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes la obra premiada con la primera medalla fue el *Don Pelayo en Covadonga*, pintado por Luis de Madrazo y Kuntz en 1855, un óleo sobre lienzo que actualmente es propiedad del Prado y está depositado en la Basílica de Covadonga (Ossorio 1884, 104). La actitud del Don Pelayo representado en el cuadro guarda un notable parecido con la representación que para el mismo tema ideó Federico Madrazo al diseñar el programa iconográfico del Congreso de los Diputados (Díez 2010, 86-7). Luis de Madrazo representa a Don Pelayo con un lenguaje tan heroico como declamatorio y teatral junto al obispo Urbano, cogiendo ambos, juntos y al unísono, el estandarte de la Santa Cruz, en actitud decidida de avance, armados respectivamente con la espada y la biblia para simbolizar la ideal alianza de la Iglesia y el Estado en el proyecto político de la reconquista (Barón 2007, 156). En el catálogo oficial de la exposición de 1856 se describía este lienzo del siguiente modo: “Retirado Don Pelayo en Covadonga, acompañado del obispo Urbano y de un corto número de cristianos, al saber de la aproximación de los sarracenos, capitaneados por Aclaman, enarbola la cruz recibida del cielo, arenga a los suyos y les comunica el sobrenatural valor con que derrotarán luego a los infieles. También

la célebre hermana del caudillo los anima al combate y con la excitación de ambas y el santo influjo de la religión, comienzan la memorable batalla que da principio a la gloriosa restauración de la España Cristiana" (*Catálogo* 1856, 18.). Si comparamos la imagen de Pelayo I de la pintura de Luis de Madrazo con la escultura de José Pagniucci y Zumel, ambas de 1855, tienen en común entender al monarca Pelayo I como un héroe patrio en actitud de avance, gesto imperativo, con atuendo, armas, casco y corona semejantes, acreditando con ello el interés del tema en ese momento concreto de la historia de la España isabelina (Reyero 1987, 67-9). (fig. 8)



Fig. 8. Luis Madrazo y Kuntz, *Don Pelayo en Covadonga*, 1855,
Depósito del Museo del Prado en la Basílica de Covadonga.

No menos sugerente resulta la comparación de la estatua de Pagniucci con el *Pelayo I* pintado por Luis de Madrazo y Kuntz de cuerpo entero con destino a la iconoteca regia que había proyectado José Madrazo en 1847. La idea de José Madrazo, siendo director del Prado, fue crear una sección dentro del Museo en la que se recorriera la historia de la monarquía hispánica a través de las efigies de sus reyes, ordenadas cronológicamente, insistiendo en la legitimidad dinástica como un elemento clave para la estabilidad política. El retrato de Pelayo I, como es lógico, era una de las efigies principales en esa galería iconográfica, como lo fue, años atrás, la escultura labrada en 1743 por Juan Domingo Olivieri para el ciclo de reyes de la cornisa del Palacio Real de Madrid, hoy en la Plaza de Oriente (Tárrada 1992), o su representación escultórica en la sala de reyes del Real Alcázar de Segovia (Nogales 2024, 813-54) y en el salón del trono del Real Alcázar de Sevilla (Ruiz 2014, 305-31). El cuadro de Luis Madrazo fue pintado al óleo sobre lienzo en fecha incierta entre 1853 y 1856 y presenta al monarca de perfil numismático, sujetando la empuñadura de la espada con la mano derecha, llevándola al pecho, en gesto de hacer juramento solemne, y llevando con la izquierda una Santa Cruz procesional de madera, la que según la tradición hubiera recibido del cielo (Barón 2007, 151; Díez 2010, 53, 59-70). (fig. 9)

Dentro de este interés historicista y desde la ingenua perspectiva historiográfica del siglo XIX que entendía a Don Pelayo como el primer impulsor del lentísimo proceso de la reconquista, que habría de abarcar ocho siglos y concluir con la derrota de los musulmanes en Granada en 1492, con una jalonada sucesión de hechos heroicos, es como debe ser estudiada esta escultura, muy admirada en su



Fig. 9. Luis Madrazo y Kuntz, *Rey Pelayo I*, 1853,
Museo del Prado.

tiempo. Bien lo demuestra el contenido de un artículo publicado en el *El Sur* el 22 de junio de 1856, donde se dice: “El Pelayo tiene un carácter varonil que atrae: la rudeza de su patriotismo y la gala semi-bárbara de los príncipes de su raza perfectamente expresada en su traje, revelan en él desde luego al restaurador de la España Cristiana”. Una parte de la excepcionalidad de esta escultura radica en que, salvando el Don Pelayo del ciclo de Reyes del Palacio Real de Madrid, es seguramente el primer ejemplo de la escultura monumental hispana en el que se abordó la representación de este tema, con el monarca de cuerpo entero, pero no con estandarte ni cruz, sino con la bengala de general y mirando al infinito. (fig. 10)



Fig. 10. Juan Domingo Olivieri, *Rey Don Pelayo*, 1743, Procedente de las cornisas de Palacio Real, hoy en la Plaza de Oriente, Madrid.

En efecto, la escultura muestra a Pelayo I de cuerpo entero, en animosa actitud de avance firme, con una pierna tensa y otra relajada, vestido con el atuendo que en el siglo XIX se presuponía que usaban los visigodos, heredero de algunos rasgos de la indumentaria céltica

y germánica, con cota de malla escamada, espada envainada y ceñida a la cintura, capa rica en plegados y atada con una fibula circular enjoadada al hombro derecho y casco puntiagudo en el cenit que integra la corona en el aro que le sirve de base. Para acentuar la sensación de avance, Pelayo I señala con la mano derecha la dirección hacia la que los cristianos debían orientar sus proyectos militares, el duro camino hacia el Sur. Sostiene con la mano izquierda una Santa Cruz, forjada en bronce, de brazos rematados en trilobulos, en cuyo nudo central, en alto relieve, está representada la Santa Faz de Jesucristo en su tipología siriaca, dentro de un clípeo, y en cuyos brazos simula tener labra vegetal de ataurique a base de palmetas de seis dígitos. La cruz se inspira, de un modo ciertamente ecléctico, en la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de Oviedo, en las cruces medievales de brazos trilobulados del siglo XIII, en la eboraria califal del siglo X y en los ornamentos litúrgicos del arte bizantino de la II Edad de Oro. La cabeza de Don Pelayo, con la barba simétrica y partida, largo bigote y largos cabellos, está representada en actitud de arengar, como si estuviera diciéndole a la asamblea de nobles huidos a Asturias: *in hoc signo vincitur*, que significa: *Con este signo se vence*. Conviene advertir que en el escudo actual del principado de Asturias, entendiendo que Pelayo I es un émulo del emperador Constantino el Grande, se integra la frase: *hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus*, literalmente: *Con este signo se defiende al piadoso. Con este signo se vence al enemigo*. Pagnucci se rebela en esta escultura como un artista de extraordinaria habilidad a la hora de captar el movimiento de los labios y la boca abierta de quien está hablando, en la instantaneidad del acto de avanzar hablando, una habilidad relativamente fácil en el arte de la pintura y de muy compleja solución en el arte de la escultura. Emerge aquí Pagnucci como un artista hábil, conciencioso en su técnica de trabajo.

La estatua traduce, con un tono en el que se combina lo declamatorio y lo teatral con lo heroico y lo emocionante, la supuesta actitud de Don Pelayo en la batalla de Covadonga, bien en la arenga previa al combate, bien en la arenga inmediata a su ungimiento como monarca, cuando propone a sus hombres la restauración del *ordo gothorum*. Dada la formación italiana de Pagnucci, de la que hablaremos en breve, en esta escultura se puede entrever una deuda evidente con el clasicismo académico, directamente inspirado en la antigüedad grecolatina (sobre todo con el mundo fidiaco y policlético del s. V a. de C.) reinterpretado desde la perspectiva de la sensibilidad barroca que aporta el conocimiento de las obras de Gian Lorenzo Bernini, de Camilo Rusconi y de otros artistas italianos de los siglos XVII y XVIII, capaces de romper el tono solemne y centrípeto del volumen escultórico en favor de la proyección de la escultura fuera de los límites impuestos por las hornacinas donde se han de alojar.

REFLEXIONES EN TORNO A UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA EN LA ESCULTURA EN 1855: LA PERVIVENCIA DEL CLASICISMO Y EL NEOMEDIEVALISMO HISTORICISTA

Si tomamos en consideración todo lo dicho hasta ahora, en el zaguán de la Real Academia de la Historia pueden verse en oposición y contraste dos propuestas escultóricas contemporáneas,

ambas de 1855, la *Felicidad* de Rodríguez, que apuesta por la frialdad académica del clasicismo, y el *Don Pelayo* de Pagniucci, que se decanta de forma decidida por el movimiento y la expresión emocionada de la actitud de avance. Igual de interesante resulta comparar el sentido con que se hicieron los depósitos de escultura de 1873 y de pintura de 1913 y de 1945. La Real Cédula con la que Felipe V aprobó los estatutos de la Real Academia de la Historia el 18 de abril de 1738 establecía que su finalidad última es aclarar “la importante verdad de los sucesos, desterrando las fábulas introducidas por la ignorancia o por la malicia, conduciendo al conocimiento de muchas cosas que oscureció la antigüedad o tiene sepultado el descuido”. Los depósitos pictóricos son del todo coherentes con ese fin en tanto en cuanto son verdaderas efigies de personajes históricos relevantes. En cambio, las esculturas que dan la bienvenida a quienes ingresan en la institución cruzando su zaguán, justo dicen lo contrario. Cualquier alegoría, como lo es la *Felicidad* de Rodríguez, no es sino una imagen intelectual y alambicada, en la que se representa lo que se sabe, no lo que se ve, y esto es más relevante aún cuando lo que se capta es una emoción y se hace desde la frialdad clasicista. El *Don Pelayo* es una imagen neomedieval, inventada desde la sensibilidad neohistoricista de mediados del XIX a partir de un doble constructo historiográfico, la reconquista y la confesionalidad del Estado, cargado de ideología e instrumentalizado por los valores de la monarquía liberal de Isabel II. A base de imaginar una y otra vez a Don Pelayo arengando a sus hombres, la imagen ha acabado por aceptarse como verosímil, pero su condición fabulada es muy evidente a los ojos de nuestro tiempo. En realidad, el depósito de las esculturas hecho en 1873 no parece muy coherente con los ideales de la Real Academia.

Gracias a una investigación elaborada por Leticia Azcue (2012, 211-49) conocemos una parte del proceso de labra de las dos estatuas que aquí nos ocupan. Ambas son consecuencia de haber sido Pagniucci y Rodríguez pensionados en la Academia de España en Roma. En 1851, en su último año como pensionados, Pagniucci y Rodríguez hicieron en escayola los primeros acercamientos a la versión final de dos esculturas que representan al *Rey Pelayo I* y la *Felicidad*. El 17 de agosto de 1852 Antonio Solá Llansas, como responsable de los pensionados, escribió oficio en el que informa que: “el escultor Rodríguez le había entregado al marcharse una obra más de la reglamentaria: era un modelo en yeso, de una figura alegórica de su invención que representaba la *Paz* y la *Felicidad*, en tamaño de siete pies y medio castellanos” (2,08 m.). Pagniucci hizo lo propio. Con el fin de completar ambas esculturas y pasarlas a mármol, los dos pensionados solicitaron y obtuvieron una prórroga, avalada con los preceptivos informes favorables de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, hechos a partir de unos envíos previos en los que se definía el proyecto a ejecutar con toda precisión. La concesión de una prórroga como pensionados se resolvió favorablemente: “para que se ocupen en Roma de ejecutar la estatua de mármol que previene el Reglamento y que según el mismo debe ser costeada por el Gobierno, con la cantidad de sesenta mil reales”. Solá, en calidad de director de los pensionados en Roma, informó el 22 de septiembre de 1854 que “los pensionados escultores no levantan la mano del

trabajo de las estatuas en mármol”. Ambas esculturas fueron felizmente concluidas y firmadas, como ya hemos visto, en 1855. En fecha incierta fueron enviadas a España y presentadas al público y a la crítica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856.

La alegoría de la *Felicidad*, también de un tamaño levemente superior al natural, labrada en mármol blanco de Carrara y firmada en su pedestal, figuró en la Exposición Nacional de 1856 (*Catálogo* 1856, 240, 30) y tuvo el mismo destino que el *Don Pelayo*. La crítica artística del año 1856 fue extraordinariamente benévolas con la *Felicidad* y, en varios artículos de periódico se exaltó su sentido de la serenidad y el equilibrio clásico con que estaba concebida, muy evidentes en el rostro y el tratamiento de los pliegues de la ropa, vinculables a la imitación de ese estilo sereno, pausado y rico en pliegues verticales de bellísima ejecución, rematados en eses, cercanos a la sensibilidad neoática de la escultura romana del periodo Julio-Claudio. En un artículo que vio la luz en *La Esperanza*, publicado el 18 de junio de 1856, decía: “muy divididos andan los pareceres, concediendo unos al Señor Pagniucci la palma del triunfo, y otros al Sr. Rodríguez; nosotros creemos que ambos deben estar satisfechos de su obra, aunque, hablando francamente, creemos que la Felicidad reúne mayor número de bellezas”. En el *Sur* se publicó lo siguiente el 22 de junio de 1856: “en el grupo de la Felicidad del Sr. Rodríguez hay serenidad, belleza, encanto. El noble semblante del numen expresa la feliz abstracción que distingue a las divinidades de la estatuaria griega”. Como ambas estatuas habían sido los ejercicios de mérito hechos por Pagniucci y por Rodríguez en el tiempo en que ambos habían estado pensionados en Roma por el gobierno, se esperaba mucho de ellos, pues se entendía que sus obras estaban llamadas a contribuir a la renovación del panorama escultórico español del XIX. En ese sentido, es muy significativo que se exaltase el sentir académico, clásico, sereno y de ideal neo-griego de la *Felicidad* y que el Estado comprase en aquella exposición la más clásica de las estatuas de Pagniucci, *Penélope llevando el arco de Ulises a sus pretendientes*, obra que había ganado la medalla de primera clase de la Exposición de París de 1855. Frente al *Don Pelayo* que es una estatua de temática neo-medieval, interpretada en clave tardo-barroca, emerge el gusto de la crítica como leal al tardío clasicismo. Hay que advertir, no obstante, que las autoridades no tuvieron demasiado donde elegir, pues a la Exposición Nacional de 1856 concurrieron únicamente 13 escultores que presentaron un total de 24 obras (Reyero 2002, 307-8).

En realidad, pese a las opiniones de la crítica artística de 1856, publicadas en varios periódicos, en las que se tendió a valorar la alegoría de la *Felicidad* por encima del *Rey Pelayo*, la historia inmediatamente posterior acabaría por demostrar que el interés por lo neomedieval, tendente a lo emocional, superó la frialdad del tardío neoclasicismo griego. Buena prueba de ello es la escasa repercusión formal que tuvo la *Felicidad* de Rodríguez, tan anclada al sentir neoclásico, que apenas influyó en obras posteriores, y la importante influencia iconográfica y formal del *Don Pelayo* de Pagniucci, coherente con los *Don Pelayo* pintados, sobre otras estatuas monumentales que muestran la efigie del mismo rey de cuerpo entero, especialmente en monumentos públicos, tales como el *Don Pelayo* de bronce de la Plaza del Marqués de San Esteban de Gijón,

obra de José María López, inaugurada el 5 de agosto de 1881, que tiene la pomposa inscripción, coincidente con la que había en el arco del infante: *A don Pelayo/ Caudillo de los godos,/ Restaurador de la monarquía española,/ héroe de Covadonga, que con ayuda de la Divina Gracia,/ libertó a su patria del yugo sarraceno,/ el pueblo y el senado de Gijón aquí congregados,/ erigiéndole para perpetua gloria/ de su fama legendaria,/ y honor de Asturias, este humilde de monumento/ Año MDCCC y con otra lápida donde reza: Era Don Pelayo un noble de Sangre Real, hijo del Duque Favila y nieto del rey Recesvinto. Fue el Caudillo de la Reconquista de España, en Covadonga./ Duración de su reinado: 718-737 (14 años)./ Inscripción redactada por Jovellanos en 1782, que se leía al frente norte de la puerta de la Villa, Arco del Infante.* (fig. 11). La inscripción actual es bien diferente.



Fig. 11. José María López, *Monumento a Don Pelayo*, 1881, Plaza del Marqués de San Esteban, Gijón.

Las razones que explican la mayor proyección formal del *Pelayo I* de Pagniucci deben buscarse en su mayor sentido historicista y en la emotividad, más acorde con el correr de los tiempos, con la sensibilidad de la segunda mitad del siglo XIX y con el gusto por el monumento público (Reyero, 1999: 454). No quedan a la zaga el *Don Pelayo* de 1880 labrado por Bernardo González del Fresno en madera, hoy en el Instituto Rey Pelayo de Cangas de Onís; el *Don Pelayo* de bronce de Gerardo Zaragoza, fechado en 1964, colocado sobre un pedestal junto a la basílica de Covadonga en el que está labrado el siguiente epígrafe, sacado de la *Crónica de Alfonso III*: “Nuestra esperanza está en Cristo. Este pequeño monte será la salvación de España”; y el *Don Pelayo* a punto de desenvainar la espada de 1970 de Cangas de Onís, obra del escultor Félix Alonso Arena. (fig. 12)



Fig. 12. Gerardo Zaragoza, *Monumento a Don Pelayo*, 1964, Covadonga.

LOS ESCULTORES JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ

Aunque no hay manual de arte español del siglo XIX ni diccionario biográfico de artistas decimonónicos que, al abordar el estudio de la escultura de ese periodo, no incluya en su análisis el comentario de las obras de José Pagniucci Zumel y Andrés Rodríguez López, ninguno de los dos artistas tiene la monografía que bien merecieran dada la calidad y variedad de sus obras. Osorio Bernard (1884, 504-5 y 586-7), Pardo Canalis (1951, 104, 341 y 343), Pantorba (1980, 452 y 470), Reyero (1987, 1999, 2002), Azcue Brea (2012, 211-49 y 2019), Arias Anglés (2005, 94) y quien suscribe el presente artículo (2012, 574-576), hemos analizado sus obras con mayor o menor fortuna en función de los datos en cada momento disponibles. Analizadas las circunstancias en que se hizo el depósito en la Real Academia de la Historia, las iconografías de ambas esculturas, su ejecución, fecha, premios y adquisición por el Estado, es el momento de establecer el modo en que ambas se integran en la producción de ambos artistas.

José Pagniucci Zumel nació y murió en Madrid (1821-1868). Su nombre ocasionalmente aparece en los documentos como *Panuchi*. Hijo de un modesto pero hábil escultor, José Pagnucci y Baratta, que se encargó durante muchos años de dirigir el taller de modelado y vaciado en yeso de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, y nieto de Pagnuchi, también vaciador de moldes de yeso al servicio de la Academia de San Fernando, debió aprender el oficio en el seno de la familia y en el contexto de la Academia (Azcue 2007, 399-427). Pagnucci padre fue un hombre al que Ossorio califica como dador de buenos consejos, entendido, conocedor y amante del arte, que se ocupó de formar cuidadosamente a su hijo en los principales rudimentos del arte de la escultura (1884, 504-5). Pagnucci demostró desde su infancia unas extraordinarias dotes para el aprendizaje y una notable habilidad técnica. Se conocen suyos bastantes dibujos, copiando estatuas clásicas (algunos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y se sabe que ayudaba a su padre al hacer los vaciados de yeso desde niño, lo que le dio un extraordinario conocimiento de las técnicas y una serie de habilidades que explican la calidad de su producción artística. En paralelo a su educación escultórica recibió una esmerada formación literaria e intelectual, sin la cual no es posible explicar su capacidad para dar corporeidad verosímil a algunos temas escultóricos que trató a lo largo de su carrera. Completó su formación en Roma, enviado allí por su padre a expensas de la familia, para que ampliara sus conocimientos junto al escultor Ponciano Ponzano, que, años atrás, se había formado con Pagnucci padre. En 1847 ganó una pensión gracias a su obra *El beso de Judas*, que le permitió regresar a Roma como pensionado, durante tres años, prorrogables por dos, desde 1848. En la capital italiana Pagnucci aprendió técnicas de trabajo que le dieron un perfecto dominio de su oficio. En ello jugó un papel fundamental el sistemático análisis, estudio y copia de algunas de las obras escultóricas del gran clasicismo, del helenismo y del periodo imperial romano que se guardaban en los Museos Vaticanos. Buen ejemplo de ello es el vaciado en relieve que representa a *Aquiles dispuesto a partir*

hacia Troya en compañía de Ulises, recibiendo las advertencias de Tetis, fechado en 1852 (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-330). Se sabe que, a pesar de su juventud, estando en Italia, recibió diversos premios de la Academia Pontificia de San Lucas en reconocimiento a su esmerado trabajo. El *Don Pelayo* al que hemos dedicado el presente estudio es la obra de culminación de la etapa artística que podemos etiquetar como periodo de formación.

En la exposición Nacional de Bellas Artes de 1851 presentó su obra *Caín* y en la de 1852 un bajorrelieve con un pasaje de la historia de Grecia. Consta que en 1855 presentó a la Gran Exposición de París una estatua que representaba a *Penélope llevando el arco de Ulises a los pretendientes*, ya mencionada, y, al año siguiente, habiendo regresado a España, ganó con esa misma escultura la medalla de primera clase de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, obra que fue adquirida por el gobierno con destino a la Universidad Central (Pantorba 1980, 69). La Real Orden que certifica tal adquisición se fecha el 7 de agosto de 1856 y registra el significativo precio de 30.000 reales. Consta que luego fue depositada en el Jardín Botánico por Orden de la Dirección General de la Instrucción Pública fechada el 28 de noviembre de 1863 y hoy se encuentra en paradero desconocido (Reyero 2002, 280). En esa misma exposición de 1856 figuró el *Don Pelayo* que aquí nos ocupa.

Andrés Rodríguez López es un escultor acaso menos conocido, pero no por ello menos importante. Nacido en Santiago de Compostela en fecha incierta entre 1819 y 1821, murió en Madrid el 4 de diciembre de 1884. Hijo de Andrés Rodríguez, natural de San Salvador de Sopau, y de Cecilia López, natural de Sarriá, se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde expuso un bajorrelieve titulado *Pandora* con tan solo 11 años. Despues de haber participado en el concurso que convocaba la Academia, recibió una pensión para completar su formación académica en Roma, que se hizo efectiva en virtud de una Real Orden del 2 de mayo de 1848, ya que, a juzgar por sus profesores y examinadores, merecía ser incluido en la propuesta que finalmente se elevó al gobierno por sus excelentes ejercicios. Es seguro que ambos artistas, Pagnucci y Rodríguez, se conocían ya en Madrid, dado que los dos eran escultores y estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También es seguro que coincidieron y convivieron en Roma, ya que constan ambos como pensionados de la Academia desde 1848, por tiempo de tres años, con posibilidad efectiva de prorrogarlos en un cuarto año, como así hicieron y ha documentado Azcue (1994, 7, 39 y 428). Es fácil intuir, por los datos periodísticos que hemos recogido, que hubo cierta competitividad entre ellos. Andrés Rodríguez, viviendo en la Ciudad Eterna, remitió los trabajos reglamentarios que debían figurar en las exposiciones de la Academia de San Fernando, de entre los cuales se deben citar una estatua de *Diomedes*, que figuró en la exposición de 1851, y un relieve de escayola que representa a *Electra entregándole a Orestes las cenizas de su padre*, que estuvo en la exposición de

1852 y se conserva actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-329). La tercera remesa, el envío del año 1853, incluyó una obra más de las reglamentarias, que era un yeso con la alegoría de la *Paz* y otro con la *Felicidad*. Tras los informes favorables preceptivos, se concedió una prórroga a la estancia en Roma para que la ejecutara en mármol. La estatua que nos ha ocupado en el presente análisis es el resultado final de esa pensión y se fecha en 1855. En 1855 presentó a la Exposición Universal de París el boceto de su obra *Licurgo presentando sus leyes*, trasladada al tamaño natural en 1856, conservada en la decoración de la escalera monumental de la que fue Universidad Central de Madrid (Instituto de España, inv. 959). Podríamos decir que, con la alegoría de la *Felicidad*, culmina, como en el caso del *Don Pelayo* de Pagniucci, su formación académica romana, marcando el comienzo de su etapa de madurez y plenitud.

Pagniucci y Andrés Rodríguez trabajaron juntos en proyectos escultóricos tan significativos como la decoración del Congreso de los Diputados. Pagniucci, que era el responsable de la ejecución de una parte sustancial de los programas iconográficos, ejecutó una *Alegoría de la Paz*, los capiteles de orden corintio que coronan las columnas de la fachada principal y los capiteles de orden jónico de las pilastras de esa misma fachada, así como los escudos reales que presiden el salón de sesiones y la talla de arabescos de escayola de todo el interior del edificio. La obra más importante de Pagniucci en el Congreso es una estatua de mármol de Carrara, de cuerpo entero y tamaño algo mayor que el natural, que representa a Isabel la Católica y forma pareja, presidiendo el testero del Salón de Sesiones, con la estatua de Fernando el Católico, también en mármol de Carrara, que es obra de Andrés Rodríguez.

De Pagniucci sabemos también que fue responsable de la decoración escultórica del Teatro de la Zarzuela, donde labró las columnas, capiteles, adornos, molduras y medallones de la fachada, así como los retratos de busto de *Lope de Vega* y de *Calderón de la Barca*. También esculpió el *Fray Luis de León* de la iglesia de las Calatravas de Madrid, dos Inmaculadas, una para la iglesia de San Andrés de Madrid (destruida en la Guerra Civil) y otra para la iglesia de las Calatravas, y algunos bustos que retratan a diversos miembros de la nobleza y la alta sociedad de su época, como la *Duquesa de Abrantes* y los *Duques de Villahermosa*. Fue elegido en 1859 miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo su discurso de ingreso: *Pensamientos acerca del noble arte de la escultura* (1859). Su prematura muerte, víctima de una pulmonía, el 16 de marzo de 1868, a los 47 años, truncó su carrera en un momento de absoluta plenitud.

De Andrés Rodríguez se conocen muchas obras, estudiadas por Azcue (2019). Entre ellas merece la pena citar la alegoría de la Agricultura de la fuente ornamental que monumentaliza el depósito del Canal de Isabel II, el *San Raimundo abad* de Fitero de la fachada de

las Calatravas de Madrid y el *José de Quer* del Jardín Botánico de Madrid, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. En 1868 labró una figura de *Jesucristo en el Santo Sepulcro* para el Monasterio de El Escorial, en 1871 presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes la *Muerte de Arquímedes*, hoy en paradero desconocido, en 1881 un *Homero ciego*. También fue un excelente retratista, tal y como acreditan el busto de *Francisco Tames Hevia* y los retratos de los *Duques de Villahermosa*. Rodríguez estuvo muy bien posicionado en el panorama artístico de su momento, prueba de ello es que contrajo matrimonio con Josefa Madrazo y Kuntz, la hija de José Madrazo.

CONCLUSIÓN

José Pagniucci y Andrés Rodríguez, ocuparon, en los años centrales del siglo XIX, una posición de predominio en el panorama escultórico del Madrid de la época Isabelina. Ambos recibieron una formación académica análoga que completaron en Roma, pero el resultado estilístico de sus trabajos fue bien diferente, tal como puede anticiparse en las dos esculturas fechadas en 1855 que, como ejercicios de mérito de su estancia en Roma, marcaron el final de su etapa de formación y el comienzo de su etapa de madurez y plenitud. En ellas se representa una alegoría de la *Felicidad* y al *Rey Pelayo I* arengando a sus hombres tras haber sido elegido como primer monarca astur. Ambas, enfrentadas en el zaguán del Palacio del Nuevo Rezado que acoge la sede de la Real Academia de la Historia, constituyen dos brillantes ejemplos de lo mejor de dos de los más brillantes escultores españoles del siglo XIX. La *Felicidad* está planteada desde una sensibilidad clasicista, directamente emparentada con el neoclasicismo y con la escultura romana neoática del periodo Julio- Claudio, el *Don Pelayo* es consecuencia del recreacionismo, más o menos verosímil, de los neomedievalismos, en el que están latentes ciertos resabios de la forma de componer que tenían los escultores italianos del pleno y tardío barroco. Las dos estatuas, por otro lado, ejemplifican bien el modo en que se produjo la unión de las colecciones del Museo Real con las del Museo de la Trinidad y del Museo Nacional y el modo en que se materializó la política de depósitos que hoy llamamos el Prado disperso, en una fecha tan temprana como es 1873.

BIBLIOGRAFÍA

- Abenjaldún. 1997. *Introducción a la Historia Universal (Al Muqaddimah)*. México: Fondo de Cultura Económica, ed. Elías Trabluse.
- Al-Makkari, Ahmed ibn Mohammed. 2002. *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. Londres: Routledge, translated by Pascual de Gayangos y Arce.
- Almagro Gorbea, Martín y Álvarez Sanchís, Jesús. 1998. *Archivo del Gabinete de Antigüedades catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Almagro Gorbea, Martín y Pita Andrade, José Manuel. 1999. *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Alós, Fernando y Sanpedro Escolar, José Luis. 2001. *150 años del Ministerio de Fomento: ministros de 1851 a 2001*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- Anes Álvarez de Castrillón, Gonzalo, Bonet Correa, Antonio, Checa Cremades, Fernando, Fernández Alba, Antonio, La-Hoz, Rafael de la, Moleón, Pedro, Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, Pita Andrade, José Manuel, Sambricio, Carlos y Torner, Gustavo. 1999. *Lecciones sobre el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores. 1998. "El museo de la Trinidad, germen del museo público en España". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 11: 367-396.
- Arias Anglés, Enrique. 2005. *Historia del arte español: Del neoclasicismo al impresionismo*. Madrid: Akal.
- Azcárate Luxan, Matilde. 2016. "Iconografía". *Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias* 261: 14-16.
- Azcue Brea, Leticia. 2007. "los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Dinastía Pagniucci". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 73: 399-427.
- Azcue Brea, Leticia. 2012. "Roma y la escultura del s. XIX en el Museo del Prado. La odisea de los pensionados hasta 1873", *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en escultura moderna europea. I Encuentro europeo de museos con colecciones de escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura: 211-249.
- Azcue Brea, Leticia. 2019. *Tres escultores rescatados del olvido: José de Vilches, Eugenio Duque y Andrés Rodríguez en la escalera monumental del Instituto de España*. Madrid: Instituto de España.
- Avellán y Nory, Antonio. 1913. "Relación de los cuadros que figuran en la Sala de Sesiones Ordinarias de la Academia, Gabinete de Comisiones, Despacho del Sr. Secretario, Antesala, Galería. Biblioteca San Román, Gabintene de Medallas y Salón de Juntas Públicas". *Boletín de la Real Academia de la Historia* Vol. LXII: 570-575.
- Barón, Javier. 2007. "El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico Madrazo". *Boletín del Museo del Prado* 25: 142-159.
- Barrau-Dihgo, Louis. 1989. *Historia política del reino asturiano (718-910)*. Gijón: Silverio Cañada.
- Besga Marroquin, Armando. 2000. *Orígenes hispano-godos del Reino de Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Biblioteca Nacional de España. 1999. *Iconografía hispana. Catálogo de retratos de personales españoles de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Fundación Histórica Tavera.
- Blázquez y Delgado-Aguilera, Antonio. 1925. *La crónica de Alfonso III. Estudios de Historia y Crítica Medio-Evales*. San Lorenzo de El Escorial: Imp. Real Monasterio de El Escorial.
- Cabrera Calvo-Sotelo, Mercedes, Moreno Luzón, Javier, et allí. 2002. *Regeneracionismo y Reforma. España a comienzos del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes y Fundación BBVA, Cat. Exp.
- Cannadine, David. 2007. *National Portrait Gallery: A Brief History*. London: National Portrait Gallery.
- Carderera y Solano, Valentín. 1855. *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitales, escritores...* Madrid: Ramón Campuzano, tomo I.
- Carderera y Solano, Valentín. 1865. *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitales, escritores...* Madrid: Ramón Campuzano, tomo II.
- Carderera y Solano, Valentín. 1877. *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos...* Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello.
- Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentadas en la exposición General de Bellas Artes de 1856, verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856*. Madrid: Imprenta Nacional.

- Caveda y Nava, José. 1879. *Examen crítico de la restauración de la monarquía visigoda en el siglo VIII*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Díez García, José Luis. 1992. *La pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Díez García, José Luis. 2010. *La pintura isabelina: arte y política*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. 2008. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Espinosa, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes. 1980. “El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid. II”. *Boletín del Museo del Prado* 1, 2: 99-126.
- Espronceda, José. 1992. *Obras poéticas de Don José de Espronceda*. Madrid: Cátedra.
- García Villada, Zácaras. 1918. *Textos latinos de la Edad Media Española. La crónica de Alfonso III*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- Gil Fernández, Juan, Moralejo, José Luis y Ruíz de la Peña Solar, Juan Ignacio. 1985. *Crónicas asturianas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- González Zymla, Herbert y Frutos Sastre, Leticia María. 2002. *Archivo de la colección de Pintura y Escultura de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- González Zymla, Herbert, Frutos Sastre, Leticia y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 2003. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- González Zymla, Herbert. 2012. “Pagniucci y Zumel, José”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Tomo XXXIX: 574-576.
- González Zymla, Herbert. 2012. “Rodríguez López, Andrés”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Tomo XLIV:
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. 1846. *La madre de Pelayo: drama en tres actos en verso*. Madrid: J. Repullés.
- Jackson, Gabriel. 1996. *Introducción a la España medieval*. Madrid: Alianza.
- Luna, Juan José. 1979. *La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Maier, Jorge. 1998. *Comisión de Antigüedades de la Comunidad de Madrid. Catálogo en Índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Mañas Cano, Carmen y Arias Anglés, Enrique. 1980. “El pintor valenciano Van Halen en el Patrimonio Nacional, su vida y su obra”. *Reales Sitios* 64: 21-29.
- Marías, Julián. 2008. *La felicidad humana*. Madrid: Alianza.

- Menéndez Bueyes, L. Ramón. 1995-1996. “Algunas notas sobre el posible origen Astur-Romano de la nobleza en el Asturorum Regnum”. *Studia histórica. Historia Antigua* 13-14: 437-455.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1962. *Los reinos de la Reconquista I. El reino de Asturias. Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, vol. VII.
- Mínguez Cornelles, Víctor. 2023. “La realeza goda y la monarquía hispánica: reinención de un reino perdido mil años después y pervivencia de su imaginario durante cuatro siglos”, *Selecturas del pasado: Reflexiones sobre el gusto*, coord. Rebeca Carretero Calvo, Alberto Castán Chocarro y Mónica Vázquez Astorga, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 17-38.
- Nogales Rincón, David. 2024. “La Galería de la sala de Reyes del Alcázar de Segovia: ejes ideológicos y líneas historiográficas de un proyecto regio cuatrocentista”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III Historia Medieval* 37: 813-854.
- Ossorio y Bernard, Manuel. 1884. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-4, ed. facsímil, Madrid, 1975.
- Pagniucci y Zumel, José. 1859. *Pensamientos acerca del noble arte de la escultura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1859.
- Pantorba, Bernardino de. 1980. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Jesús Ramón García Rama.
- Pardo Canalis, Enrique. 1951. *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 1977. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 2001. “La colección de pinturas de la Real Academia de la Historia”, *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Patrimonio Nacional y Real Academia de la Historia: 89-92.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 2003. “La colección de pinturas de la Real Academia de la Historia”, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia: 11-19.
- Revilla, Federico. 2016. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Reyero, Carlos. 1987. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Reyero, Carlos. 1999. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.
- Reyero, Carlos. 2002. *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*. Alicante: Espasa Calpe.

- Ripa, Cesare. 2007. *Iconología I*. Madrid: Akal.
- Risco, Manuel. 1789. *España Sagrada. Asturias. Antigüedades concernientes a la región de los astures transmontanos desde los tiempos más remotos hasta el siglo X*. Madrid: Oficina de Blas Román, Tomo XXXVII.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2014. “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”, *Anales de Historia del Arte* 23: 305-331.
- Sánchez Albornoz, Claudio. 1947. “Sobre la autoridad de las Crónicas de Albelda y de Alfonso III”, *Bulletin hispanique* 49 3: 283-298.
- Saumarez Smith, Charles. 2010. *The National Portrait Gallery*. London: National Portrait Gallery.
- Stromberg, Ronald N. 1995. *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate.
- Suárez Cortina, Manuel. 2006. *La España liberal (1868-1917). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Tárrada Baldó, María Luisa. 1992. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura de Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Torrente Fernández, María Isabel. 1990. “La Monarquía Asturiana. Su realidad y los relatos históricos”, *Historia de Asturias V*. Oviedo: Prensa Asturiana: 309-324.
- Valdivieso, Enrique. 1981. *Pintura Sevillana del siglo XIX*. Sevilla: edición particular.
- Vallina, Alicia y Herradón Figueroa, María Antonia. 2022. *Covadonga a través del arte*. Oviedo: Principau d'Asturies.



SOROLLA COLECCIONISTA DE TEJIDOS COPTOS*

SOROLLA, COLLECTOR OF COPTIC TEXTILES

RESUMEN:

Sorolla no solo fue uno de los pintores más importantes y reconocidos de su generación, sino que además fue un coleccionista que fue adquiriendo a lo largo de su vida numerosos objetos, algunas veces de forma impulsiva y caprichosa, como él mismo manifestaba en la correspondencia que mantuvo con su mujer Clotilde. Entre las colecciones artísticas, arqueológicas y etnográficas, también se conservan en su museo madrileño tres tejidos coptos, que se analizan en este estudio, así como cuál pudo ser el interés del pintor en estas piezas, muy de moda en el coleccionismo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE:

Tejidos coptos, coleccionismo textil, ornamentación textil, Museo Sorolla.

ABSTRACT:

Sorolla was one of the most important and renowned painters of his generation, and he was also a collector who acquired numerous objects throughout his life, sometimes impulsively and capriciously, as he himself expressed to his wife, Clotilde, in his letters. Among his artistic, archaeological, and ethnographic collections, three Coptic textiles are preserved in his Madrid Museum, which are analyzed in this paper, as well as the painter's interest in these fabrics, very fashionable in contemporary collecting.

KEYWORDS:

Coptic textiles, textile collecting, textile ornamentation, Sorolla Museum.

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

<https://orcid.org/0000-0001-7444-7663>

larodrig@ucm.es

Recibido: 12/6/2025 Aceptado: 5/11/2025

* Este artículo ha sido redactado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i financiado por el Gobierno de España INTERSECTIONS. Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos y textiles (PID2023-151143NA-100).

INTRODUCCIÓN

Joaquín Sorolla (1863-1923), además de uno de los pintores españoles más importantes de su generación (Pons-Sorolla 2001), por las relaciones sociales que cultivó a lo largo de su carrera, repleta de éxitos, fue un coleccionista ecléctico que fue recopilando y atesorando objetos de todo tipo, muchos de los cuales le sirvieron de inspiración para sus pinturas.

En su museo madrileño, con sede en la casa en la que vivió los últimos años de su vida, se conservan objetos de toda índole, algunos vinculados a sus recuerdos personales y familiares más cotidianos y otros más singulares vinculados a su pasión coleccionista. La exposición “Sorolla en 100 objetos”, celebrada en el Museo Sorolla del 14 de mayo a 29 de septiembre de 2024 con motivo del centenario de su muerte, ha permitido conocer una mínima parte, pero totalmente representativa de su universo (Pitarch 2024).

Su taller, como se observa en las fotografías que lo han inmortalizado, estaba repleto de objetos variados: muebles, esculturas –algunas reproducciones de obras antiguas– pinturas, grabados, cerámica, azulejería, brocados, terciopelos y alfombras que le servían de inspiración (fig. 1). Estableció con ellos lazos afectivos y se convirtieron en una prolongación del pintor y un escaparate de cara a sus clientes y de su propia proyección pública (Roca 2023, 67-68), porque allí recibía a clientes y amistades eruditas que le visitaban,



Fig. 1. Ricardo de Rivero, *Sorolla en su estudio*, ca. 1911,
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 80160

entre los que había coleccionistas que, probablemente, le introdujeron en el ámbito del anticuariado (Roca 2023, 68-71).

Además de antigüedades arqueológicas y artísticas (San Nicolás y Ruiz 1991; Valtierra 2024), Sorolla coleccionó piezas de carácter etnográfico, como indumentaria y joyas, que le permitieron documentar sus pinturas de *Visión de España*, encargadas por Huntington para la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York (Pitarch 2013, 13-22; Roca 2023, 71-72). En sus viajes por Castilla para recopilar información sobre los trajes regionales adquirió, además de indumentaria y prendas diversas, todo tipo de piezas textiles que conforman parte importante de su colección, en las que reconoció su belleza en su variado cromatismo y el rico repertorio ornamental que desplegaban perpetuando tradiciones centenarias.

Su colección textil, fruto de su pasión anticuaria, compuesta por más de setecientas piezas, está formada por alfombras, cortinajes, terciopelos, brocados, bordados eruditos y populares de distintos períodos y procedencias e indumentaria. Junto a tejidos históricos, como terciopelos, brocados, damascos y bordados eruditos también se conservan piezas del ajuar doméstico aportado por su esposa y toda la indumentaria y piezas populares, casi todas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, compradas por el pintor en sus viajes para la preparación de los paneles de la Hispanic Society. Algunos se utilizaron para decorar su taller y su casa, formando parte de su vida privada y profesional.

COLECCIONISMO DE TEJIDOS COPTOS

Antes de proceder al estudio de los tres fragmentos de tapicerías coptas de los que se desconoce el modo de adquisición, es pertinente conocer qué se entiende por tejidos coptos, hacer una sucinta historia del interés de estas producciones en el coleccionismo de la época y analizar la razón que pudo llevar a Sorolla a adquirir estas telas que resultan sumamente exóticas y singulares entre los objetos que formaron parte de su universo, aunque parece seguro que estuvieron vinculadas a su curiosidad intelectual como hombre de su tiempo¹. Si bien por su número se pueden considerar una anécdota, está claro que se tienen que entender como una muestra de que Sorolla compartió el gusto por coleccionar estas producciones con artistas como Mariano Fortuny y Madrazo, Henri Matisse o el pintor americano Marsden Hartley (Rutschowscaya 1990, 20-21). Todos ellos mostraron un gran interés por estas piezas y quedaron fascinados por su colorido y la expresividad de sus figuras, por lo que se convirtieron en una fuente de inspiración para sus creaciones, aunque esto último no parece evidenciarse en el pintor valenciano.

¹ Como indica Covadonga Pitarch 2024, 329, al pintor le divertía comprar, como declara en una carta a su esposa, Clotilde, en la que se define como manirroto, antojadizo y derrochón.

En la historiografía se conocen como tejidos coptos los procedentes de los enterramientos egipcios de los primeros siglos de nuestra era, momento en el que se estaban abandonando las prácticas de momificación y los difuntos eran enterrados con la indumentaria que utilizaron en vida (Bénazeth 2000, 105-106; Dunand 2007). El término copto designaba a sus habitantes, pero a partir de la islamización del territorio se asoció a los cristianos egipcios². Hay que tener en cuenta que aunque el cristianismo se introdujo en el valle del Nilo en fechas muy tempranas, sus adeptos convivieron durante siglos con practicantes de la religión grecorromana y de cultos orientales, por lo que estas producciones formaron parte de la cultura visual de la Antigüedad tardía y revelaban los valores, actitudes y hábitos de los habitantes de Egipto, un gusto compartido que reflejaba el estatus social, la riqueza y una forma de vida en la que los motivos decorativos formaban parte del ideario de los individuos que las poseyeron, no siempre vinculado a sus creencias, porque los textiles eran productos de lujo que se transferían de generación en generación y, es posible, que algunos motivos dejaren de tener significado o este se transformase con el tiempo. Pero la calidad y el valor matérico y ornamental hacía de ellos bienes preciados hasta el punto de servir de mortaja a los difuntos como una manifestación de último homenaje. Por tanto, el término copto relativo a los tejidos designa obras extraídas de enterramientos del valle del Nilo desde la época romana hasta los primeros siglos del dominio islámico conservados gracias a la ubicación de las necrópolis en los bordes del desierto, en un terreno seco y arenoso que favoreció la preservación de estas telas en magníficas condiciones, desenterrándose piezas completas en las que los motivos decorativos han mantenido su rico cromatismo.

En su materialidad, los tejidos de la Antigüedad tardía se caracterizan por estar ejecutados en lino y lana, las dos fibras textiles más habituales en la cuenca del Mediterráneo antes de la llegada de la seda. En general, el lino se utilizaba para la urdimbre y la trama de la base, normalmente ejecutada en técnica de tafetán, donde los hilos de la trama se cruzan alternativamente uno a uno con los de la urdimbre. La lana se utilizaba para las tramas de los motivos decorativos realizados en técnica de tapicería. Por sus cualidades, la lana absorbe los tintes mejor que el lino, empleándose distintos colores adaptados a las necesidades decorativas, de forma que, técnicamente, los hilos no recorren toda la urdimbre, sino la parte del diseño trazada con ese color, quedando en suspensión en el reverso hasta que se tiene que volver a utilizar en pasadas sucesivas. En la tapicería, los hilos de la urdimbre quedan totalmente ocultos y son los hilos de la trama los que conforman el patrón o modelo con la peculiaridad, en los tejidos de este periodo, de que las tramas pueden curvarse para conformar la decoración³.

² *Aiguptius*, término con el que nombraron los griegos al territorio, se transformó con el tiempo en *Egipioi*. Los árabes lo redujeron a las radicales consonánticas *qbt, dando origen a una nueva palabra pronunciada *copto*. Una síntesis de esta evolución en Bourguet 1988, 5-12.

³ Aunque fue lo más habitual, no solo se utilizó la tapicería para crear los diseños decorativos en estas producciones. Un análisis pormenorizado de las técnicas empleadas en la ejecución de los tejidos de este periodo en Rodríguez 1993, 151-165.

El amplio repertorio decorativo de estos textiles evidencia la multiculturalidad y sincretismo de la sociedad egipcia en el periodo de la Antigüedad tardía, a la vez que nos permite considerar cómo eran la ornamentación y los textiles de otros territorios de la cuenca del Mediterráneo que no se han conservado. En muchos casos, son composiciones geométricas similares a las de los mosaicos contemporáneos. Las escenas y motivos nilóticos, de moda en la totalidad del mundo romano, conviven con escenas mitológicas y todo un universo de temas e imágenes de origen grecorromano. La iconografía cristiana no será predominante hasta los últimos siglos de producción (Rodríguez 1993, 194-256; Rutschowscaya 1990, 77-147).

Desde el último cuarto del siglo XIX se organizaron numerosas campañas en Egipto que aportaron abundante material arqueológico destacando cuantitativamente los textiles, que despertaron el interés de coleccionistas y museos⁴. En 1881 Gaston Maspero dirigió las primeras excavaciones sistemáticas en emplazamientos ubicados en los márgenes del desierto y, a partir de esta década, fueron numerosas las expediciones emprendidas financiadas por diferentes instituciones interesadas en la adquisición de estas piezas (Rutschowscaya 1990, 148-149), pero fue en la Exposición Universal de París de 1900 cuando se reveló y difundió al público que asistió a este gran evento y a los coleccionistas de textiles la amplitud de estos hallazgos, así como la calidad y originalidad de los tejidos exhumados. En el *Palais du Costume* se celebró la muestra *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle* en la que se dio a conocer un importante número de piezas procedentes de la campaña que Albert Gayet había llevado a cabo financiado por los organizadores del gran evento finisecular (Gayet 1900). A partir de entonces, museos y coleccionistas se interesaron en mayor medida por la adquisición de conjuntos de textiles apreciados por la belleza de sus diseños y su rico colorido, y de forma paralela se publicaron los primeros estudios analizando su variado repertorio decorativo e iconográfico y su técnica, siendo pionero el de M. Gerspach publicado en 1890.

El mercado del arte que se generó provocó la fragmentación de muchos tejidos para obtener mayor rentabilidad, apreciándose generalmente las partes ornamentadas y desecharse, a menudo, las telas sin decorar. Este fraccionamiento ha dificultado conocer su función. Además, en su comercialización fue habitual omitir la procedencia de las piezas, ya fuera por su desconocimiento, o para ocultar su extracción fraudulenta en excavaciones clandestinas.

En Francia y el resto de los países occidentales se produjo una verdadera coptomanía que competió al coleccionismo de eruditos y artistas. Uno de los artistas que colecciónó y buscó inspiración en estas piezas fue Mariano Fortuny y Madrazo, que creó estampaciones con diseños

⁴ Aunque los primeros tejidos procedentes de enterramientos egipcios tardoantiguos llegaron a Europa en siglo XVII, se empezaron a coleccionar de forma regular a partir de las expediciones napoleónicas. A lo largo del siglo XIX siguieron saliendo a la luz de forma accidental hasta los años 80 en que se emprendieron campañas sistemáticas: Calament 2001, 167-169.

coptos para adaptarlos a sus creaciones inspiradas en las antiguas túnicas egipcias⁵. Tampoco escaparon a la influencia de esta moda los diseñadores teatrales. Sarah Bernhardt en el papel de *Théodora*, de la obra homónima de Victorien Sardou estrenada el 26 de diciembre de 1884, lució un vestuario inspirado en piezas coptas diseñado para ella y para todos los actores y figurantes por Théophile Thomas (Santrot et al. 2001, 177).

En España, el interés coleccionista por estos textiles fue muy desigual en los distintos territorios (Rodríguez 2022, 170-172). El coleccionismo textil en general destacó en Cataluña desde finales del siglo XIX vinculado al auge de su industria de tejeduría. Algunos empresarios fueron importantes coleccionistas formando notables colecciones que fueron la base de museos textiles (Carbonell 2016, 31-160). Entre ellos, el industrial textil Ramón Soler Vilabella sufragó con mil francos parte de los gastos de la campaña en Egipto de 1908 de Albert Gayet, y volvió a participar económicamente en la de 1913-1914. Por esta contribución se le recompensó con una serie de tejidos exhumados en estas campañas, parte de los cuales fueron donados al Museu de Montserrat (Turell 2008; 2014; 2017, 63-80).

En Madrid, apenas detectamos interés por este tipo de piezas entre los coleccionistas, a excepción de Anastasio Páramo, en el que nos detendremos más adelante. Sin embargo, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Artes Decorativas estuvieron a la vanguardia institucional del país. El Museo Arqueológico Nacional fue la primera institución española en tener una colección de estos tejidos, adquirida en 1889 (Cabrera y Rodríguez 2016, 329; Rodríguez 2022, 172-174), en la misma década en que Gaston Maspero, director del Servicio de Antigüedades Egipcias, dirigiera las excavaciones en tres necrópolis de Akhmim –la Panópolis griega situada en el Alto Egipto– entre 1884-1888 donde fueron exhumados intactos un gran número de cuerpos amortajados y vestidos. Su descubrimiento tuvo gran resonancia, convirtiéndose los tejidos en las piezas de los ajuares funerarios más deseadas y codiciadas por museos y coleccionistas. Se considera que muchos de los tejidos que circularon en el mercado entre 1885 y 1886 procedían de necrópolis de Akhmim, ya fuese de excavaciones oficiales o fruto del saqueo⁶. En esos mismos años, adquirieron sus primeros lotes de tejidos coptos los museos de Viena, South Kensington, Hermitage, Cámara de Comercio de Lyon y Louvre, entre otros, y se publicaron los primeros catálogos en los que se clasificaban las piezas en función de su estilo más o menos naturalista⁷.

⁵ La pintora Hélène Clémentine Dufau se autorretrata en 1901 con una túnica azul con galones y medallones dorados impresos cuyo diseño pudo ser del artista granadino: Santrot et al. 2001, 182. Fortuny buscaba en la inspiración orientalista revertir la moda contemporánea que calificaba de intolerable y horrorosa: Osma 2015, 92.

⁶ Una síntesis sobre este enclave en Fluck 2008. Por su parte, se ocupa, entre otras cosas, del descubrimiento y explotación de los cementerios de Akhmim a finales del siglo XIX: Muller 2005.

⁷ Sirvan como ejemplo el catálogo del Österreich Museum: Riegl 1889 y del Victoria and Albert Museum: Volbach y Kühnel 1926.

En 1912 fue fundado por Real Decreto el Museo Nacional de Artes Industriales, germen del actual Museo Nacional de Artes Decorativas, dentro de la política de creación de museos cuyas colecciones sirviesen de inspiración para la formación artística de fabricantes y diseñadores (Villalba y Cabrera 2006). La sede del museo entre 1915 y 1932 fue el número 5 de la madrileña calle del Sacramento, donde se acomodaron objetos procedentes de otros museos, de dependencias oficiales y adquiridos por compra. Pero, además de los fondos propios, se cedieron temporalmente piezas en calidad de depósito por parte de coleccionistas madrileños que eran miembros del patronato, integrado por personalidades de reconocida competencia en el arte industrial en España. Se conoce la disposición de las salas del museo a partir de una serie de fotografías conservadas en el archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, algunas de las cuales se reprodujeron en el Anuario de 1916⁸. En la sala 2 del museo se exhibían objetos que en calidad de depósito prestó Anastasio Páramo, entre los que había una serie de tejidos coptos⁹.

Anastasio Páramo fue coleccionista y marchante de obras de arte que reunió una importante colección de artes decorativas que incluía tejidos antiguos (Lafuente et al. 2006). Resulta curioso que estableciese comunicación epistolar con el mencionado Ramón Soler Vilabella, al que en 1920 quiso comprar un reposero de lana. (Lafuente et al. 2006, 151). Cabe la posibilidad de que en esta relación hubiera intercambio de opiniones sobre los textiles copos, que interesaron a ambos, pero no se ha encontrado documentación que lo verifique. Por otra parte, es difícil determinar cuándo y dónde llevó a cabo la adquisición de estas piezas y el número que llegó a tener, así como cuándo se deshizo de su colección. Lo único claro es que actualmente forman parte de la colección del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa.

LOS TEJIDOS COPTOS DEL MUSEO SOROLLA

Es en este ambiente en el que tenemos que situar la figura de Joaquín Sorolla y su interés por adquirir una muestra, aunque muy exigua, de estas producciones.

Como se ha dicho, la colección de textiles históricos y populares del pintor, que permanece inédita casi en su totalidad, se cifra en unas setecientas piezas, pero son de origen peninsular y europeo. Formaban parte de los objetos que le servían al pintor como modelos en sus pinturas y de ese interés por acumular obras que caracterizaban un coleccionismo ecléctico con artefac-

⁸ Museo Nacional de Artes Industriales. Anuario de MCMXVI. La dirección del Museo mandó hacer un gran número de colecciones fotográficas de las salas y detalles para repartir entre los centros y personalidades con el fin de dar a conocer la institución.

⁹ Alguno de los fragmentos forma parte en la actualidad de los fondos del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa. Seguramente fueron adquiridos a Páramo por Josep Biosca i Torres, industrial textil tarrasense residente en Madrid y promotor del Museo Textil Biosca en su ciudad natal, actual Centre de Documentació i Museu Tèxtil: Rodríguez 2022, 174-178, fig. 4.

tos de los más variado (Roca 2023, 72-73). Sorolla adquiría sus antigüedades en anticuarios o directamente a particulares y es indudable que su amistad con intelectuales y coleccionistas pudo influir en sus decisiones a la hora de llevar a cabo sus compras.

El coleccionismo textil había nacido de la mano de la Revolución Industrial, cuando una burguesía adinerada vio en el atesoramiento de objetos del pasado una forma de ascenso y prestigio social. A lo largo del siglo XIX fueron muchos los entendidos que empezaron a interesarse por los tejidos antiguos y tras la primera Exposición Universal, celebrada en Londres en 1851, comenzó la edad de oro del coleccionismo textil, cuando museos y coleccionistas particulares empezaron a interesarse por esos textiles que, durante siglos, se habían arrinconado al haber perdido su funcionalidad. Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) fue uno de estos coleccionistas cuyas piezas se dispersaron al ser subastados a su muerte gran parte de sus bienes (Roca 2024). En una generación posterior esta fiebre se acrecentó al aumentar el número de piezas que se iban recuperando por parte de chamarileros, anticuarios y eruditos que no solo coleccionaron para sí, sino que actuaron como intermediarios para vender este patrimonio, la mayoría de las veces fuera de las fronteras¹⁰, alguno de ellos formó parte del círculo más o menos cercano de Sorolla, como Ricardo y Raimundo de Madrazo, cuñados del malogrado Fortuny (Roca 2024, 122-134). Sabemos de la amistad del pintor con intelectuales y coleccionistas de la capital, algunos de los cuales reunieron en sus colecciones un número importante de textiles, como Guillermo Joaquín de Osma, conde consorte de Valencia de don Juan, y José Lázaro Galdiano (Roca 2023, 69); pero solamente se conserva un tejido de procedencia egipcia en la colección del conde de Valencia de don Juan. Se trata de un taqueté (inv. 2073) con decoración de aves inscritas en octógonos con roleos estilizados de hojas de parra, modelo muy difundido presente en colecciones como la del madrileño Museo Arqueológico Nacional¹¹. Los coleccionistas madrileños estuvieron más interesados en tejidos históricos españoles y de manufacturas occidentales, aunque nunca al nivel de los coleccionistas catalanes, muchos de ellos centrados exclusivamente en el atesoramiento de estos bienes.

Teniendo en cuenta estas premisas, y ante la falta de documentación sobre la adquisición de los tres tejidos coptos del Museo, es necesario hacerse algunas preguntas sobre cuál pudo ser el motivo que llevó al pintor a adquirir estas piezas y qué factores desencadenaron su interés por objetos de procedencia egipcia.

¹⁰ Así, al igual que la colección de Mariano Fortuny y Marsal, la de Francisco Miquel i Badía (1840-1899) fue vendida a su muerte a John Pierpont Morgan y actualmente sus textiles forman parte de los fondos del Copper Hewitt Smithsonian Design Museum de Nueva York: Alsina 2011; 2015, 312-331. Por otra parte, a la dispersión de este rico patrimonio contribuyeron marchantes como José Weissberger: Pérez-Flecha 2020.

¹¹ Rodríguez 1999, 33, fig. 13a. En la técnica de taqueté intervienen dos urdimbres: una de fondo y otra de ligamento en la que el tafetán es el ligamento de base.

En 1885-1886, coincidiendo con su estancia en Roma, se fecha una acuarela que reproduce una túnica copta (inv. 00282) con inscripciones a lápiz de números que aluden a las medidas de los motivos que la decoran (Pons-Sorolla 2019, 50, cat. 80). Se trata de una prenda decorada con doble galón en las mangas, gran plastrón central en el escote, *clavi* que recorren la parte delantera hasta los bordes y *tabulae* en los hombros y cerca del borde inferior. Su decoración figurada en azul purpúreo emula escenas de caza con animales y cazadores incluidos en recuadros (fig. 2). Si las fechas del dibujo son las correctas, su ejecución coincidiría con su interés por los dibujos arqueológicos de piezas que se estaban

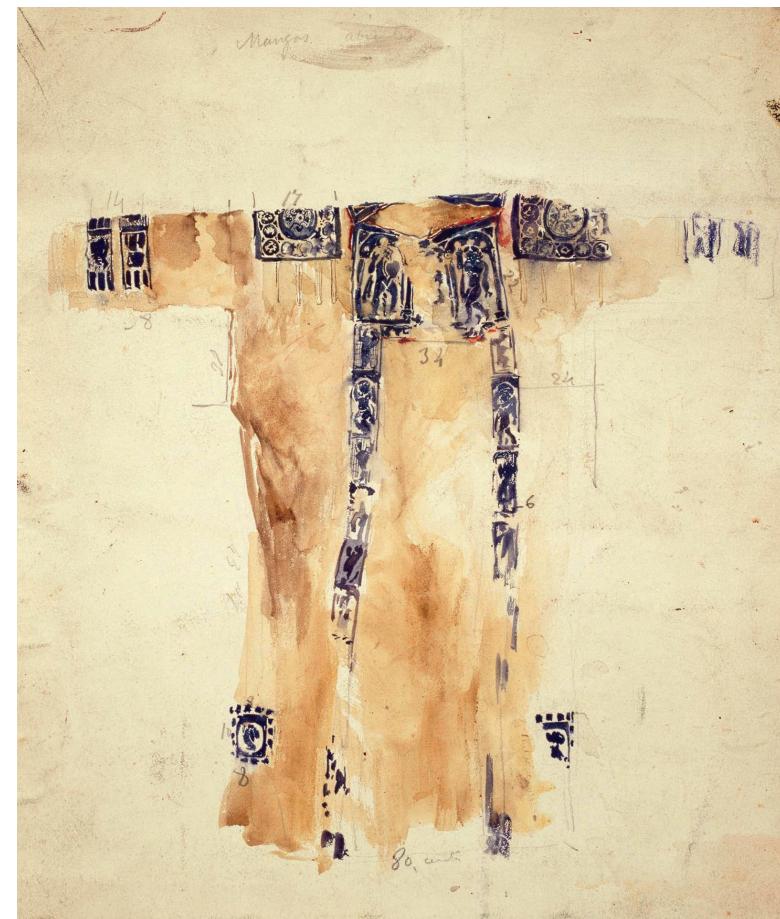


Fig. 2. Joaquín Sorolla, *Túnica*, 1885-1886,
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 00282

dando a conocer a partir de las excavaciones de Pompeya y Herculano (Pons-Sorolla 2019, 70, il. 140), así como con las primeras campañas en necrópolis del valle del Nilo de las que se exhumaron ajuares completos. Por las inscripciones con las medidas, parece probable que el pintor copiara la pieza del natural. Seguramente este fue su primer contacto con estas producciones, aunque desconocemos la razón por la que realizó el dibujo, ni si la adquisición de sus tres fragmentos se produjo en este momento.

Sorolla conoció y entabló amistad con un sinfín de personalidades de la época con diferentes intereses que contribuyeron a ampliar sus conocimientos. Para el tema que nos ocupa mencionaremos expresamente a José Ramón Mélida¹², interesado en el arte egipcio, sobre el que escribió, entre otras obras, un manual (Mélida 1897) y un artículo sobre escultura (Mélida 1908). De esta última regaló un ejemplar al pintor todavía conservado en la biblioteca del Museo (Pitarch 2024, 258). A Mélida le pintó en dos ocasiones¹³ y por este motivo o por otros, pudieron compartir intereses sobre distintos aspectos de la egiptología, en la que las piezas coptas, fundamentalmente los textiles, estaban de plena actualidad. Hay que recordar que el Museo Arqueológico Nacional, al que estaba vinculado Mélida profesionalmente, fue la primera institución en adquirir una colección de estas producciones en España¹⁴. Por tanto, aunque no es fácil establecer una relación directa entre la adquisición de los tres fragmentos y su relación con Mélida, su amistad pudo influir en su interés en antigüedades egipcias, al igual que la relación de amistad que entabló con Juliana Armour Ferguson, apasionada de Egipto y la egiptología, a quien retrató en 1909, durante su estancia en Estados Unidos, luciendo un collar de fayenza decorado con un escarabeo con sus alas explayadas de donde penden figuras de deidades y sujetando con su mano derecha un pequeño *ushebtī* que toma de un estante donde se disponen varias antigüedades egipcias (Smith College Museum of Art, Northampton) (fig. 3), muchas de ellas posiblemente réplicas del siglo XIX como consecuencia del masivo mercado generado ante el fervor que los coleccionistas mostraban por estos objetos, como el propio *ushebtī*. Ambas piezas se conservan actualmente en el Museo Sorolla (Pitarch 2024, 258), es posible que regalados al pintor por su clienta.

¹² Vinculado al Museo Arqueológico Nacional desde 1876, ejerció una egipología de gabinete, pero a lo largo de su carrera escribió algunas obras sobre arte y antigüedades egipcias importantes por incorporar en su análisis métodos positivistas en su clasificación: Casado 2007, 38.

¹³ En 1904 y en 1920. De cada uno de estos retratos (inv. 81914 y 81896) se conserva una fotografía en los fondos del Museo que forman parte del legado fundacional.

¹⁴ La adquisición de esta colección debió tener trascendencia entre los coleccionistas, porque Miquel i Badia mandó dibujar estas piezas a Emilio Orduña Vigueras en 1892, tres años después de ser adquiridos por el Museo, para su archivo personal con el fin de tener material que le permitiera la clasificación de su propia colección: Alsina 2015, 321-322.



Fig. 3. Joaquín Sorolla, *Retrato de Juliana Armour Ferguson*, 1909, Smith College Museum of Art, Northampton

Cómo ya se ha comentado, con motivo de la Exposición Universal de París de 1900 se celebró en el *Palais du Costume* la muestra *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle*, de la que se editó un catálogo (Gayet 1900)¹⁵. Sorolla viajó a París porque le concedieron el *Grand Prix* por las obras que presentó para el evento en el pabellón de España, en especial por “¡Triste herencia!” (Fundación Bancaria, Valencia) y quería ver cómo estaban expuestas en el *Grand Palais*, pero lejos de interesarle las novedades presentadas en esta gran exposición y las distintas muestras que se exhibieron, en los cinco días que estuvo, del 16 al 23 de julio, se interesó por la pintura presentada por los distintos países (Pons-Sorolla 2016, 23-25). En las cinco cartas que escribió a Clotilde esos días le comentaba que la feria era un fracaso, con muy poca gente¹⁶ y que se iría sin ver la exposición en su totalidad porque le interesaba poco tantas cosas que no entendía (Pons-Sorolla 2011, 170-173). Se deduce que no visitó la muestra de la moda en Egipto a pesar de esa ola de coptomanía que invadía la capital del Sena y de sus primeros contactos con estas producciones en una fecha tan temprana como los años 80 del siglo XIX; tampoco parece que le interesaran los avances tecnológicos presentados, entre los que destacaban los referentes a la electricidad, el cine y la óptica, porque no los entendía, aunque unos años después su casa de la Avenida del Obelisco –actual Paseo del General Martínez Campos– fuera una de las primeras residencias madrileñas en las que se instaló luz eléctrica.

En 1918 fue invitado por el sultán por Fu’ad I de Egipto a pasar unos meses para pintar el territorio como parte de su política de apertura de su país al exterior, pero el viaje, programado para ese otoño o el del año siguiente, no se llegó a realizar, aunque el entusiasmo del pintor se tradujo en la adquisición de fotografías sobre lugares y gentes del país del Nilo (Pitarch 2024, 258).

A partir de estas evidencias se puede entender el interés de Sorolla en el arte egipcio. No se descarta que pudiera ser este interés general el que le llevó a adquirir las tres piezas de la colección en un momento indeterminado, fruto de todas las circunstancias comentadas. Tampoco sabemos si fueron un obsequio de alguna de sus amistades o clientes, como entendemos que sucedió con el collar de mayólica y el *ushebtu*, si fueron fruto de un intercambio, las adquirió en Roma, en uno de sus viajes a París o las compró a algún marchante o coleccionista en España, donde, como ya se ha dicho, despertaron mayor interés

en Cataluña que en Madrid, donde la colección de Anastasio Páramo parece que fue la excepción¹⁷. Tampoco sabemos si estaban entre sus objetos de colección antes o después de la invitación del frustrado viaje a Egipto. Lo que no cabe duda es que su interés por atesorar esta mínima muestra sitúa a Sorolla al mismo nivel que otros artistas coleccionistas como el escultor catalán Frederic Marès que también conserva en su museo barcelonés seis tejidos coptos que permanecen inéditos, asimismo una mínima muestra teniendo en cuenta que entre sus colecciones los textiles ocuparon un importante lugar.

Componen la colección tres fragmentos de los que sus dimensiones no permiten conocer su función¹⁸. Ya se ha apuntado que su estado fragmentario obedece a la costumbre de fraccionar los textiles para obtener mayor beneficio económico, que iba vinculado a otros aspectos como la decoración. Solo uno de ellos se ha publicado (Pitarch 2024, 257-260), permaneciendo los otros dos inéditos. A continuación, procedemos a su catalogación, donde se incluye el número de inventario, las medidas en cm., tomada la longitud en sentido de la urdimbre, los materiales, la técnica de ejecución, el repertorio decorativo y un análisis comparativo.

Medallón estrellado

Nº inventario: 60308¹⁹.

Medidas: 33 x 23 cm.

Fibras: lino y lana con torsión en S²⁰.

Fragmento textil con medallón estrellado en tapicería insertado y ejecutado a la vez en un tafetán de lino crudo con hilos más gruesos en las tramas de forma regular creando un efecto decorativo de listado (fig. 4). Se conserva un orillo con un ancho deshilado decorativo en el que se agrupan cuatro o cinco hilos de urdimbre con una trama envolvente. El deshilado se enmarca, a ambos lados, por dos pasadas de trama en lana violácea. Es el

¹⁷ En Madrid la mayoría de los negocios de antigüedades estaban asentados en la calle del Prado, en los alrededores del Congreso, bien con una tienda abierta, o en pisos medio camuflados, pero se dedicaban, fundamentalmente, al negocio de piezas y antigüedades españolas: Marés 2000, 247.

¹⁸ Quiero agradecer las facilidades prestadas por el personal del Museo Sorolla para acceder a estas piezas. En especial a la conservadora Pilar Herrera, la restauradora Belén Topete y la documentalista Rosario López, que me han atendido con gran diligencia. Igualmente, mi agradecimiento a Covadonga Pitarch, conservadora durante muchos años de esta institución.

¹⁹ Este tejido ha sido publicado en la exposición “Sorolla en 100 objetos” celebrada con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento del pintor: Pitarch 2024, 257-260. Por este motivo, aunque no se ha restaurado, para su presentación al público se han alineado sus hilos.

²⁰ Fue el tipo de torsión más habitual en la producción del valle del Nilo, tanto para fibras de lino como de lana. Al huso se le imprime un movimiento rotativo en sentido de las manecillas del reloj, de forma que la espira de los hilos recuerda la barra mediana de la letra S: Rodríguez 1993, 124.

mismo remate que el de un fragmento decorado con un medallón circular, con decoración similar al estudiado, del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia (Rodríguez y Cabrera 2008, 58-60).



Fig. 4. Medallón estrellado, siglos III-V,
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 60308

El medallón lo forma una estrella de ocho puntas en tapicería con tramas de lana violácea, donde la decoración de hojas de parra en los bordes y entrelazos alrededor de una estrella central, formada por la intersección de dos cuadrados que giran sobre sí mismos, se crea con la técnica del hilo volante con lino crudo (Verhecken-Lammens 2013) en la que los hilos se manejan con una pequeña lanzadera que puede trabajar en todas las direcciones produciendo un efecto de bordado (Rodríguez 1993, 157-158).

Los tejidos monocromos con fondo violáceo imitaban los paños púrpura de las clases privilegiadas, aunque su color se obtenía no del *murex*, cuyo uso estaba destinado al círculo imperial, sino con grana y pastel, tintes habituales para obtener rojo y azul que mezclados conseguían tonos purpúreos que con el tiempo han virado a marrones²¹. Su cromatismo y repertorio decorativo está en relación con los mosaicos pavimentales romanos con modelos que se repiten en toda la cuenca del Mediterráneo. Textiles similares se han fechado por carbono-14 entre los siglos III-V (Rodríguez y Cabrera 2008, 60; Cabrera 2015, 241-243).

Se conservan numerosos tejidos con tipología estrellada con decoración similar al adquirido por Sorolla²². La estrella tuvo en Egipto y en otras civilizaciones del mundo antiguo un carácter mágico, igual que los entrelazos del campo central, en este caso inscritos en losangos, a los que se ha atribuido un carácter apotropaico porque trazar el motivo visualmente evitaba los aojamientos (Maguire 1990, 216). Por su parte, las hojas de parra, que ocupan cada una de las puntas de la estrella, en el Egipto faraónico estuvieron asociadas a Osiris y el mito de su muerte y resurrección; en el mundo greco-romano se vincularon a Dionisos, el dios de la vegetación; y en el cristianismo adquirieron un carácter eucarístico (Rutschowscaya 1990, 90; Rodríguez 1994, 106). No hay ningún elemento de la decoración que permita decantarse hacia unas creencias determinadas, tanto los diseños como la tipología estrellada del medallón tenían un significado inteligible para sus destinatarios, cuyas creencias eclécticas les hicieron partícipes de valores, actitudes, hábitos y gustos compartidos.

Por sus dimensiones, pudo formar parte de un tejido de ornamentación (colgadura, cobertor, mantel, etc.) o de indumentaria (chal o manto), pero su estado fragmentario impide precisar su función.

²¹ Había diferentes recetas para conseguir los tonos purpúreos, las más de las veces de forma fraudulenta, y fueron las que se utilizaron habitualmente en Egipto: Martínez 2014. El análisis de colorantes ha permitido conocer cuáles eran estas mezclas con las que se obtenía una púrpura vegetal con un rango de tonalidades que incluían los rojos, azules, violetas y marrones: Rodríguez 2018.

²² Tejidos estrellados de semejante tipología y decoración se conservan, entre otras instituciones, en el Museo Arqueológico Nacional (inv. 15060): Rodríguez 1999, 30; en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13939): Rodríguez 1993, 400-402; en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa (inv. 2663): Morral 1999, 172); y en el Museu del Disseny de Barcelona (inv. 36402, 27889, 27891 y 32876): Cabrera 2015, 257-258, 285-290.

Fragmento de tejido rectangular

Nº inventario: 60307.

Medidas: 42 x 29 cm.

Fibras: lino y lana con torsión en S.



Fig. 5. Fragmento de tejido rectangular, siglos III-IV,
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 60307

Fragmento de tapicería con numerosas pérdidas que dificultan su comprensión al haber estado adherido a un soporte de papel del que todavía quedan restos en el centro que han cristalizado el tejido (fig. 5). En la parte superior se aprecia una mínima parte del tejido de tafetán, en el resto, las tramas de lana color violáceo que ha virado a marrón ocultan las urdibres de lino. La decoración se realiza con la técnica de hilo volante, donde los finos hilos de lino crudo conforman los motivos que destacan sobre el fondo. En tres de sus lados se recorre por una orla creada por un roleo que contiene flores abiertas cuadripétalas que alternan con frutos estilizados de tipología circular. En el campo central se distribuyen en bandas composiciones lanceoladas unidas entre sí, de forma que la inmediatamente superior se adapta a los intersticios. En cada medallón lanceolado se incluyen cinco flores cuadrilobuladas, la central enmarcada por un losange. No se puede precisar si se repetirían los patrones de la banda inferior, donde en el medallón contiguo la roseta central se ejecuta en lino con técnica de tapiz, lo que se repite en una de las bandas superiores, aunque en este caso está muy perdida. Las rosetas de tapicería salpicadas se reproducen en textiles donde el resto de la decoración se ejecuta con hilo volante; y en los paños ricos teñidos con verdadera púrpura se ejecutan con hilos de oro (Hofman-de-Keijzer et al. 2007, 227-228).

Una composición similar se repite en un fragmento de *orbiculus* de una colección flamenca (De Moor 1993, 113). El encadenamiento de formas lanceoladas son una estilización de los roleos habitados tan característicos de la Antigüedad tardía en todos los soportes y técnicas.

Por las características de su tejeduría y decoración se puede fechar en los siglos III-IV. Su estado fragmentario impide conocer su función, pero por sus dimensiones pudo ser un tejido de ornamentación.

Fragmento de escote

Nº inventario: 60306.

Medidas: 21 x 6 cm.

Fibras: lino y lana con torsión en S.

Fragmento que podría pertenecer al borde de un cuello de túnica en función del cordoncillo de remate de la parte superior (fig. 6). Se trata de un textil polícromo en el que la decoración en técnica de tapiz se dispone en perpendicular a la urdibres. Desde el punto de vista técnico se aprecian las aberturas producidas por los cambios de color y las tramas curvas para adaptarse a los motivos, habitual en estas producciones (Rodríguez 1993, 155).

En una banda de fondo violáceo que ha virado a marrón alternan cestos repletos de frutos y palmetas de dos tipologías diferentes. En la parte superior, una serie de elementos cuadrados componen un remate que simula la talla de gemas. Y en los intersticios de las

palmetas se disponen cuatro cruces griegas. En la parte inferior se conserva el arranque de una segunda banda de fondo anaranjado con decoración de postas. Separa las dos bandas un resalte donde las fibras de lino se arrollan a dos hilos de urdimbre.



Fig. 6. Fragmento de escote, siglos V-VI,
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 60306

Los cestos en forma de copa están repletos de frutas formando un cono compacto. Las palmetas responden a dos tipos diferentes; unas con forma lanceolada que surge de un tallo simple, las otras de forma ovoide surgen de un tallo con ramificaciones simétricas que se enroscan en un roleo, flanqueadas en sus cuatro ángulos por cruces griegas en lino con un punto en lana anaranjada marcando el cuadrón central. Algunos elementos de la decoración y los perfilados se ejecutan en lino crudo, pero se rellenan con lanas de colores anaranjado, verde y amarillo. Aunque no se ha realizado análisis de tintes, los más utilizados para la obtención de estos tonos fueron la granza para los rojos, posiblemente el color de los tonos anaranjados actuales, aunque también ese tono se obtenía con la laca, utilizada desde el siglo VI en las manufacturas del valle del Nilo; gualda para los amarillos; y una mezcla azul y amarillo obtenido de indigotina y gualda u otro tinte, como el cártamo, para los verdes (Rodríguez et al. 2014, 352-358).

Los cestos repletos de frutos fueron en la Antigüedad tardía una alegoría de fecundidad. Se representan en contextos nilóticos para significar la riqueza del Nilo y pasaron a formar parte de la decoración de temas cristianos asociados a la promesa de otra vida tras la muerte. Este mismo significado se asociaba a las palmetas, de variada tipología y presentes en diferentes contextos (Rodríguez 1994, 108-109). Cestos y palmetas a menudo complementan la decoración rodeando al motivo central en *tabulae* y *orbiculi* reforzando el significado (Morral 1999, 150 y 168) y constituyen el motivo principal de bandas decorativas (Morral 1999, 133; Pritchard 2006, 82; Rodríguez y Cabrera 2008, 65-66; Cabrera 2015, 387, 427-432).

Aunque la presencia de cruces en muchas ocasiones tiene un sentido fundamentalmente ornamental, en este caso se puede considerar un simbolismo cristiano asociado al resto de

la decoración, teniendo en cuenta que la cruz es el símbolo de vida tras la muerte. Este mismo significado podría estar presente en un fragmento de banda del Museu del Diseny de Barcelona (inv. 27884) con cruces similares y roleos de hojas de parra estilizadas (Cabrera 2015, 313-314). La cruz podía albergar en su interior elementos foliáceos para reforzar su significado, como en una pieza del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Rodríguez 1993, 494-495). Por tanto, aunque no se pueda asegurar, la túnica pudo ser vestida por un cristiano que de esta manera exteriorizaba y exhibía sus creencias.

El tejido remata en la parte superior por una doble pasada donde se unen varios hilos de urdimbre y a este remate se une, mediante una costura, un cordoncillo entorchado que refuerza el escote. La utilización de estos cordones sobrepuertos era habitual como elemento de remate a la vez decorativo y de refuerzo en escotes y sisas (Pritchard 2006, 64).

Este tipo de tejidos polícromos en tapicería donde se combina la tradición pagana y la temática cristiana se pueden fechar en torno a los siglos V-VI atendiendo a la estilización de los motivos.

PARA CONCLUIR

Las piezas textiles de culturas afines y antiguas llamaron la atención de coleccionistas, decoradores, diseñadores y empresarios que, como ya hemos visto, se aficionaron a comprarlas, venderlas e intercambiarlas, hasta que la mayor parte pasaron a formar parte de los actuales museos textiles.

Los tejidos coptos del Museo Sorolla se pueden entender, dentro de las colecciones del pintor, como una evidencia de su estar al día en los intereses del coleccionismo internacional. Pero si tenemos en cuenta la formación de colecciones de tejidos de este periodo en la época donde se apreciaban, fundamentalmente, su riqueza decorativa, la muestra se puede tildar de poco significativa, y no solo por su número, sino porque las tres tapicerías con ornamentación a base de motivos geométricos y vegetales repiten modelos muy reiterativos, echándose en falta que el pintor se hubiese interesado por adquirir piezas con una iconografía más rica con escenas figuradas, como las reproducidas en la acuarela mencionada. A pesar de conocer estas producciones desde fechas muy tempranas, parece que no le atrajeron lo suficiente para adquirir más ejemplares. En este sentido, llama la atención que cuando visitó la exposición universal de París de 1900 no mostrara interés en visitar la exposición del *Palais du Costume*, donde se exhibieron indumentaria y otras piezas de ajuares funerarios que atrajeron la atención del público por su tipología y ornamentación.

La falta de documentación impide conocer cómo y cuándo las adquirió, que bien pudo ser por compra, regalo o intercambio. A veces se trataba de transacciones orales de las que no ha quedado rastro. En todo caso, son piezas totalmente singulares dentro de su colección textil.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina Costabella, Laia. 2011. “La colección de artes decorativas de Francisco Miquel y Badia (1840-1899)”. En *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, eds. Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet, 17-34. Barcelona: Universitat de Barcelona; Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Alsina Costabella, Laia. 2015. *Francesc Miquel i Badia (Barcelona 1840-1899): crític, tractadista i col.leccionista d'Art*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_297705/lac1de1.pdf.
- Bénazeth, Dominique. 2000. “Les coutumes funéraires”. En *L'art copte en Egypte. 2000 ans de christianisme*, coords. Marie-Hélène Rutschowscaya y Dominique Bénazeth. París: Gallimard.
- Bourguet, Pierre du. 1988. *Les coptes*. París: Presses Universitaires de France.
- Cabrera Lafuente, Ana. 2015. *La industria textil copta: la colección de tejidos de la Antigüedad tardía del Museu Tèxtil y d'indumentària de Barcelona*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/ec05d3e0-7150-4cf1-b6b8-056d7dc223e4>.
- Cabrera Lafuente, Ana y Laura Rodríguez Peinado. 2016. “Los tejidos coptos del MAN: nuevos datos y aportaciones para el estudio de los tejidos egipcios de la Antigüedad tardía y Edad Media”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 34: 327-346. <https://www.man.es/man/dam/jcr:1f9ae5b1-5bdb-4559-8943-0f205c6e4989/man-bol-2016-34-cabrera.pdf> (Consultado el 2-5-2025).
- Calament, Florence. 2001. “À la découverte de l'Égypte chrétienne au XIXe siècle”. En *Au fil du Nil: couleurs de l'Egypte chrétienne*, coords. Marie-Hélène Santrot, Marie-Hélène Rutschowscaya, Dominique Bénazeth y Cécile Giroire, 167-172. París: Somogy Editions d'Art.
- Carbonell Basté, Silvia. 2016. *El col.leccionisme i l'estudi dels teixits i l'indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_399345/scb1de3.pdf.
- Casado Rigalt, Daniel. 2007. “José Ramón Mélida y la egiptología en España (1875-1925)”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología* 17: 23-38. <https://ae->

<deweb.com/wp-content/uploads/3-JOS%C3%89-RAM%C3%93N-M%C3%89LIDA-Y-LA-EGIPTOLOG%C3%8DA-EN-ESPA%C3%91A-1875-1925.pdf>
(Consultado el 16-5-2025).

De Moor, Antoine (ed.). 1993. *Coptic textiles from Flemish private collections*. Zottegem: KTN.

Dunand, Françoise. 2007. “Between tradition and innovation: Egyptian funerary practices in late Antiquity”. En *Egypt in the Byzantine world, 300-700*, ed. Roger S. Bagnal, 163-184. Nueva York: Cambridge University Press.

Fluck, Cäcilia. 2008. “Akhmim as a source of textiles”. En *Christianity and monasticism in upper Egypt*, eds. Gabra, Gawdat y Handy N. Takla, 211-223. Vol. 1. El Cairo: The American University in Cairo Press.

Gayet, Albert. 1900. *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle. D'après les fouilles de M. Al. Gayet. Exposition Universelle de 1900. Palais du Costume*. París: Ernest Ledoux editeur.

Gerspach, M. 1890. *Les tapisseries coptes*. París: Maison Quantin. <https://archive.org/details/lestapisseriesco00gers/page/n29/mode/2up>.

Hofmann-de-Keijzer, Regina, Maartens R. van Bommel y Mathijs de Keijzer. 2007. “Coptic textiles: dyes, dyeing techniques and dyestuff analysis of two textile fragments of the MAK Vienna”. En *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, eds. Antoine de Moor y Cäcilia Fluck, 214-228. Tielt: Lannoo.

Lafuente Urién, Aránzazu, Francisco José Gallo León, David López Vázquez, Raquel Rojo Medina, Luis Megino Collado y Miguel Fernando Gómez Vozmediano. 2006. “Anastasio Páramo (conde de Benacazón): el legado de un anticuario erudito”. *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo* 3: 146-164. <https://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/02/revista-archivo-secreto-3-parte-07.pdf> (Consultado el 2-5-2025).

Maguire, Henry. 1990. “Garments pleasing to God: the significance of domestic textile designs in the early Byzantine period”. *Dumbarton Oaks Papers* 44: 215-224. <http://links.jstor.org/sici?si=0070-7546%281990%2944%3C215%3AGPTGTS%3E2.0.CO%3B2-1> (Consultado 23-5-2025).

Marès Deulovol, Frederic. 2000. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Martínez García, Mª Julia. 2014. *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano*. Tesis doctoral, Universitat de València. <https://roderic.uv.es/items/d49db265-bbfe-4861-8365-24f79eca59e8>.

- Mélida Alinari, José Ramón. 1897. *Historia del arte egipcio*. Madrid: La España Editorial.
- Mélida Alinari, José Ramón. 1908. “La escultura egipcia en el Museo Arqueológico Nacional”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 17: 455-463.
- Morral i Romeu, Eulalia (coord.). 1999. *Egipte. Entre el sol y la mitja luna*. Barcelona: Àmbit.
- Muller, Maya. 2005. “From the history of Archaeology: the destruction of the late Antiquity necropoleis in Egypt reconsidered”, en *Modern trends in European egyptology: papers from a session held at the European Association of Archaeologists ninth annual meeting in St. Petersburg 2003*, ed. Amada-Alice Maravelia, 43-48. Oxford: BAR International Series.
- Museo Nacional de Artes Industriales*. Anuario de MCMXVI. 1916. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Osma, Guillermo de. 2015. “Mariano Fortuny y Madrazo, el último orientalista”. *Awraq: estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 11: 85-98, <http://www.awraq.es/blob.aspx?idx=5&nId=127&hash=0a587d1332d250e0436d4677b104d6e4> (Consultado el 2-5-2025).
- Pérez-Flecha González, Javier. 2020. “Madrid, París, Londres y Nueva York: José Weissberger y el contrabando de tejidos antiguos en 1932”. *Goya* 373: 316-327.
- Pitarch Angulo, Covadonga. 2013. *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*. Madrid: Museo Sorolla.
- Pitarch Angulo, Covadonga, ed. 2024. *Sorolla en 100 objetos*. Madrid: Fundación Museo Sorolla y P&M Ediciones.
- Pons-Sorolla, Blanca. 2001. *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pons-Sorolla, Blanca. 2016. “Sorolla y París”. En *Sorolla en París*, eds. Blanca Pons-Sorolla y María López Fernández, 13-47. Madrid: Ediciones El Viso.
- Pons-Sorolla, Blanca (ed.). 2019. *Sorolla. Catálogo razonado. Colección de pinturas del Museo Sorolla*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Pritchard, Frances. 2006. *Clothing culture. Dress in Egypt in the first millennium AD. Clothing from Egypt in the collection of The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester*. Manchester: The University of Manchester.
- Riegl, Alois. 1889. *Die Ägyptischen textilfunde im K.K. Österreich: Museum: allgemeine charakteristik und katalog*, Viena, R.v. Waldheim.
- Roca Cabrera, María. 2023. “Sorolla. Historia, colecciónismo y pintura”. En *Sorolla y su tiempo*, ed. Rafael Gil, 63-75. Valencia: Tirant Humanidades.

- Roca Cabrera, María. 2024. *Fortuny. Edad de oro del colecciónismo textil*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Rodríguez Peinado, Laura. 1993. *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/62556>.
- Rodríguez Peinado, Laura. 1994. “La decoración vegetal en los tejidos coptos”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LVIII: 105-111.
- Rodríguez Peinado, Laura. 1999. “Los tejidos coptos del Museo Arqueológico Nacional”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XVII, 1 y 2: 19-47. <https://www.man.es/dam/jcr:417d65b6-50b6-42ae-80ec-9162535d3f49/man-bol-1999-rodriguez-peinado.pdf> (Consultado el 2-5-2025).
- Rodríguez Peinado, Laura. 2018. “The colour purple in late Antiquity textiles: application in Spanish fabric collections”. En *Textiles and dyes in Mediterranean economy and society*, eds. María Stella Busana, Margarita Gleba, Francesco y Anna Rosa Tricomi, 497-506. *Purpurae Vesta VI*. Madrid: Pórtico.
- Rodríguez Peinado, Laura. 2022. “Colecciónismo de tejidos coptos en museos madrileños en el periodo de entre siglos”. En *El colecciónismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (finales del s. XIX-principios del s. XX)*, eds. Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada, 165-182. Tomo II. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Rodríguez Peinado, Laura y Ana Cabrera Lafuente. 2008. “La colección de tejidos coptos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias ‘González Martí’ de Valencia”. *Annales de Historia del Arte* 18: 45-72. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808220045A/30889> (Consultado el 23-5-2025).
- Rodríguez Peinado, Laura, Ana Cabrera Lafuente, Enrique Parra Crego y Luis Turell Coll. 2014. “Discovering late Antique textiles in the public collections in Spain: an interdisciplinary research project”. En *Greek and Roman textiles and dress. An interdisciplinary anthology*, eds. Mary Harlow y Marie-Louise Nosch, 345-373. Oxford y Filadelfia: Oxbow Books.
- Rutschowscaya, Marie-Hélène. 1990. *Tissus coptes*. París: Adam Biro.
- San Nicolás Pedraz, Mª Pilar y Mónica Ruiz Bremón. 1991. “La colección arqueológica del Museo Sorolla”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* IV, 339-360, <https://revistas.uned.es/index.php/ETFI/article/view/4556/4395> (Consultado el 22-5-2025).
- Santró, Marie-Hélène, Marie-Hélène Rutschowscaya, Dominique Bénaseth y Cécile Giroire eds. 2001. *Au fil du Nil. Couleurs de l’Egypte chrétienne*. París: Somogy éditions d’art.

Turell Coll, Luis G. 2008. “El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña y la formación de la colección del Museu de Montserrat”. *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* 2: 113-124, <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/132449/182329> (Consultado el 2-5-2025).

Turell Coll, Luis G. 2014. “Los tejidos coptos del Museo de Montserrat: fuentes documentales y formación de las colecciones”. En *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, eds. Laura Rodríguez Peinado y Ana Cabrera Lafuente, 151-160. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. <https://www.flg.es/images/publicaciones/investigacion-textil-nuevos-metodos.pdf>.

Turell Coll, Luis G. 2017. *El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña: la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. https://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/116743/13/09.LGTC_9de9.pdf.

Valtierra Lacalle, Ana. 2024. “Sorolla entre yacimientos arqueológicos, museos y anticuarios. Del coleccionismo a la creación pictórica”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 43, 213-229. <https://www.man.es/man/dam/jcr:0abd-dc02-6bbc-4b94-93db-3a125ad1cf84/15-man-boletin-43-valtierra.pdf> (Consultado 22-5-2024).

Verheecken-Lammens, Chris. 2013. “Flying thread brocading – A technical approach”. En *Drawing the threads together. Textiles and footwear of the 1st millennium AD from Egypt*, eds. Antoine de Moor, Cäcilie Fluck y Petra Linscheid, 141-149. Tielt: Lannoo.

Villalba Salvador, María y Ana Cabrera Lafuente. 2006. “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)”. *Revista de Museología* 36: 117-123.

Volbach, Wolfgang F. y Ernst Kühnel. 1926. *Late antique Coptic and Islamic textiles of Egypt*. Londres: W.& G. Foyle.

CARTOGRAFÍA SOCIAL COMO HERRAMIENTA PARA LA REHABILITACIÓN DEL BARRIO HISTÓRICO DE LA MERCED EN JAÉN: UNA APROXIMACIÓN PARTICIPATIVA AL TERRITORIO

SOCIAL MAPPING AS A TOOL FOR THE REHABILITATION OF THE HISTORIC LA MERCED NEIGHBORHOOD IN JAÉN: A PARTICIPATORY APPROACH TO THE TERRITORY

RESUMEN

El estudio aborda la rehabilitación del patrimonio histórico-artístico del barrio histórico de La Merced en Jaén (Andalucía) usando la cartografía social como herramienta de participación. La metodología empleó encuestas, talleres y paseos colectivos para recopilar el saber local, revelando una significativa discrepancia entre los registros oficiales de patrimonio y la percepción comunitaria. La investigación demuestra que la implicación ciudadana es fundamental para una rehabilitación urbana inclusiva y sostenible, ya que une el conocimiento técnico con el popular para crear políticas más democráticas.

PALABRAS CLAVE

Cartografía social, Jaén, Patrimonio, Rehabilitación urbana, Participación ciudadana, La Merced, Andalucía, Memoria colectiva

ABSTRACT

The study addresses the rehabilitation of the historical-artistic heritage of the historic La Merced neighborhood in Jaén (Andalusia) using social cartography as a tool for participation. The methodology employed surveys, workshops, and collective walks to gather local knowledge, revealing a significant discrepancy between official heritage records and community perception. The research demonstrates that citizen involvement is essential for inclusive and sustainable urban restoration, as it combines technical expertise with popular knowledge to create more democratic policies.

KEYWORDS

Social mapping, Jaén, Heritage, Urban rehabilitation, Citizen participation, La Merced, Andalusia, Collective memory

MARÍA ALEJO ARMIJO

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA
<https://orcid.org/0000-0002-4286-1592>
malejo@ual.es

DULCE NOMBRE DE MARÍA BERMÚDEZ RICALDE

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE
<https://orcid.org/0009-0001-8198-2303>
dulcebermu1@gmail.com

Recibido: 1/8/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.104>

CARTOGRAFIAR LO INVISIBLE: JAÉN, TIERRA DE FRONTERA

La rehabilitación y preservación de los barrios históricos constituyen un desafío global y una oportunidad crucial para las ciudades, puesto que permiten la recuperación social y cultural de su esencia. Jaén, considerada históricamente como un territorio de frontera, una tierra de paso, se erige como un laboratorio donde proyectar el fomento, la participación y la innovación en la recuperación de su comunidad y sus recursos patrimoniales. Sin embargo, a menudo queda diluida entre sus consolidados vecinos turísticos. Este estudio, por lo tanto, no busca únicamente resaltar el valor inherente de Jaén, sino promover su desarrollo, con especial atención a las zonas más marginadas y periféricas de la provincia.

El centro de este estudio se focaliza en uno de los barrios más destacados y singulares de su casco histórico: La Merced. A pesar de su intrínseca belleza y relevancia histórico-artística, se caracteriza por el notable abandono de sus viviendas, el deterioro de sus calles y la degradación de su núcleo poblacional. Aspecto que enfatiza el elevado índice de despoblación y la falta de higiene. La rehabilitación de zonas como La Merced, que comparte problemática con otros barrios vulnerables de la capital como La Magdalena o Antonio Díaz, requiere de un enfoque integral que transcienda lo físico y abarque dimensiones sociales, culturales y simbólicas.

Esta es la realidad a la que se enfrenta el presente estudio que plantea la recuperación de este barrio histórico a partir de la cartografía social. Una herramienta metodológica que se posiciona como un dispositivo valioso para materializar el carácter social, afectivo y simbólico del patrimonio. Además, permite aunar el saber local y fomentar la cohesión social. Esta metodología, al visibilizar la percepción de los propios habitantes sobre su territorio y sus problemáticas, permite generar procesos de apropiación comunitaria y empoderamiento local. Asimismo, favorece la conexión del conocimiento técnico con el saber popular para la implementación y diseño de políticas urbanas más inclusivas, democráticas y sostenibles. En este marco, iniciativas ciudadanas como las promovidas por la Asociación Cultural Civitas Lucis, se tornan fundamentales, dado que logran embellecer y sanear las calles a través de la implicación comunitaria. Además, ofrecen nuevas vías y proyectos para la recuperación del patrimonio.

LA CONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DEL BARRIO: HERENCIA, VISIÓN COLECTIVA Y PERTENENCIA

Según la Real Academia Española, “barrio” se define como “cada una de las partes en que se dividen los pueblos grandes o sus distritos”. Un elemento físico que permite fraccionar el espacio urbano, en su mayor parte atendiendo a unas divisiones político-administrativas, diseñando, a su vez, un centro y una periferia dentro de una misma ciudad (Fernández Jopia 2023, 109; Mansilla López 2018, 105). Si tomamos como referencia ciudades grandes, siguiendo los estudios de Porras-Sánchez y Dona (2021, 145-52), como Madrid o Barcelona, localizamos barreras urbanísticas como las vías del tren, la M30 y el parque forestal que actúan de “fronteras físicas resistentes” en Entrevías. También se observa la creación de hasta cinco barrios

diferentes a partir de subdivisiones administrativas con criterios puramente urbanísticos y sociales, como es el caso del barrio de Poblenou (Mansilla López 2018).

Los límites constituyen una realidad tanto tangible como intangible, en función de la percepción y experiencia de sus habitantes. Se trata de un espacio en el que coexisten diferentes identidades (Fernández Jopia 2023, 109-10; Mansilla López 2018, 105). Además de una unidad administrativa, González Carvajal (2008, 1) afirma que constituye una unidad de vida social que varía significativamente debido a su historia, planificación urbana, dinámicas sociales y al papel de los movimientos comunitarios (fig. 1). Un barrio configura una identidad compleja que abarca dimensiones patrimoniales, de pensamiento y de pertenencia, diferenciándose de otras áreas urbanas por una intrincada red de factores físicos, sociales y simbólicos (González Carvajal 2008, 8; Mansilla López 2018, 105; Pickles 2004, 3).

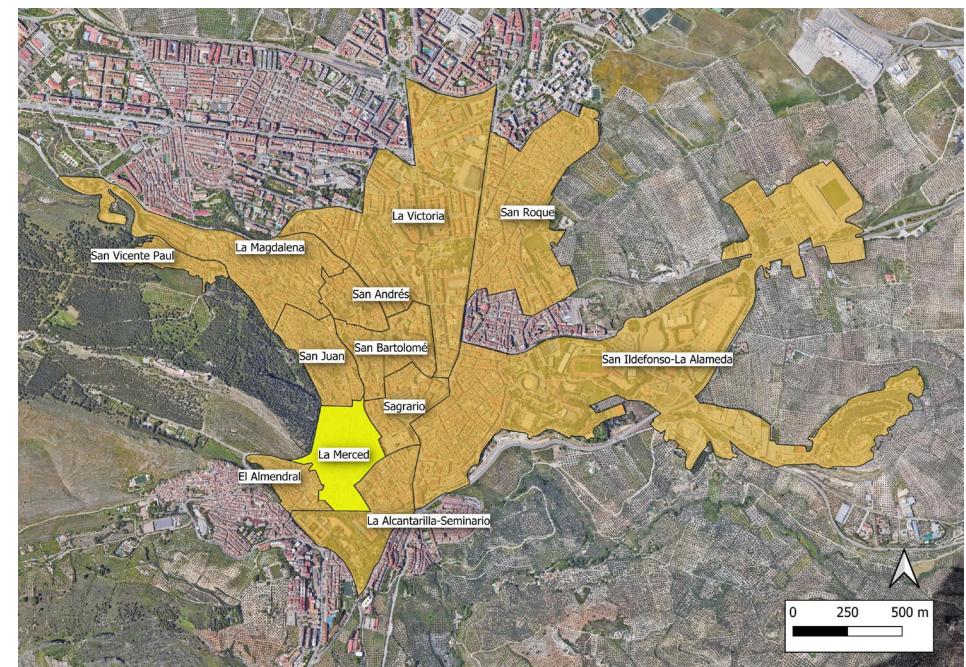


Fig. 1. Delimitación administrativa de los barrios vinculados al casco histórico de Jaén. Marcado en amarillo el barrio de La Merced, objeto de estudio de este trabajo.

Fuente: Elaboración propia.

Un barrio no solo está constituido por el entramado de sus vías y monumentos que han construido su particular historia y marcan unos principios de organización social, sino también porta un

adjetivo sensorial, donde los sentimientos, las ensoñaciones y memoria colectiva, constituyen un todo (González Carvajal 2008, 3; Mansilla López 2018, 106-7). Pese a ello, el barrio es fundamentalmente espacio de lo inmaterial: vivencias, cultura, identidad, emociones, recuerdos y lazos afectivos. Para comprenderlo verdaderamente, es necesario observar lo invisible a través de quienes viven, conviven e interactúan en ese lugar (Fernández Jopia 2023, 103).

Es aquí donde subyace el sentimiento de identidad que es más fuerte cuanto mayor es la relación e implicación del individuo con el lugar (Egizabal Suárez 2003, 791) y diferente al ritmo que lleva la ciudad en su conjunto. Esta, como administradora del espacio público, busca uniformar la identidad, relegando a la periferia y a sus habitantes como “los otros”, tal y como recoge Fernández Jopia (2023, 109). Frente a esta política, el barrio se puede llegar a definir por su arraigo al territorio y por su oposición a alguna idea, ya sea a la ciudad en su conjunto, al centro, a otros barrios... Siguiendo a este autor (2023, 108), se establece un sentido de pertenencia y una historia común, creando espacios de resistencia y creatividad comunitaria (Porras-Sánchez y Dona 2021, 156).

Algo que pedimos en el taller de cartografía social llevado a cabo en el barrio de La Merced fue la delimitación del propio barrio. No la administrativa, ni catastral, sino la imaginaria y simbólica que ellos habían hecho propia. En la inscripción al taller, se les preguntaba si pertenecían a dicho barrio, siendo un 17% los únicos que pertenecían a esta zona. En ese punto fue donde comprobamos que la mayoría de los participantes (por no decir todos) provenían de los barrios aledaños al de La Merced (cerca de un 83%). Así pues, el concepto de quiénes “son” y quiénes “no son” del barrio fue marcando la identidad del mismo, mostrando unos límites diferentes en cada uno de los grupos, pues moldeaban el entorno según sus necesidades y deseos (Egizabal Suárez 2003, 788).

CARTOGRAFÍA SOCIAL COMO HERRAMIENTA PARA UNA REHABILITACIÓN URBANA INCLUSIVA

A la hora de abordar la herramienta de la cartografía social, es interesante analizar uno de sus enfoques complementarios: la cartografía crítica. Esta ha emergido como una herramienta teórica y metodológica clave para analizar e intervenir en los territorios desde una perspectiva participativa y transformadora. Según Canosa Zamora y García Carballo (2017, 147), su eficacia reside en su poder de representación, de comunicación social y de intervención territorial, gracias a su versatilidad, capacidad de innovación y de transmitir ideas de forma seductora y eficaz. Esta modalidad cartográfica se erige como un dispositivo valioso para comprender el espacio no solo en su dimensión material, sino también en sus capas simbólicas, afectivas y sociales.

Crampton y Krygier (2006, 16) definen la cartografía crítica como una combinación de nuevas prácticas cartográficas y el cuestionamiento de las existentes. Frente al mapa tradicional, concebido como objetivo y neutral, esta asume que toda representación del espacio está cargada de

poder y subjetividad, tal como ya apuntaba Monmonier (1991, 1) cuando afirmaba al inicio de su obra que “todo mapa debe distorsionar la realidad”. Harley (1989) argumentaba la idea de que los cartógrafos que se dedican a una forma “científica” u “objetiva” de crear conocimiento hay que abandonarla. Los mapas no son un “espejo de la naturaleza”. En su lugar, son una retórica basada en la selección, la omisión y la simplificación para persuadir a una audiencia. En nuestro caso, por ejemplo, el mapa oficial de Jaén no es la “verdad”, sino una versión de la realidad que sirve a ciertos intereses.

La cartografía social, en este marco, adquiere un papel central al privilegiar el saber local, elaborado por y para la comunidad, con el fin de generar propuestas alternativas o simplemente fortalecer la cohesión social (Herrera 2016, 286). Esta metodología participativa es heredera también de las experiencias artísticas y políticas del siglo XX, como las derivas urbanas del situacionismo, que proponían una exploración colectiva, afectiva y psicogeográfica de la ciudad (Canosa Zamora y García Carballo 2017, 148).

En paralelo, la cartografía crítica incorpora un enfoque epistemológico plural. Como plantea Barrera (2009, 12), es posible articular un diálogo entre las representaciones del espacio cartesiano, propias de los Sistemas de Información Geográfica (SIG), y las formas de representación del saber local. Siguiendo a Lefebvre (1991) y Soja (1996), el espacio no es solo un soporte físico, sino también una construcción social. Esta se manifiesta en las relaciones de poder, las prácticas cotidianas y las representaciones colectivas.

Esta concepción del espacio como texto vivo, como construcción simbólica en constante transformación, permite también repensar los procesos de patrimonialización. Como sostiene Sánchez Carretero (2012, 202-6), el patrimonio implica siempre conflicto, pues entraña disputas por los intereses que subyacen en los procesos de selección, valoración y promoción cultural. Por ello, es más operativo hablar de patrimonialización, en tanto proceso activo de construcción social del valor, más que del patrimonio como objeto ya constituido (Davallon 2010, 29).

En este debate, resulta clave incorporar la perspectiva de la sociedad civil, no como mera receptora de “productos culturales”, sino como sujeto activo de las políticas patrimoniales. La naturalización del binomio patrimonio-turismo, ampliamente criticada por Kirshenblatt-Gimblett (1995) y por los estudios recientes sobre geopolíticas patrimoniales, ha limitado el potencial económico del patrimonio a su explotación turística. Frente a ello, las comunidades locales proponen modelos alternativos donde el patrimonio incluya también formas de vida, saberes agrarios o redes de solidaridad, alejadas de la musealización o mercantilización de lo cultural.

Como señala Carballeda (2018, 1-3), hay una forma oficial de definir el territorio (mapas institucionales, catastrós) y otra desde las propias simbolizaciones de quienes lo habitan. Intervenir en la ciudad desde estas miradas implica empoderar a las comunidades y transformar el espacio desde sus propias lógicas, haciendo del territorio una escritura colectiva en constante negociación.

La rehabilitación urbana de barrios históricos en situación de vulnerabilidad requiere un enfoque integral que considere tanto las dimensiones físicas del entorno construido como los aspectos sociales, culturales y simbólicos que lo configuran. En este contexto, la cartografía social emerge como una herramienta metodológica participativa que permite visibilizar la percepción que tienen los propios habitantes sobre su territorio, sus problemáticas y sus potencialidades (Barragán Giraldo 2016, 257). Esta técnica contribuye no solo a identificar los factores de exclusión y deterioro, sino también a generar procesos de apropiación comunitaria y empoderamiento local.

De por sí, esta metodología lleva inherente este carácter social (García Fernández 2013) que es el que permite identificar aquellas zonas más empobrecidas y abordar un buen plan de gestión territorial. Uno de los elementos básicos de esta metodología de investigación social es la utilización de mapas y planos como herramientas para la producción colectiva de conocimientos y significados sobre un territorio. Desde la base, esto es, desde sus habitantes. Se trata de cuestionar el mapa como relato único y verdadero, incorporando subjetividades, percepciones, experiencias, saberes y expectativas de la gente que habita en el territorio con el fin último de transformar la realidad y empoderar a las comunidades (Vizcaíno Estevan 2023, 75; Carballeda 2017, 146, 149; Harley 1989, 9).

Desde un enfoque crítico del urbanismo, la intervención en zonas necesitadas de transformación social (ZNTS), como las identificadas por la Junta de Andalucía mediante el programa de Estrategia Regional Andaluza para la Cohesión e Inclusión Social (ERACIS+, 2024–2028), debe integrar diagnósticos compartidos entre ciudadanía, administración y agentes técnicos. En el caso de Jaén (Tabla 1), barrios como Antonio Díaz, La Magdalena y el Polígono del Valle han sido reconocidos como espacios con elevados índices de vulnerabilidad urbana. Esta situación se deriva de factores como el deterioro del parque residencial, el despoblamiento progresivo, la falta de inversión pública y la exclusión social persistente. Particularmente, el barrio de La Merced, dispuesto en pleno casco histórico y siendo contenedor de un alto valor patrimonial y simbólico, no está recogido en este paraguas social. Sin embargo, atiende a problemas similares como el deterioro del patrimonio, la dificultad de acceso y la exclusión incipiente. No dejan de ser los mismos procesos de degradación urbana a los identificados en otras ciudades medias andaluzas (Fernández Salinas, 2005). La aplicación de herramientas como la cartografía social permite reinterpretar estos espacios desde la mirada de sus residentes, facilitando la formulación de propuestas de rehabilitación que respondan a las necesidades reales del territorio y no solo a criterios técnicos o mercantiles.

Así, y parafraseando al investigador Vizcaíno Estevan (2023, 76), la cartografía social se posiciona como un puente entre el conocimiento técnico y el saber popular, posibilitando el diseño de políticas urbanas más inclusivas, democráticas y sostenibles. Su aplicación en barrios históricos vulnerables, como La Merced, refuerza la importancia de construir la

ciudad desde lo común y desde la participación activa de quienes habitan y dan sentido al espacio urbano.

Tabla 1. Clasificación de los barrios de la ciudad de Jaén que urgen una transformación social.

Fuente: *Europa Press*¹

Barrio / Zona	Problemas principales	Clasificación oficial ²
Polígono del Valle	Desempleo alto, exclusión social, abandono escolar, vivienda deteriorada	ZNTS
La Magdalena	Deterioro urbano, despoblamiento, patrimonio en riesgo, escasa inversión	Incluida en ERACIS+
Antonio Díaz – San Vicente de Paúl – 101 Viviendas	Exclusión social, infravivienda, desempleo estructural	ZNTS – ERACIS+

¹ La fuente utilizada para la elaboración de esta tabla se pueden consultar en las siguientes noticias actualizadas del periódico *Europa Press*:

- “El Ayuntamiento de Jaén trabaja en la segunda fase de la estrategia Eracis para zonas desfavorecidas”, *Europa Press*, 13 de octubre de 2023, <https://www.europapress.es/andalucia/noticia-ayuntamiento-jaen-trabaja-segunda-fase-estrategia-eracis-zonas-desfavorecidas-20231013183351.html> (Consultado el 28-7-2025)

- “La Junta destinará 13,5 millones a doce zonas desfavorecidas de diez municipios de la provincia de Jaén”, *Europa Press*, 29 de diciembre de 2023, <https://www.europapress.es/esandalucia/jaen/noticia-junta-destinara-135-millones-doce-zonas-desfavorecidas-diez-municipios-provincia-jaen-20231229142847.html> (Consultado el 28-7-2025).

- “Jaén capital recibirá 2,6 millones de euros para la nueva estrategia de inclusión social Eracis+”, *Europa Press*, 26 de enero de 2024, <https://www.europapress.es/esandalucia/jaen/noticia-jaen-capital-recibirá-26-millones-euros-nueva-estrategia-inclusión-social-eracis-20240126190948.html> (Consultado el 25-6-2025)

- “El Ayuntamiento de Jaén incorpora a los profesionales que deben elaborar el plan de intervención de la estrategia Eracis+”, *Europa Press*, 5 de abril de 2024, <https://www.europapress.es/esandalucia/jaen/noticia-ayuntamiento-jaen-incorpora-profesionales-deben-elaborar-plan-intervención-estrategia-eracis-20240405174347.html> (Consultado el 26-6-2025).

- “La Junta anima al tercer sector a concurrir a las ayudas Eracis en zonas desfavorecidas dotada en Jaén con 4,8 millones”, *Europa Press*, 14 de enero de 2025, <https://www.europapress.es/esandalucia/jaen/noticia-junta-anima-tercer-sector-concurrir-ayudas-eracis-zonas-desfavorecidas-dotada-jaen-48-millones-20250114124650.html> (Consultado el 31-7-2025).

- “La Junta destina en Jaén 4,7 millones a 15 entidades para avanzar en la estrategia Eracis+ de inclusión social”, *Europa Press*, 19 de junio de 2025, <https://www.europapress.es/esandalucia/jaen/noticia-junta-destina-jaén-47-millones-15-entidades-avanzar-estrategia-eracis-inclusión-social-20250619125336.html> (Consultado el 31-7-2025).

- “Entidades del tercer sector reciben 4,6 millones para 23 proyectos en zonas desfavorecidas de la provincia de Jaén”, *Europa Press*, 10 de julio de 2025, <https://www.europapress.es/esandalucia/jaen/noticia-entidades-tercer-sector-reciben-46-millones-23-proyectos-zonas-desfavorecidas-provincia-jaen-20250710132404.html> (Consultado el 31-7-2025).

² ZNTS: Declaración oficial usada por la Junta de Andalucía para aplicar planes integrales de intervención en Zonas Necesitadas de Transformación Social. ERACIS+: Estrategia Regional Andaluza para la Cohesión e Inclusión Social (fase 2024–2028), con fondos europeos y autonómicos.

No deja de ser interesante observar que uno de los barrios que se contemplan en la Tabla 1 forman parte de los barrios comprendidos dentro del denominado casco histórico de la ciudad de Jaén: La Magdalena. El casco histórico, con una superficie de 183 ha, engloba un total de 11 barrios, entre los que se encuentran La Merced, objeto de estudio de este artículo, y El Almendral, de donde proceden la mayoría de los participantes del taller de cartografía realizado el pasado 12 de julio de 2024. En la Tabla 2 se han recogido las hectáreas correspondientes al espacio que ocupan dichos barrios dentro de la delimitación oficial realizada desde Datos Espaciales de Referencia de Andalucía (DERA), donde, de igual manera, se han superpuesto el número de bienes culturales protegidos de los que consta el centro histórico de Jaén, siendo un total de 18 los inscritos (fig. 2). Una de las informaciones que ha proporcionado la elaboración de esta cartografía social en el barrio de La Merced ha sido el descubrimiento de “nuevos” puntos patrimoniales que no aparecen recogidos en las bases de datos de las administraciones, reafirmando la importancia de utilizar herramientas afines a la catalogación histórico-artística para lograr crear una imagen más completa del patrimonio existente y del que podría recuperarse.

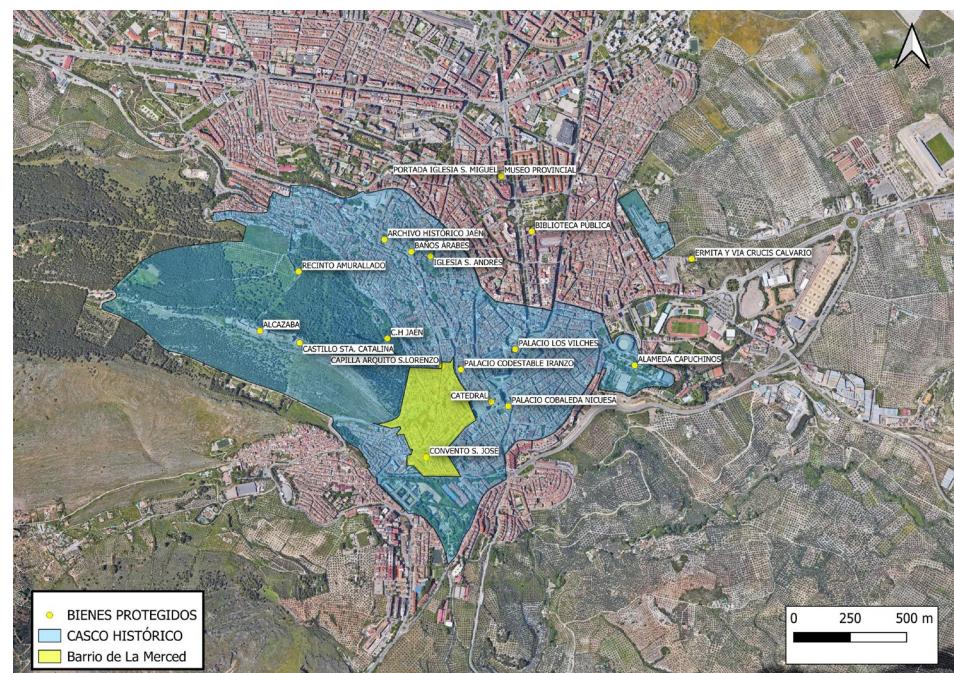


Fig. 2. Delimitación del casco histórico de la ciudad de Jaén y bienes protegidos registrados en la base de Datos Espaciales de Referencia de Andalucía (DERA) a 9 de julio de 2025.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. Superficie del centro histórico que compone cada uno de los barrios, donde se observa que el barrio de La Merced se sitúa como uno de los que presentan más hectáreas. Fuente: Elaboración propia.

Barrios del casco histórico	Superficie (ha)
SAN ILDEFONSO	22.0
LA MAGDALENA	17.5
LA ALCANTARILLA-SEMINARIO	15.7
LA MERCED	12.0
SAN JUAN	10.4
SAGRARIO	9.0
SAN BARTOLOMÉ	8.3
SAN ANDRÉS	6.0
EL ALMENDRAL	5.3
SAN VICENTE PAÚL	3.0
SAN ROQUE	3.0

En este punto, únicamente tres bienes inmuebles quedan recogidos dentro del denominado barrio de La Merced (el convento de San José, la capilla del Arco de San Lorenzo y parte del palacio del Condestable Iranzo), mientras que el taller de cartografía social recuperó más de 20 puntos de interés patrimonial, como es el mismo convento de La Merced, fundado en el siglo XVI, el cual no aparece reflejado, o las huertas pertenecientes al mismo, donde, actualmente, se ha hecho un aparcamiento.

EL BARRIO DE LA MERCED (JAÉN): PATRIMONIO, VULNERABILIDAD E INTERVENCIÓN SOCIAL PARTICIPATIVA

De origen medieval, nace a partir de la construcción de un convento de Mercedarios. Aunque es difícil datar el momento exacto de su fundación, se pueden barajar fechas que transcurren entre 1272 y 1288 con la llegada de Fr. Pedro Pascual, habiendo discrepancias con otros autores que la fechan en torno a 1300 (Serrano Estrella 2008, 282). Lo que sí es cierto es que el barrio histórico de La Merced aparece consolidado a partir del siglo XVI, adquiriendo relevancia simbólica y funcional a lo largo de su historia (Higueras Maldonado et al. 1985, 47-51, 188-94). No como el templo principal del barrio ya que, tal y como lo conocemos hoy en día y como sostiene Nicás Andrés (2023, 148-53), no recibió la bendición hasta 1727. La tardía consagración del templo de la Merced se debe a que la evolución tanto del convento como del barrio en general no ha sido del todo propicia desde que se creó, si nos atenemos a las diferentes vicisitudes del propio devenir histórico de la ciudad. El convento ha ido cambiando por muchos motivos, siendo uno de los últimos los acaecidos en la Guerra Civil española donde sufrió

el asalto de milicianos, incendios y destrucción de imágenes (Mesa Beltrán 2023, 640-44). En cuanto al barrio, su morfología urbana también ha ido sufriendo de numerosas variaciones, si bien su configuración general siempre ha estado dominada por calles estrechas, empinadas y de trazado irregular. Actualmente se localizan diversas problemáticas en muchas de estas calles, tales como una mala conservación del pavimento, los acerados y algunas barreras arquitectónicas que dificultan la movilidad, especialmente para personas mayores o con discapacidad (fig. 3). Asociaciones como Aspaym y colectivos vecinales han denunciado esta situación y han exigido medidas correctoras en vías como Merced Alta o Merced Baja.



Fig. 3. Estado de conservación, deterioro, pintadas, cableados en mal estado y calles en pendiente de algunas de las calles que engloban el barrio de La Merced.

Fotografías de las autoras.

A pesar del deterioro físico, La Merced cuenta con una comunidad activa. La renovada asociación vecinal “Unidos por la Merced” impulsa reivindicaciones por la mejora del espacio urbano, la limpieza, el alumbrado y la rehabilitación del patrimonio. Dentro de las reivindicaciones, se han denunciado problemas de infravivienda, inseguridad y ocupación ilegal, aspectos que también se trataron durante el desarrollo del taller. Una de estas asociaciones, en concreto la Asociación Cultural Civitas Lucis, fue con la que se contactó para poder desarrollar la cartografía social en el claustro de la iglesia y, a su vez, también se contactó con don Juan Jesús Cañete Olmedo, párroco de La Merced, que también participó de la misma y animó a los feligreses a colaborar en este estudio patrimonial.

La Asociación Cultural Civitas Lucis³ nace precisamente de ese compromiso de rehabilitación urbana, conservación del patrimonio y cohesión social en el casco histórico de la ciudad. Está formada por voluntarios procedentes de distintos ámbitos (urbanismo, cultura, economía, medio ambiente, educación, comunicación...) que tienen como objetivo común contribuir a construir una ciudad más habitable, inclusiva y luminosa, en sentido literal y simbólico. Su lema: hacer de Jaén “una ciudad de luz y compasión”.

Entre las actividades, proyectos y programas que llevan a cabo, se pueden destacar los siguientes:

1. El denominado “Brigadas de Luz”, que consta de la organización ciudadana con la intención de realizar actuaciones dentro del casco histórico de la ciudad de Jaén. Los ciudadanos se inscriben en el proyecto de forma voluntaria y su labor principal es la de realizar una limpieza en el barrio, eliminando pintadas de las paredes y muros a la vez que las adecúan para conseguir revalorizarlas. Hasta hoy, las actuaciones se han llevado a cabo en zonas específicas y de gran importancia de Jaén como son la calle Maestra, el Arco de Consuelo y calles anexas a la parroquia de San Bartolomé. Todas estas intervenciones se han podido realizar gracias a la colaboración de diferentes empresas privadas que han proveído de material tanto de limpieza como de pintura a estas brigadas ciudadanas.
2. El proyecto “Before I Die...” que sigue la idea planteada en la ciudad estadounidense de Nueva Orleans donde los ciudadanos plasmaban en un mural sus deseos antes de morirse. De esta manera se fomenta que haya una relación entre todos los habitantes a la vez que se favorece el diálogo y la convivencia de la comunidad como ejemplo de expresión colectiva.
3. Dentro de los programas, destacan dos dedicados a la relación con la tercera edad. Uno de ellos para acompañar a personas mayores que viven en zonas históricas de

³ Asociación Cultural Civitas Lucis, *Civitas Lucis*, Jaén, España, <https://civitaslucis.org> (Consultado el 31-7-2025).

la ciudad y que favorece la integración de estos fortaleciendo el tejido social. Este programa se ha denominado “Antorchas de luz”. El segundo de ellos trata de evitar la exclusión de las personas mayores debido al desconocimiento tecnológico y pretende acercar dicha tecnología a las personas mediante talleres de aprendizaje. Este segundo programa se denomina “Abuelos digitales”.

También caben destacar las distintas actividades llevadas a cabo en la recuperación del patrimonio documental de Jaén que está ayudando a reforzar la memoria histórica de la ciudad. Por estas acciones resumidas en los puntos anteriores y por las campañas solidarias que la asociación promueve, es por lo que han logrado convertirse en un referente local para la conservación de la historia y de la memoria del barrio. Así como para la cooperación entre ciudadanos y el mantenimiento del mismo creando un ambiente de unidad y convivencia muy necesario para la ciudad.

CARTOGRAFÍA SOCIAL EN EL BARRIO DE LA MERCED

Esta asociación de vecinos fue el contacto que se tuvo para llevar a cabo unas jornadas de cartografía social en el barrio de La Merced, con el punto de encuentro en el claustro de la iglesia, gracias a la colaboración de la propia parroquia. No obstante, hemos de advertir que, con anterioridad, se habían llevado a cabo dos experiencias cartográficas en la ciudad de Jaén, ambas en 2022, que nos proporcionaron un primer acercamiento a esta metodología: el Paseo de la Estación, en Jaén capital, y en la localidad jienense de Torres, en colaboración con la ACT Dama de Torres (Alejo Armijo y Bermúdez Ricalde 2024, 48-54). En este tercer caso de estudio, se eligió el barrio de la Merced debido a su ubicación dentro del casco histórico y por el acusado proceso de degradación que experimenta. Es por esto que se consideró, además, contar con la participación de sus habitantes para comprender mejor la realidad del barrio y recopilar en los mapas la información más relevante. Las jornadas se dividieron en tres fases diferenciadas que han ayudado a programar y desarrollar diferentes actividades: encuesta e inscripción, taller de cartografía social y paseo participativo.

Encuesta e inscripción al taller

El paso previo a la realización de los talleres fue el de la recogida de datos. Se llevó a cabo una encuesta local por toda la ciudad de Jaén para obtener información patrimonial sobre el barrio de La Merced. El formulario se realizó con la aplicación *Google Forms* y constó con tres preguntas para poder hacer la inscripción a las jornadas: ¿Eres del barrio de La Merced?; ¿Qué elementos patrimoniales existen en el barrio de La Merced?; ¿Qué elementos patrimoniales han desaparecido en el barrio de La Merced?

Ante la primera pregunta y la vinculación con el propio barrio, más del 80% de los encuestados que se apuntaron al taller no pertenecían a la zona propiamente dicha, pero sí conocían su historia y sus calles. Únicamente un 14% se identificaba como vecino propio del barrio.

En la segunda pregunta, acerca de los *elementos patrimoniales existentes*, encontramos ciertas repeticiones en algunos de sus bienes culturales, atendiendo a diferentes criterios o denominaciones, pero que se han englobado y ordenado por frecuencia aproximada:

- Iglesia de la Merced / Parroquia de la Merced / Convento de la Merced (mencionada más de 20 veces, con diferentes variantes -iglesia, convento, parroquia).
- Arco de San Lorenzo (más de 15 veces)
- Palacio del Capitán Quesada / Palacio Capitán Quesada Ulloa (más de 10 veces)
- Fuente Nueva / Fuente de la Merced (más de 5 veces)
- Camarín de Jesús / Santuario Camarín de Jesús (3 veces)
- Murallas / Torre murallas / Restos de muralla (3 veces)
- Conservatorio (antiguo monasterio de Jesuitas) (3 veces)
- Claustro de la Merced (2 veces)

Hay otras menciones puntuales interesantes como: Plaza de la Merced, Cantón de Jesús, Teatro Cervantes, Caja de reclutas, Ruta de los murales, pero no se repiten con tanta frecuencia.

Con respecto a los elementos patrimoniales desaparecidos (pregunta 3), aunque algunos de ellos están en blanco (5 veces) y no contienen referencias patrimoniales, relegándose a expresiones similares que indican desconocimiento del patrimonio (*No sé*; *No lo sé*; *Ni idea*; *No conozco ninguno*), hasta 7 veces, se ha podido discernir una frecuencia sobre los elementos patrimoniales que se han perdido:

- Iglesia de San Lorenzo (2 menciones)
- Castillo / Castillo de Santa Catalina (2 menciones)
- Entramado amurallado / restos de muralla (2 menciones)
- Edificaciones históricas / casas solariegas (2 menciones)
- Arco de San Lorenzo (1 mención)
- Paraninfo (1 mención)
- Fuente de la Plaza de la Merced (1 mención)
- Antigua caja de reclutas (antiguo palacio) (1 mención)
- Convento de los frailes claretianos (1 mención)
- Hospital de la Madre de Dios (1 mención)
- Arquitectura vernácula y popular (1 mención)
- Imagenería, retablos, imágenes antiguas, ajuar religioso (1 mención)

Taller de cartografía

La encuesta anterior facilitó la inscripción al taller de cartografía social con 24 personas en el claustro renacentista de la iglesia de La Merced el 12 de julio a las 18.30. Dichos participantes se repartieron en 4 grupos, con la intención de que fueran lo más heterogéneos posible, para favorecer el intercambio de saberes dependiendo de la generación (fig. 4). El elemento común en todos los grupos fue un plano en formato A3 de la zona urbana que comprendía el objeto de estudio.



Fig. 4. Fase de taller, organización de grupos de trabajo en el claustro de la iglesia de La Merced.
Fotografías de las autoras.

A cada grupo se le entregó un mapa del barrio de La Merced y se les dio una serie de instrucciones para señalar, mediante el uso de diferentes colores, tanto el patrimonio actual del barrio como aquel que había desaparecido, ya fuera conocido directamente por los habitantes o del cual tenían conocimiento indirecto. Así mismo, no hubo ningún límite patrimonial para incorporar al diseño de cada mapa. La única premisa era referenciar todos aquellos elementos que consideraran relevantes, como, por ejemplo, el patrimonio industrial. De manera complementaria, se les pidió que establecieran la delimitación del barrio.

Una vez distribuidos los grupos, en donde, aproximadamente, habían 5-6 personas por cada uno, se les explicó la dinámica del mismo. Partiendo de los resultados de la encuesta, les pedimos que nos delimitaran el barrio de La Merced, no de forma catastral o administrativa, sino en relación con lo que ellos consideraban como tal, para, en un segundo momento, plasmar en el mapa los bienes patrimoniales que forman el conjunto histórico del barrio y aquellos que desaparecieron con el paso de los años.

En lo que pensábamos que iba a ser sencillo, la delimitación del barrio fue uno de los aspectos más complejos del taller, dado que no se sabía muy bien a qué zona “perteneían” los elementos patrimoniales situados en los extremos, como es el caso del Arco de San Lorenzo al norte, algunos de los cuales lo incluyeron, o el Camarín de Jesús, al sur. Por lo que respecta a la cartografía de su patrimonio (tanto el existente como el desaparecido), los mapas vibraron por sus diseños y formas. Algunos enlazaban con leyendas y con plantas arquitectónicas para abordar mejor el concepto.

El paso posterior al dibujo de los mapas, fue el de realizar una puesta en común, donde diferentes portavoces de cada grupo exponían lo marcado en sus mapas, y a partir de ahí, se creaba un debate enriquecedor sobre la evolución del barrio, cómo se encontraba y en el punto que está actualmente.

Paseo participativo

La última fase de este proyecto, se realizó al día siguiente del taller de cartografía social. Esta fase es la denominada como paseo participativo, derivas, caminatas, recorridos (Jiménez 2017; Paez i Blanch 2014; Vizcaíno Estevan 2023, 84-6), en la que se realiza un recorrido por las zonas del barrio indicadas en los mapas el día anterior. En este itinerario se señalan los puntos importantes, se visitan lugares que se han marcado y se pretende que sean los propios ciudadanos los que expliquen lo que estamos viendo para generar una discusión y que todos sean partícipes de su propio patrimonio, favoreciendo el enriquecimiento cultural con la idea de que no sean indiferentes a lo que les rodea (fig. 5).



Fig. 5. Distintas fotografías de la jornada del paseo participativo por el barrio de la Merced.
Arriba: una de las portadas del siglo XVIII en la calle Arco de los Dolores y una de las calles del barrio.
Abajo: Camarín de Nuestro Padre Jesús y el coro alto de la iglesia de Nuestra Señora de La Merced.
Fotografías de las autoras.

Esta fase es una de las más enriquecedoras dado que muestran una visión más allá de la oficialmente recogida en la administración y donde el relato local, plasmado en el día anterior en un mapa, cobra vida entre las calles de la ciudad. Los propios vecinos y participantes del taller son los que abordan su historia y cuentan anécdotas sobre lo que para ellos es considerado patrimonio porque los liga un sentimiento de identidad y pertenencia superior que no tiene que

coincidir con el discurso institucional. Lo indispensable de esta última fase es que todos los participantes del paseo participen en él, evitando que haya una única voz que dirija y explique el recorrido. A medida que se van desentrañando los mapas elaborados, se descubren nuevos rincones donde aflora no solo el conocimiento local, sino también un diálogo de problemáticas que muestran nuevas formas de poner en valor el barrio (Canosa Zamora y García Carballo 2017, 148; Paez i Blanch 2014; Villasante 2007, 83; Vizcaíno Estevan 2023, 77).

El recorrido que se realizó abrazó los límites del propio barrio (fig. 6). El punto de encuentro fue la plaza de La Merced a las 10.00 horas. Se comenzó por visitar la iglesia y su cripta, las calles Merced Baja y Merced Alta, así como los lienzos de muralla que aún subsisten en la Carrera de Jesús, portadas del siglo XVIII reubicadas en la calle Arco de los Dolores, para subir hacia el Patio de Los Naranjos y llegar al único resquicio existente de la desaparecida iglesia de San Lorenzo. El último punto fue el mirador, situado fuera del límite del barrio y desde donde se aprecian las vistas irregulares, empinadas y pintonescas de un casco histórico que, en palabras de los participantes, está olvidado y tiene mucho potencial si se plantea una buena rehabilitación, comenzando por la lucha contra el abandono de sus casas (aspecto que fue marcado en el mapa del grupo 2, fig. 10).

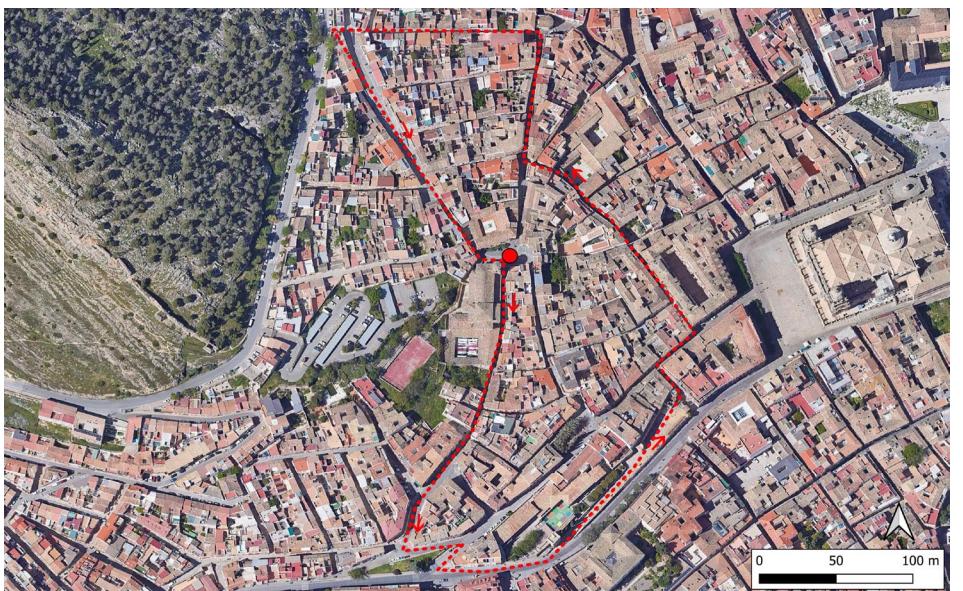


Fig. 6. Recorrido realizado durante el paseo participativo por el barrio de La Merced. El punto de comienzo y de llegada fue la plaza de la iglesia (marcada con un círculo en el plano), y la dirección seguida fue la que indican las flechas. En total 1,3 km de distancia.
Fuente: Elaboración propia.

SISTEMAS DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA PARA EL REGISTRO Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO

Uno de los papeles que desempeña la cartografía social es el enriquecimiento de inventarios y catálogos de bienes patrimoniales que, de manera oficial, registran los bienes culturales de una zona. Ciertamente, la impronta local y oral que se documenta con esta metodología ciudadana favorece la comparativa con ambas bases de datos: por una parte, las administrativas (como la DERA, la Guía Digital del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico...) y las locales (siempre analizando estas fuentes orales de manera crítica y contrastándola con documentación histórica y verificada). Los Sistemas de Información Geográfica (SIG) se convierten para esto en un buen aliado para el estudio y la comparativa histórica-artística del patrimonio de una ciudad (Fagerholm 2021). Este proyecto contempla, a largo plazo, la creación de una base de datos donde se vuelque la información oral y se genere un archivo digital con toda la información que se registre en los mapas y en las derivas participativas, así como en las entrevistas o comentarios orales que nos permite conocer aspectos más concretos sobre la historia de un bien cultural. Un aspecto que podría asentar la base de modelos predictivos para descubrir en qué otras áreas no estudiadas del casco histórico es probable que exista patrimonio no catalogado, basándose en las características de los lugares identificados previamente (Fagerholm 2021, 15-7).

En este apartado pretendemos mostrar unos primeros resultados obtenidos al digitalizar los mapas elaborados en el claustro de La Merced y su comparativa con los bienes patrimoniales que están registrados en la DERA. Se presentan tanto los límites del barrio dibujados y las cartografías patrimoniales de cada grupo en donde se ha pretendido marcar aquellos inmuebles que perduran todavía (en verde) y los que ya han desaparecido (en rojo). Mencionar en este aspecto que no se ha tenido muy en cuenta la precisión de los mismos, dado que los dibujos de los mapas se hicieron a mano alzada y algunos no se ajustaba a los límites catastrales. Sin embargo, es interesante recalcar que la inmensa cantidad de elementos rescatados durante el taller, más de 20 en cada grupo (figuras de la 9 a la 12), contrasta con la escasa representación en la Guía Digital del IAPH que solo recoge 4 (iglesia de La Merced, plaza de La Merced, Casa antigua Convento de los Jesuitas e Iglesia de la Compañía de Jesús, Arco de la antigua Iglesia de San Lorenzo), algunos de los cuales aparecen geográficamente desplazados. Aun así, es uno más de los que aparecen recogidos en la DERA⁴ (fig. 7).

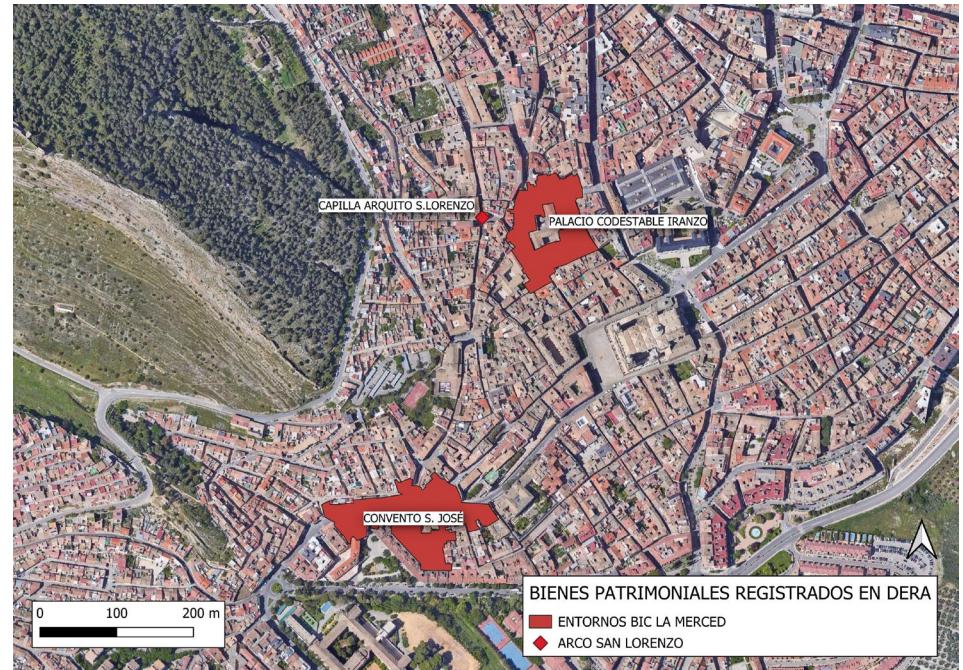


Fig. 7. Bienes patrimoniales registrados en DERA, pertenecientes al barrio de La Merced.

Fuente: Elaboración propia.

En lo que respecta a los límites del barrio, como se ha explicado al inicio de este estudio, no deja de ser una aproximación más sentimental que oficial, especialmente porque los participantes del taller se movían por el mapa atendiendo a los monumentos de la zona. Comentarios relacionados con algunos bienes, como los refugios aéreos o el propio arco de San Lorenzo, cuestionaban los límites del barrio. Como se observa en la fig. 8, los límites de los grupos no coinciden en casi ningún punto, engloban lo que son las calles del objeto de estudio, que, más o menos, coincide con la delimitación administrativa oficial del casco histórico; pero hay incluso algunos que se expanden por la zona sur.

⁴ “Datos Espaciales de Referencia de Andalucía (DERA)”, Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA), <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/dega/datos-espaciales-de-referencia-de-andalucia-dera> (Consultado el 28-5-2025).

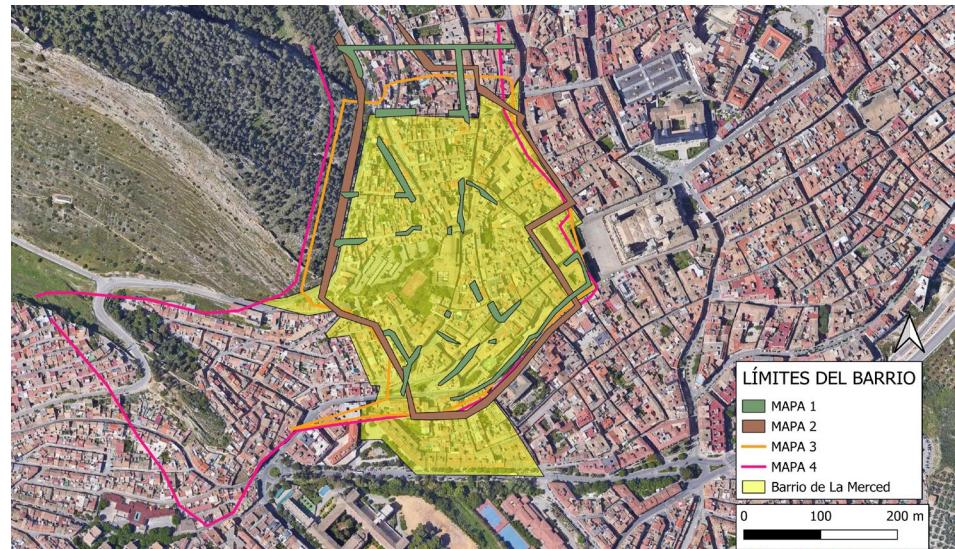


Fig. 8. Límites del barrio definidos por los grupos durante el taller de cartografía social, superpuestos al límite oficial catastral.

Fuente: Elaboración propia.

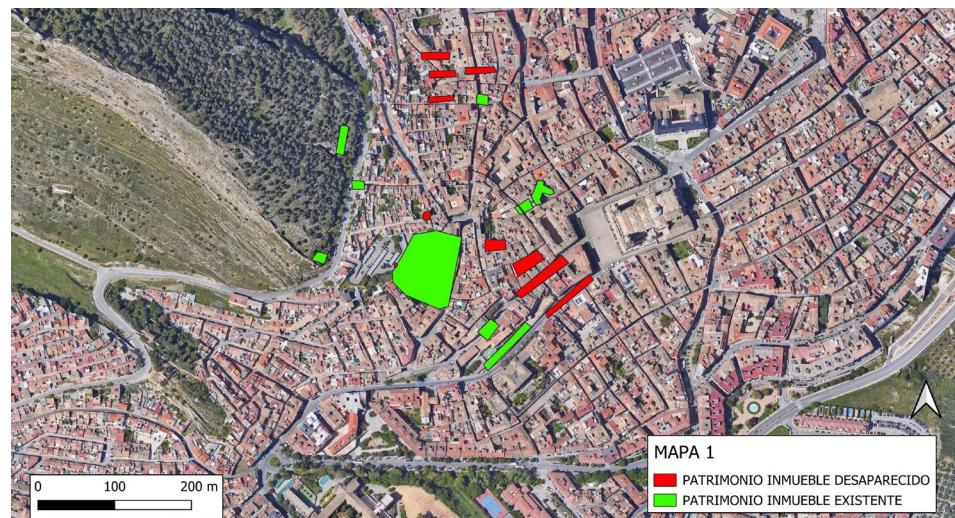


Fig. 9. Patrimonio rescatado por el grupo 1.

Fuente: Elaboración propia.

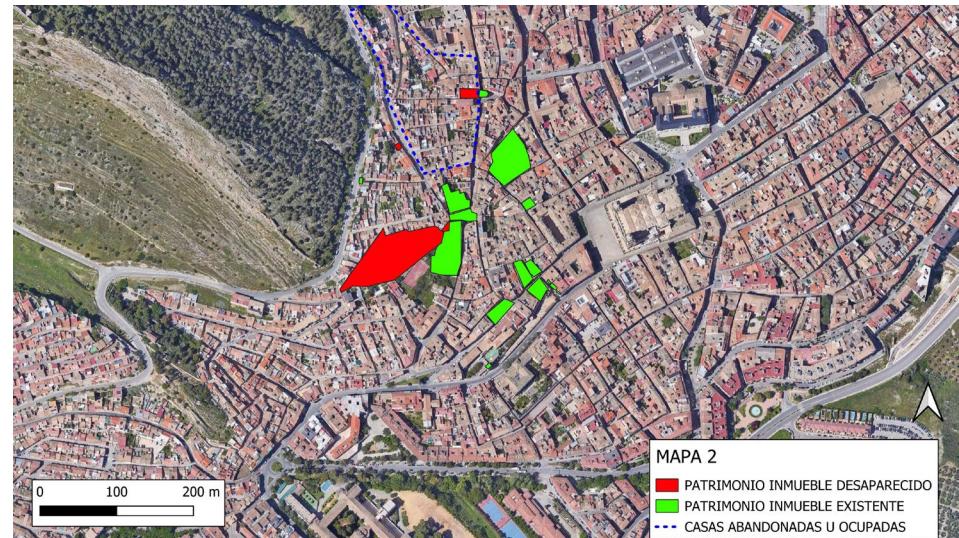


Fig. 10. Patrimonio rescatado por el grupo 2.

Fuente: Elaboración propia.

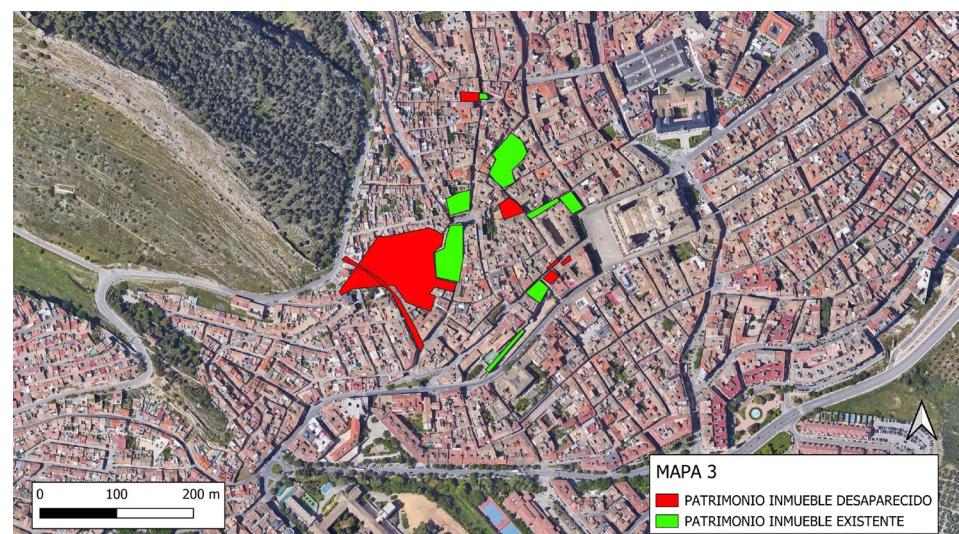


Fig. 11. Patrimonio rescatado por el grupo 3.

Fuente: Elaboración propia.

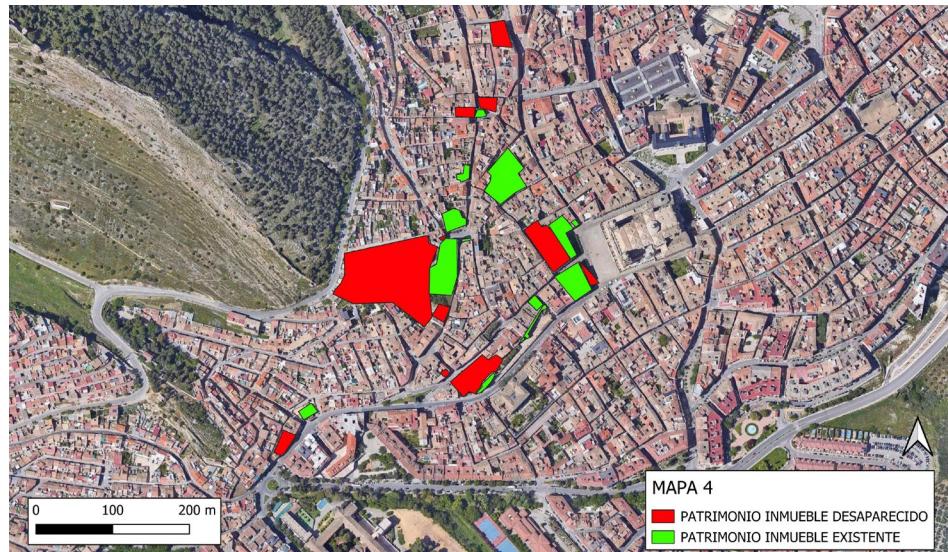


Fig. 12. Patrimonio rescatado por el grupo 4.

Fuente: Elaboración propia.

Con respecto a estos mapas digitalizados, las formas irregulares mantienen la autenticidad de los diseños de cada uno de los mapas. En ellos se observa el patrimonio inmueble desaparecido (iglesia de San Lorenzo, el hospital de la Madre de Dios, la Casa Rectoral de la Merced, los huertos del convento, el palacio del Conde, la muralla, el antiguo obispado, la Casa de los Arcos, la Casa del Corregidor, Santa Ana, refugio antiaéreo de La Merced, la piscina de doña Dolores, cine San Lorenzo, Colegio D. Victoriano, antiguas casas señoriales de la calle Obispo, la cueva Tío Luisillo, antiguas cocheras bomberos, la clínica de Perpetuo Socorro, las Majoletas, casas nobles), el patrimonio inmueble existente (iglesia y claustro de La Merced, cripta de la Merced, portada de la Iglesia Virgen de la Merced, Arco de San Lorenzo, Fuente Nueva, palacio del Capitán Quesada, el conservatorio, el torreón Conde de Torralba y restos de muralla, portadas con escudos, plaza del Conde, plaza de los Naranjos, el mirador, la plaza de la Merced, E. Cervantes, Ayuntamiento, Casa del Reloj, Casa de Rodríguez-Acosta, Casa de Conde de Humanes. Berges, gran número de casas abandonadas u ocupadas).

También hay algunos mapas que recogen leyendas como los túneles que enlazan La Merced con el castillo, o la del Padre Canillas, vinculado al arco San Lorenzo. Otros recogen otro tipo de patrimonio inmaterial, vinculado al espacio patrimonial del barrio: Chico Gita, Asociación Lola Torres, recorrido de la procesión de los Estudiantes –tuna- y

de Nuestro Padre Jesús, “El Abuelo”, Padre Guindilla, procesión del Corpus, festividad y zambombá de la Virgen de la Cabeza (procesión), cruces de mayo, lumbre san Antón, recital de poesía, velada musical de La Merced, vía crucis del Cristo de las Misericordias. Y lo que respecta al patrimonio mueble, han recogido: Virgen de las Lágrimas, Virgen de la Cabeza, Cristo Misericordia, Corazón de Jesús. Dentro de la iglesia: antiguo retablo barroco (XVIII), Capilla de don Eloy García Espejo/ San Eloy/Cripta, Capilla del Señor de los Grillos, Capilla de San José, Capilla de la Virgen de la Cabeza, Retablo/cuadro de las Ánimas, Vidrieras de Maumejean, Cristo de la Salud, Camarín del Sagrado Corazón (era de Nuestro Padre Jesús), escudos del claustro, cuadro de la Virgen del Carmen y orantes, Virgen de La Merced, Virgen del Carmen, cuadro de San Bartolomé, cuadro de San Serapio, fuente del claustro, Santa Teresa, Santa Lucía, Virgen de Fátima, Corazón de María.

Al fin y al cabo, esta información que enlaza con un patrimonio inmaterial y festivo también surgió durante el taller, pero no se supo cómo plasmarlo en el mapa, de ahí que hayan hecho un listado en la parte de atrás para que quedara constancia de los mismos. Estos aspectos son cruciales porque festividades, procesiones, leyendas están vinculadas a un espacio patrimonial y nos proporciona información sobre su uso, bien actual o desaparecido con el paso del tiempo.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha evidenciado cómo el uso de la cartografía social se puede asentar como una herramienta participativa para la rehabilitación urbana a partir de la memoria colectiva de los vecinos. El enfoque integral que se le ha dado ha pretendido unificar la dimensión física, simbólica, identitaria y afectiva del barrio de La Merced (Jaén) —y sus aledaños—, convirtiendo a la cartografía en un elemento clave para la construcción de la identidad de un barrio. Este aspecto se ha visto en las jornadas donde la participación ciudadana —desde jóvenes hasta personas de la tercera edad, incluyendo la presencia de un técnico de turismo de la administración pública durante el taller— permitió compartir un conocimiento que luego se materializó en la deriva urbana. Durante la misma, uno de los participantes nos enseñó cómo había rehabilitado una de las casas, atendiendo a los criterios urbanísticos y estéticos del barrio, como solución que evitara que las casas señoriales queden vacías y sean ocupadas.

La investigación realizada saca a la luz el desequilibrio existente entre los registros oficiales y la percepción de la comunidad local. Los resultados obtenidos a partir de las jornadas de cartografía social (talleres y paseos participativos), ponen en relieve los numerosos elementos patrimoniales omitidos en la representación del patrimonio cultural del barrio. Esta constatación subraya la imperiosa necesidad de revisar y actualizar los instrumentos

administrativos, incorporando los conocimientos propios del saber local y del imaginario colectivo.

El papel fundamental de las comunidades locales y de las asociaciones vecinales, como es el caso de la Asociación Cultural Civitas Lucis, así como el buen hacer de los vecinos, la buena disposición del párroco y sus feligreses, son imprescindibles en los procesos de rehabilitación urbana. A pesar de que se hubiera preferido una mayor participación de residentes del barrio de La Merced, el ambiente durante el taller manifestó un fuerte sentido de pertenencia simbólica al mismo a la vez que un sorprendente conocimiento del lugar por parte de los participantes. Esto demuestra que, al igual que no se le pueden poner puertas al campo, los límites barriales no pueden definirse únicamente desde la perspectiva administrativa, sino también desde las prácticas cotidianas, los vínculos emocionales y la historia compartida de sus protagonistas.

Destacar que, aunque no ha sido el grueso de este estudio, se han asentado las bases para introducir un Sistema de Información Geográfica para sistematizar y analizar los datos obtenidos mediante la cartografía social. La integración de estas tecnologías con el conocimiento local abre una nueva dimensión en los estudios patrimoniales, no solo con la creación de bases de datos más representativas y útiles para la recuperación urbana, sino también para el enriquecimiento de las administraciones locales.

Por último, se pretende con el estudio, crear una conciencia patrimonial y mostrar a las instituciones oficiales que es necesario contar con las asociaciones ciudadanas y ciudadanos de a pie para la revitalización y la puesta en valor del patrimonio. Es esencial que se comprenda que las personas son las que viven el día a día en las ciudades y en los barrios, y, por ende, son los que conocen de forma exhaustiva y detallada la problemática que hay en estos lugares. Por tanto, hay que establecer una colaboración clara donde se pongan a disposición todas las herramientas técnicas posibles al servicio de la población para, entre todos, lograr que nuestros núcleos poblacionales se conviertan en lugares donde merece la pena vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- Alejo Armijo, María y Dulce María Bermúdez Ricalde. 2024. “Patrimonio vs Despoblación: el uso de la cartografía patrimonial como motor de la sociedad.” En *Actas Congreso KulturGest Bilbao: Arte Cultura y Patrimonio: Gestión y Buenas Prácticas para la Sostenibilidad*, coordinado por Patxi Juaristi Larrinaga y Alazne Porcel Ziarsolo, 46-56. Bilbao: Fundación Cursos de Verano de la UPV.
- Ares, Pablo y Julia Risler. 2018. “Éticas, estéticas y pedagogías en las investigaciones territoriales y colaborativas.” En *Germinación cruzada. Género, territorio y producción en el arte contemporáneo*, compilado por Elian. Chali y Demian. Orosz, 57-59. Córdoba: Mercado de Arte Contemporáneo (MAC).
- Barragán Giraldo, Diego Fernando. 2016. “Cartografía social pedagógica: entre teoría y metodología.” *Revista Colombiana de Educación* (70): 247-285. <https://doi.org/10.17227/01203916.70rce247.285>.
- Barrera, Susana. 2009. “Reflexiones sobre Sistemas de Información Geográfica Participativos (SIGP) y cartografía social.” *Cuadernos de Geografía - Revista Colombiana de Geografía* 18: 9-23.
- Canosa Zamora, Elia y Ángela García Carballo. 2017. “Cartografías críticas de la ciudad.” *Treballs de la Societat Catalana de Geografia* 84: 145-160.
- Carballeda, Alfredo. 2017. “Cartografías Sociales: lenguaje y territorio. Una aproximación desde La Intervención en lo Social.” *Revista Perspectivas* 29: 145-153. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8229463>
- Carballeda, Alfredo. 2018. *Las cartografías sociales y el territorio de la intervención*. Edumargen. https://www.edumargen.org/docs/2018/curso64/unid02/apunte03_02.pdf
- Carrión, Paulo y María Yolanda Pérez Albert. 2022. “La cartografía social como herramienta de investigación participativa del territorio. Diagnosis de paisajes ancestrales en comunidades indígenas de la Amazonía ecuatoriana.” *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 20(1). <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2022.20.008>.
- Crampton, Jeremy W. y John Krygier. 2006. “An Introduction to Critical Cartography.” *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies* 4(1): 11-33.
- Davallon, Jean. 2010. “The Game of Heritagization.” En *Constructing Cultural and Natural Heritage*, editado por X. Roigé y J. Frigolé, 39-62. Girona: ICRPC.

- Diez, Juan Manuel y Magali Elisabeth Chanampa. 2016. "Perspectivas de la Cartografía Social, experiencias entre extensión, investigación e intervención social." *Revista +E versión digital* 6: 84–94.
- Egizabal Suárez, María Isabel. 2003. "Interrelación entre la identidad de barrio y la identidad personal. Un estudio a través de la memoria." *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 24: 787–802.
- Fagerholm, Nora, et al. 2021. "A Methodological Framework for Analysis of Participatory Mapping Data in Research, Planning, and Management." *International Journal of Geographical Information Science* 35 (9): 1848–75. doi:10.1080/13658816.2020.1869747.
- Fernández Jopia, Carlos. 2023. "Entender el barrio, una aproximación desde las ciencias sociales." *Revista ProPulsión Interdisciplina En Ciencias Sociales Y Humanidades* 6(2): 101–110. <https://doi.org/10.53645/revprop.v6i1.90>.
- Fernández Salinas, Víctor. 2005. "De la protección a la legitimación social del patrimonio urbano en España." *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales* 9. <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-41.htm>.
- García Fernández, Francisco José. 2013. "La conciencia patrimonial como construcción social" En *Compartiendo el patrimonio: paisajes culturales y modelos de gestión en Andalucía y Piura*, coordinado por Javier Hernández-Ramírez y Enrique García Vargas, 105–126. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- González Carvajal, María Lara. 2008. "El barrio son los vecinos. Cultura e identidad en los procesos de urbanización de villas. Algunas reflexiones sobre el barrio Carlos Gardel." *V Jornadas de Sociología de la UNLP*, 10–12 de diciembre. La Plata: Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6106/ev.6106.pdf.
- Harley, J. B. 1989. "Deconstructing the Map." *Cartographica* 26, no. 2, 1–20.
- Herrera, José Darío. 2016. "Los métodos de investigación como dispositivos de recuperación-construcción del saber social: La cartografía y las historias de vida." *Pesquisa Qualitativa* 4(6): 165–172.
- Higueras Maldonado, Juan, Pedro Antonio Galera Andreu, Manuel López Pérez y María Luz de Ulierte Vázquez. 1985. *Catálogo Monumental de la Ciudad de Jaén y su Término*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses.
- Jiménez, Susana. 2017. "Cómo hacer un paseo de Jane." En *La Aventura de Aprender*, coordinado por P. Hornillo y A. Lafuente. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/como-hacer-un-paseo-jane>.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. "Theorizing Heritage." *Ethnomusicology* 39(3): 367–380.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Mansilla López, José Antonio. 2018. "El papel simbólico del 'barrio' en los conflictos urbanos. Reflexiones sobre el caso del Poblenou, Barcelona." *Ankulegi. Revista De Antropología Social* 21: 103–116. <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/104>.
- Mesa Beltrán, José Antonio. *El patrimonio histórico-artístico de Andalucía Oriental durante la guerra civil española y la posguerra*. Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2024. <https://hdl.handle.net/10953/2748>
- Monmonier, Mark. 1991. *How to Lie with Maps*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montoya, Vladimir, Andrés García y César Andrés Ospina. 2014. "Andar dibujando y dibujar andando. Cartografía social y producción colectiva de conocimientos." *Nómadas* 40: 190–205.
- Nicás, Andrés. 2023. "Blasionario en el convento de la Merced de Jaén." *Singularidades Heráldicas* 27: 148–153.
- Paez i Blanch, Roger. 2014. "Derivas urbanas: la ciudad extrañada." *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos* 1: 120–129.
- Pickles, John, ed. 2004. *A History of Spaces*. London: Routledge.
- Porras-Sánchez, Sara, y Francesca Donati. 2021. "Territorio, lugar e identidad en los barrios vulnerables. El Barrionialismo como práctica política." *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* 53: 139–158. <https://doi.org/10.37230/CyTET.2021.M21.08>.
- Sánchez Carretero, Cristina. 2012. "Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio." En *De culturas, naturalezas e inmaterialidades*, editado por B. Santamarina, 195–210. València: Germanía.
- Serrano Estrella, Felipe. *Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008. <http://hdl.handle.net/10481/1897>
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace. Expanding the Geographical Imagination*. Oxford: Blackwell.
- Villasante, Tomás R. 2007. "Seis saltos que practicamos por los caminos de la complejidad social." *Política y Sociedad* 44(1): 73–94. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0707130073A>.
- Vizcaíno Estevan, Tono. 2023. "Aproximación al uso de la cartografía social en la gestión del patrimonio. Algunas reflexiones y aplicaciones desde València (España)." *Cuadernu: Revista internacional de patrimonio, museología social, memoria y territorio* 12: 67–98. https://laponte.org/wp-content/uploads/2023/12/ART3_Cartografia.pdf.

REMEMBRANZAS ARTÍSTICAS



REMEMBRANZA ARTÍSTICA

<https://doi.org/10.36443/sarmental.115>

A propósito de dos centenarios: José Benito de Churriguera (1665-1725) y Antonio Bonet Correa (1925-2020)

En 1962, Antonio Bonet Correa (A Coruña, 1925 – Madrid, 2020) publicó en *Archivo Español de Arte* un artículo fundamental sobre “Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre”. Bonet iniciaba entonces su andadura como profesor adjunto de la Universidad Complutense, dos años antes de ganar la cátedra de Historia del Arte en la de Murcia¹; con la perspicacia que caracterizó su pensamiento y sus escritos, abandonaba en el citado artículo la línea de análisis de la historiografía tradicional para ofrecer una visión renovada y moderna del arte y la personalidad de José Benito de Churriguera (Madrid, 1665-1725) a través del estudio de una de sus últimas obras, que aún podemos contemplar *in situ* en la madrileña calle de Alcalá. La iglesia de la Concepción Real de Calatrava, en cuyo presbiterio se aloja el monumental e innovador retablo de Churriguera en forma de arco de triunfo (1721-1724), se ubica muy cerca del magnífico Palacio Goyeneche, asimismo proyectado por este arquitecto en 1720 y finalizado por los hijos tras su muerte. El edificio, uno de los más interesantes de la arquitectura civil madrileña, es desde 1774 sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que antes de asentarse aquí transformó la fachada del inmueble, desfigurándola, para adaptarla al nuevo gusto ilustrado. Por una paradoja del destino, los recalcitrantes académicos que acuñaron y difundieron el término *churrigueresco* con un acusado carácter despectivo y una marcada intencionalidad política, forjaron su doctrina e impartieron sus clases entre los muros de un palacio que representaba todo lo que ellos querían desterrar del mundo de las ideas, la cultura y las artes. Académico de San Fernando desde 1988 y su director entre 2009-2014, Bonet ingresó en la institución con un heterodoxo discurso sobre los cafés históricos², que constituye todo un manifiesto sobre su forma de ser, su vitalidad y su concepción de la Historia del Arte como una ciencia necesaria para conocer la evolución del ser humano y las estructuras sociales. La ciudad y el barroco fueron dos de sus pasiones intelectuales. Con la sagacidad que aportan la inteligencia natural, la curiosidad ilimitada y el estudio incesante, definió este como “un clasicismo amplificado, enfatizado; [que] también recoge mucho del mundo medieval, y precisamente una de sus grandes es el ser una gran síntesis de infinidad de cosas, así como su capacidad de llegar a las

¹ Jornadas de estudio sobre la figura de Antonio Bonet Correa, Historiador del arte. RABASF, 18 de septiembre de 2025. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=owm-5cvwFYg>

² De aquí deriva su famoso libro *Los cafés históricos*. 2012. Madrid: Cátedra.

masas, a lo popular, de ser universal" (Barja y Blasco 1988), y dedicó al barroco español algunas de las más interesantes y novedosas páginas de entre las miles que escribió.

Este año de 2025 conmemoramos el primer centenario del nacimiento de Antonio Bonet Correa y el tercero de la muerte de José Benito de Churriguera y Ocaña, cuyas memorias ha unido para siempre la Historia del Arte. En los albores de ésta como disciplina científica y moderna, y en sintonía con el movimiento antibarroco que recorría Europa, el influyente académico Antonio Ponz (1725-1792) utilizó su célebre y subvencionado *Viaje de España* (Madrid, 1772-1794) para establecer y propagar unos juicios tendenciosos sobre Churriguera y el barroco ornamental, identificado por el absolutismo ilustrado con lo ridículo, disparatado, frenético, irracional y monstruoso. Al amparo de Carlos III (1759-1788) y por medio de su *Viaje*, Ponz contribuyó decisivamente a definir y difundir un nuevo "buen gusto" que era propio de la élite cultural a la que él mismo pertenecía y contrario al "gusto común" y vulgar del *churrigueresco*. Los libros de Ponz, Ceán Bermúdez, Llaguno y otros partidarios convirtieron a José Benito en paradigma del anticlasicismo y en personificación del mal gusto y la ignorancia que se consideraban propias de los artistas formados en la estructura tradicional del taller familiar, arrastrándose este sambenito hasta las primeras décadas del siglo XX. Estudios como el de Bonet Correa y muchos más, que al ritmo de los tiempos han sustituido la carga ideológica y política de aquellos incipientes historiadores del arte por el rigor científico y metodológico de la historiografía actual, han ido devolviendo a Churriguera el mérito que le correspondía; gracias a ello, hoy podemos valorarle como un artista de éxito, con una importante formación teórica y práctica y una notoria implicación política, social y cultural, evidente en las cartas exhumadas por Bonet en el Archivo Histórico Nacional y en otros documentos. Escultor, retablista, arquitecto y empresario, José de Churriguera creó escuela en España y en México, donde nunca estuvo, y a su invención debemos algunas de las obras más significativas de nuestro barroco, tales como el túmulo de la reina María Luisa de Orleans (1689), que marcó un antes y un después en la arquitectura efímera conmemorativa, el ejemplar retablo eucarístico de los dominicos salmantinos de San Esteban (1692), el ya mencionado retablo de Las Calatravas, el asimismo citado Palacio Goyeneche y la insólita población industrial del Nuevo Baztán (1709-1713), que añadió una ciudad al mapa de España y convirtió un páramo inculto y despoblado en un territorio fértil y arbolado con modernas infraestructuras hidráulicas, puentes y caminos (Blasco 2019). Desde muy joven Churriguera gozó del aplauso de la corte y de la nobleza civil y eclesiástica, que fueron sus principales clientes y apreciaron la novedad de sus propuestas basadas en la retórica, la experimentación y la teatralidad, coincidiendo con el declinar de la casa de Austria española y la instauración de la dinastía Borbón, en 1701.

Tal y como afirmó certeramente Bonet en 1962, el cambio de gusto auspiciado por Carlos III había comenzado aquí mucho antes, con las iniciativas de Felipe V, María Luisa de

Saboya e Isabel de Farnesio para renovar las Obras Reales y anular paulatinamente la memoria del dominio secular de los Habsburgo. Como en otras cortes europeas, en la de Madrid empezaron a librarse pequeñas batallas contra el barroco ornamental y a favor del clasicismo internacional, asumido como propio por los nuevos monarcas. La incertidumbre política, económica, artística y cultural que marcó el cambio del siglo XVII al XVIII en España no empañó, sin embargo, la fama de José de Churriguera, que fue encadenando éxitos profesionales y gozó de fama y prestigio hasta su muerte.

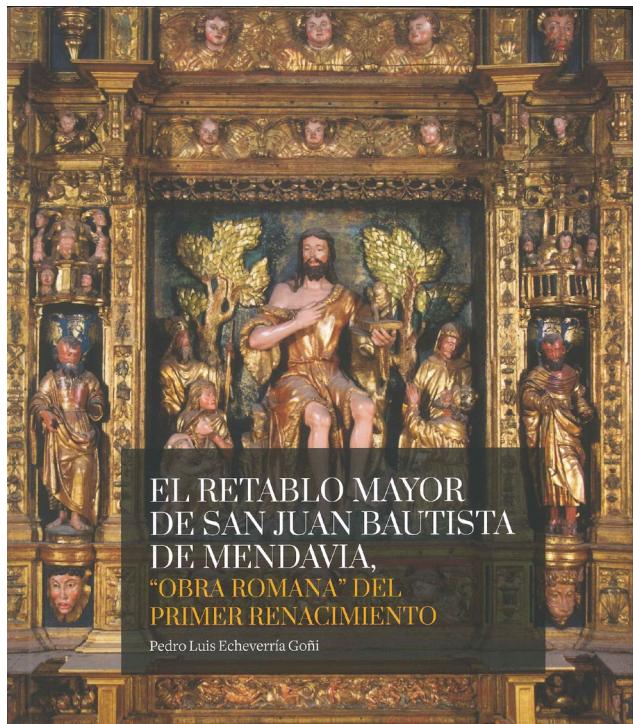
BIBLIOGRAFÍA

- Barja, Yago y Blasco, Beatriz. 1988. "Antonio Bonet Correa. La pasión por el Arte". *Signos, El Ideal Gallego*, A Coruña, 25 de mayo.
- Blasco Esquivias, Beatriz. 2019. *Nuevo Baztán. La utopía Colbertista de Juan de Goyeneche*. Madrid: Cátedra.
- Bonet Correa, Antonio. 1962. "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre". *Archivo Español de Arte* 35: 21-49.
- Bonet Correa, Antonio. 2012. *Los cafés históricos*, Madrid: Cátedra.
- Jornadas de estudio sobre la figura de Antonio Bonet Correa, Historiador del arte*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 18/09/2025. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=owm-5cvwFYg>

Beatriz Blasco Esquivias

Universidad Complutense de Madrid

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS



**EL RETABLO MAYOR
DE SAN JUAN BAUTISTA
DE MENDAVIA,
“OBRA ROMANA” DEL
PRIMER RENACIMIENTO**

Pedro Luis Echeverría Goñi

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 9/9/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.112>

El retablo mayor de San Juan Bautista de Mendavia: “obra romana” del Primer Renacimiento

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Mendavia: Ayuntamiento de Mendavia, Universidad de Navarra,
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2025, 117 pp.

ISBN: 8409733021, 9788409733026

El retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, en Mendavia (Navarra), es el protagonista de la publicación que conmemora el vigésimo aniversario de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra. Su autor, Pedro Luis Echeverría Goñi, ha sido profesor titular de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco. Es un gran conocedor del ambiente artístico renacentista de Navarra y el País Vasco y ha estudiado en profundidad las manifestaciones artísticas de estos territorios en la Edad Moderna, especialmente en los campos de la retablierística, la escultura y la policromía, así como otras artes del pincel. Ha abordado estos ámbitos desde una perspectiva amplia, atendiendo no solo a cuestiones estilísticas e iconográficas, sino también indagando en las fuentes gráficas o en las técnicas empleadas.

La monografía, editada en colaboración con el Ayuntamiento de Mendavia, analiza detalladamente el primer conjunto monumental de talla policromada del Renacimiento en Navarra que por su interés y su alto valor artístico fue declarado Bien de Interés Cultural en 2002. Tras las presentaciones de rigor, el libro nos introduce en el ambiente de Mendavia en el siglo XVI, explicando el contexto histórico, económico y social en el que se decide la erección de un nuevo altar mayor para presidir el ábside, acabado de construir pocos años antes. A continuación, se aborda con minuciosidad la historia documental de este retablo “a la romana”, contratado en 1537 por el imaginero galo Metelin Fabri y el entallador Jaques Tomás. El dorado y policromado se conciernen con Diego de Araoz, uno de los pintores-doradores hispanos más destacados del Manierismo fantástico. La reforma integral del retablo de 1754, realizada por Francisco Capelaris, se justifica por un cambio en los gustos que obliga a un replanteamiento estético del altar mayor. En el siglo XX, tras la celebración del Concilio Vaticano II, se adecúa el presbiterio y su altar a las nuevas necesidades y, finalmente, en 2002, el retablo adopta su apariencia actual gracias a las manos expertas de un equipo multidisciplinar de restauradores.

Así llegamos al tercer capítulo del libro, el más extenso, que se ocupa del estudio histórico-artístico integral de este conjunto del Primer Renacimiento. En primer lugar, el autor aborda cuestiones relacionadas con su diseño y su mazonería, sin olvidarse de las labores decorativas y el programa iconográfico, tanto profano como sacro. Precisamente, la escultura de este retablo constituye uno

de los programas más completos dedicados a san Juan Bautista que se pueden encontrar en Navarra. Además, como obra renacentista, integra temas paganos en su estructura: entre estas concesiones a la antigüedad profana es destacable la presencia del héroe romano Mucio Escévola, pero igualmente aparecen sátiros, faunos o cuerpos femeninos desnudos, a la manera de Venus, que encuentran su espacio entre los relieves que completan el altar. Tras examinar detalladamente la policromía, realizada entre 1537 y 1562, se muestran valiosos ejemplos de dibujos preparatorios, realizados a pincel y a carbón, que se encontraron en la parte no visible de algunos elementos del retablo y en los que se ensayan las siluetas de una cartela, un rostro o un apóstol. Las últimas páginas se centran en los sagrarios y en el altar rococó, así como en otras obras afines.

La cuidada edición del libro incluye numerosas fotografías a color, algunas de ellas tomadas durante el proceso de restauración, que permiten acercarse a detalles imperceptibles, así como apreciar el resultado de la limpieza de la capa polícroma. También se incluyen detalles fotográficos de la mazonería, de la talla o de las labores de pincel que, gracias a su colocación junto a otras imágenes similares, generan un soporte visual añadido al documental y permiten una lectura comparada de la obra, así como una mejor comprensión del texto.

Finalizo esta reseña no sin antes destacar el esfuerzo que supone elaborar un estudio integral tan detallado y a la vez sintético. Para tener esa visión de conjunto es necesario no solo manejar con solvencia las fuentes bibliográficas, como hace su autor, sino también las documentales y ser capaz de interpretar los datos con agudeza para poder establecer nuevas conclusiones. Por todo ello, los y las amantes de la Historia del Arte pueden disfrutar, a través de sus páginas, de la contemplación del primer conjunto renacentista navarro de escultura policromada. El enfoque riguroso y la gran experiencia didáctica del autor hacen que el mensaje sea comprensible para cualquier persona que se sumerja en su lectura, contribuyendo así a concienciar a las generaciones presentes y futuras sobre la necesidad de cuidar de nuestro patrimonio artístico y, de este modo, garantizar su conservación muchos años más.

Laura Calvo García

Universidad del País Vasco (EHU)

El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga

y los seguidores de Gaspar Becerra
en la antigua diócesis de Astorga

02

Rubén Fernández Mateos

ARTEFACTA



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 26/10/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.118>

El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga

RUBÉN FERNÁNDEZ MATEOS

León, Universidad de León, 2024, 398 pp.

ISBN: 978-84-19682-72-7

Afortunadamente, en los últimos años han aumentado en número las exposiciones y publicaciones centradas en la escultura y los escultores de la Edad Moderna, debido, en gran medida, al renovado interés que esta disciplina artística ha suscitado entre los investigadores. En ellas se ha prestado atención a períodos y etapas diversos, ahondando en la riqueza y multiplicidad de corrientes artísticas y estéticas que se sucedieron durante el periodo, así como a demarcaciones territoriales escasamente estudiadas y a figuras no suficientemente valoradas. En este sentido, la obra que aquí se presenta centra su atención en el escultor Gregorio Español (1554-1631), quien desarrolló su actividad escultórica alejado de los grandes focos artísticos del periodo que le tocó vivir, aunque formado al abrigo y bajo el poder de influencia de Gaspar Becerra y del taller creado ex profeso para la realización del retablo mayor de la catedral de Astorga, donde estuvieron activos distintos oficiales de los que pudo asimilar tanto las formas del maestro becarense como las junianas.

El autor de esta monografía, Rubén Fernández Mateos, ha demostrado sobradamente, a lo largo de su fructífera y coherente labor investigadora, ser un gran conocedor del trabajo escultórico desarrollado en los diversos territorios de la actual Castilla y León en una extensa cronología y variada autoría. De esta manera, ha abordado el estudio de la imaginería medieval en Zamora (junto con Sergio Pérez Martín); el análisis de algunos artistas a caballo entre los siglos XV y XVI, como Alonso Portillo o Alejo de Vahía; y el de otros que estuvieron activos ya avanzada la Edad Moderna, como Juan Picardo, Diego de Gamboa, Bartolomé Hernández o Francisco de la Maza, sin olvidar al propio Gregorio Español. Era él, pues, quien mejor podía desarrollar una investigación en la que se analizara la actividad de este último artífice y se ahondase en el estudio de la escultura “romanista” –y sus derivadas– en la antigua diócesis de Astorga.

El libro se divide en dos apartados, de desiguales dimensiones, precedidos por un estudio introductorio. En ellos, su autor da buena muestra, por un lado, del baste conocimiento del territorio sobre el que se ocupa, donde ha realizado una exhaustiva labor de campo, y, por otro, del extraordinario volumen de documentación que ha manejado, con referencias extraídas de múltiples archivos, tal y como se pone de manifiesto en el aparato crítico. En la introducción, Fernández

Mateos sitúa al lector en el marco espacial de la antigua diócesis de Astorga, aportando la necesaria información sobre su estructura y los obispos que la gobernaron (entre 1555 y 1636). En este mismo apartado, el retablo de la catedral astorgana y su influencia en el territorio diocesano merecen una atención preferente por parte del autor, pues esta soberbia obra supone el punto de partida de la investigación. Así, teniendo presentes los estudios precedentes, profundiza y aporta nuevas visiones a cerca de las deudas de las esculturas diseñadas por Becerra con aquellos modelos romanos (antiguos y modernos) de los que parte. Por otro lado, refuerza la idea de que el sistema de trabajo empleado por el maestro, junto con el contexto contrarreformista, favoreció que los oficiales bajo su mando reutilizasen sus modelos de manera recurrente. Buen ejemplo de ello son las obras salidas del obrador de Bartolomé Hernández, quien evocó la manera de hacer del maestro tanto en las grandes máquinas retablísticas como las formas decorativas.

El primero de los capítulos se dedica a los testimonios romanistas en la diócesis tras la marcha de Becerra a Madrid, centrado especialmente en las respectivas labores de Pedro de Arbulo y de Juan Fernández de Vallejo, quienes contrataron algunas obras en la demarcación diocesana antes de desplazarse a la Rioja, tal y como detalla su autor. Los modelos del baezano tuvieron una rápida repercusión en el territorio de la diócesis asturicense, como se puede apreciar en el retablo de la iglesia de Otero de Sanabria (Zamora), contratado en 1569 por Toribio de Liébana.

Las más destacadas aportaciones se realizan en el segundo capítulo, el cual ocupa buena parte de la extensión del libro. A lo largo de sus primeros epígrafes, el autor se centra en el conocimiento del escultor Gregorio Español con una visión poliédrica, pues, realizando una exhaustiva revisión documental (tanto inédita como conocida), traza sus orígenes familiares y su presencia en la capital maragata (entre 1584 y 1631); examina el ecosistema artístico de la ciudad y las relaciones que mantuvo con otros artífices del momento, en aras de entender los contactos sostenidos y los trabajos compartidos; traza su estilo, que pivota entre diversas influencias, pues a las ya conocidas de Becerra suma el gran poso juaniano apreciable en sus esculturas y la deuda con la Antigüedad, ejemplificada de manera elocuente en el *Laocoonte*. A ellos se suman dos apartados relativos al importante taller que llegó a conformar, en consonancia con el elevado numero de encargos que asumió, lo que, por otro lado, explica la desigual calidad en algunas de sus creaciones, que también variaba en función de la clientela, todo lo cual es tenido en cuenta por el investigador.

Seguidamente se detiene en la producción escultórica propiamente dicha, que divide en seis etapas. Comienza con el periodo de formación (*ca.* 1568-1573/74), al que le sigue la actividad en diferentes talleres astorganos y como maestro independiente (*ca.* 1575-1588). Aquí, Fernández Mateos propone la participación de Español –junto a Gaspar de Palencia– en la ampliación escultórica del retablo mayor de la catedral de Astorga.

Continúa con la consolidación del maestro (1588-1599), momento en el que realizó un nutrido conjunto de esculturas, tanto documentadas como atribuidas, tal es el caso del *Santo Toribio* del Museo catedralicio de Astorga. La cuarta etapa (1599-1606) viene determinada por su desplazamiento a Santiago de Compostela para realizar la sillería del coro de la catedral, el encargo más importante de toda su trayectoria, un conjunto que ahora se asigna en exclusiva a Español y su taller. Le siguen un nuevo periodo en Astorga (1607-1642), momento en el que realizó importantes esculturas en poblaciones de la demarcación diocesana, y la etapa final marcada por el tercer viaje a Santiago y su regreso a Astorga (1625-1631).

Se completa el libro con unas conclusiones bien argumentadas, en las que retoma algunos de los aspectos más destacados de la trayectoria de Español, y afianza el sólido trabajo realizado. A estas se suma un apartado con las referencias bibliográficas empleadas. Todo ello se cierra con un mapa desplegable de la antigua diócesis de Astorga, en el que se superponen los límites provinciales actuales.

Hay que destacar que el texto se acompaña, en cada uno de sus apartados, de un elevado número de ilustraciones en color, de gran calidad, buena parte de las cuales han sido realizadas por el propio autor en el transcurso de la investigación. En este punto hay que valorar muy positivamente la labor de edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, en cuya colección sobre Historia del Arte (ARTEFACTA) se inserta esta monografía.

Se trata, por tanto, de una publicación rigurosa en sus interpretaciones y en su metodología, bien documentada, a través de la cual Fernández Mateos da buena muestra de sus conocimientos sobre el tema y su capacidad para reconocer y deslindar facturas y atribuciones. Es, sin duda, un libro de obligada consulta para futuras investigaciones sobre la escultura hispana en el transito entre los siglos XVI y XVII, más allá del escultor Gregorio Español o de la demarcación diocesana en la que trabajó durante buena parte de su trayectoria artística.

Julián Hoyos Alonso
Universidad de Burgos

**LA CASA, INTIMIDAD
Y NUEVOS USOS
DEL ESPACIO DOMÉSTICO**

 M^a JESÚS PACHO FERNÁNDEZ
 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA
 (EDS.)

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 8/9/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.111>
La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico

 M^a JESÚS PACHO FERNÁNDEZ Y
 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA (EDS.)

Madrid, Los libros de la Catarata, 2024, 270 pp.

ISBN: 978-84-1067-062-4

Vivir y habitar son dos términos que, en muchas ocasiones, utilizamos como sinónimos, aunque, también, es posible atribuirles matices, sutiles o expresos, que permiten diferenciar a los humanos de los restantes seres con los que compartimos existencia. En efecto. En opinión de Heidegger, habitar es una condición propia y exclusivamente humana que entiende como “ser en el mundo” (Cuervo 2008, 48); esta idea puede aplicarse a los modos de relacionarnos con los espacios que forman parte de nuestra existencia y adquieren en la vivienda su expresión más personal. Sin embargo, la casa no siempre se ha sentido como esa piel que se habita, esa extensión de la persona que indica Moneo (p. 95), y cuya evolución, en definitiva, es la mejor expresión de la transformación de nuestra sociedad y cultura, circunstancia que ya aparece asumida, por lo menos para los profesionales de la arquitectura, en el primer tercio del siglo XX (p. 215).

Sin duda, la casa es la manifestación más primigenia de la arquitectura, al gestarse como forma de protección de un medio considerado hostil, y no es casualidad, por tanto, que Vitrubio le dedicase atención en su famoso tratado. La transformación entre ambos conceptos, refugio, alineado con la mera supervivencia, o espacio sentido como extensión de nuestro ser más íntimo, constituye un fenómeno tan complejo como dilatado en el tiempo, cuyos indicadores de cambio comienzan a ser visibles durante la Ilustración y se hacen patentes con la Revolución Industrial y la consolidación de la burguesía. Todo ello introdujo un proceso de profunda modificación en los distintos órdenes de la vida, cuya aceleración dio como resultado que nunca, hasta entonces, se había cambiado tanto ni tan deprisa, lo cual terminó generando, incluso, un sentimiento de inseguridad, por lo que el hogar representó un nuevo tipo de protección. Se desarrollaron, así, conceptos como la privacidad, el confort y la salubridad que, progresivamente, se fueron extendiendo a sectores más amplios de la sociedad, hasta pasar de ser privilegios distintivos de clase a exigirse como derechos que a todos competen.

A partir de finales del siglo XVIII comienza el tránsito de la vivienda multifuncional y polivalente hacia la moderna, el cual se reafirma a lo largo del Ochocientos, mientras se generaliza a principios de la pasada centuria. Es en esta en la que hubo de buscarse soluciones para nuevos problemas, al multiplicarse la casuística de quien las habita, con importantes transformaciones en la unidad familiar, al mismo tiempo que iban creciendo los problemas de espacio a los que

debe darse respuesta a través de recursos tanto constructivos como de mobiliario, hasta el punto de que la tesis de Torres Balbás, “los muebles son «testigos de nuestra existencia»” (p. 234), es factible hacerla extensiva a la de cada tiempo cultural.

Este apasionante y sugestivo viaje es el que nos propone la edición de María Jesús Pacheco Fernández y Fernando R. Bartolomé García, *La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico*, en la que se recogen los resultados de dos proyectos de investigación protagonizados por el análisis de la casa desde una rica perspectiva poliédrica. Se trata de una obra colaborativa con nueve estudios que profundizan en el panorama español entre los siglos XVIII y el XX, redactados por especialistas que nos brindan algunas de las muchas aristas que esta temática puede tener, aunque siempre con el ser humano como centro preferente de reflexión, sus necesidades, gustos e intereses.

El volumen se inicia abordando la transición de un tipo de espacio, y las piezas caseras que lo acompañan, basado en los conceptos de lo público y lo notorio, al de la intimidad en la Castilla del siglo XVIII firmado por Máximo García Fernández, quien pone de relieve la lenta aceptación de los nuevos gustos y modas. El segundo capítulo, de Fernando R. Bartolomé García, nos introduce ya en una temática claramente específica como es la del papel pintado en España, durante los siglos XVIII y XIX, pero valorando aspectos muy concretos, el confort y la salubridad, preocupaciones muy definitorias de ese momento y que generaron en torno a ese artículo esclarecedoras polémicas. Por su parte, Pilar Andueza Unanua nos ofrece un exhaustivo recorrido por los artefactos, muebles y objetos que comenzaron a ser cotidianos en los interiores domésticos burgueses durante el siglo XIX y contribuyeron a su transformación, atendiendo, igualmente, a los criterios habituales de higiene y comodidad y donde la Revolución Industrial amplió notablemente la oferta para satisfacer la creciente demanda.

De estas cuestiones de carácter más general, pasamos al capítulo de María Jesús Pacheco Fernández quien, utilizando estudios de caso, dos viviendas del País Vasco, se interroga por la permanencia histórica de la casa, la cual, a través de diversos mecanismos de adaptación que varían en función de cada momento, se logra personalizar e individualizar. El texto de Francisco Javier Muñoz-Fernández analiza una de las problemáticas más presentes en los siglos XIX y XX, y que mayor controversia generó entre los diferentes agentes implicados, como es el de la vivienda social. En este caso se preocupa por la evolución del espacio doméstico en una de las ciudades donde esa realidad fue más acuciante: Bilbao entre 1860 y 1970. Mientras, Pedro A. Novo López nos presenta una materia tan poco habitual como reveladora, según sucede con aquellas cuestiones “Donde habita el olvido”, es decir todo lo relacionado con el aprovisionamiento de agua y la recogida de residuos, teniendo como protagonista, otra vez, a Bilbao, entre 1875 y 1930. Esta mirada descubre

las desigualdades existentes en las viviendas en cuestiones hoy elementales, pero que fueron una difícil conquista social.

Finalmente, los tres últimos capítulos se centran en los interiores desde complementarios puntos de vista. Eva Díez Patón analiza los espacios domésticos presentados en una de las revistas más interesantes de los años iniciales del siglo XX, *Pequeñas monografías de Arte* (1907-1913). A través de sus artículos y fotografías, la autora recorre los diferentes ámbitos públicos y aquellas otras estancias que, siguiendo los criterios de privacidad, tienden a ocultarse a la mirada. A su vez, María Villanueva Fernández, apoyada en las revistas de arquitectura españolas ilustradas publicadas en las décadas de 1920 y 1930, y sumando sus diferentes puntos de vista, nos ofrece un estudio de los interiores y su mobiliario que recoge las principales controversias de la época y en el que se ocupa, también, de la evolución del espacio doméstico en función de su contexto y cómo el mobiliario se convierte en parte consustancial del propio proyecto arquitectónico. Por último, Sonia Ríos Moyano nos propone un interesante recorrido por el mobiliario del siglo XX que, desde el mueble compacto hasta el hogar inteligente, ofrece múltiples, ingeniosas y estudiadas soluciones a los problemas de la vivienda actual, donde se plantea la aportación del diseño y su democratización y la importancia de los materiales en propuestas versátiles y multifuncionales.

En definitiva, *La casa, intimidad y nuevos usos del espacio doméstico* es un texto que, en la medida que nos permite conocer mejor la evolución del espacio que habitamos, nos desvela, a través de los “fragmentos domésticos” (p. 26), muchas de las preocupaciones y anhelos del yo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

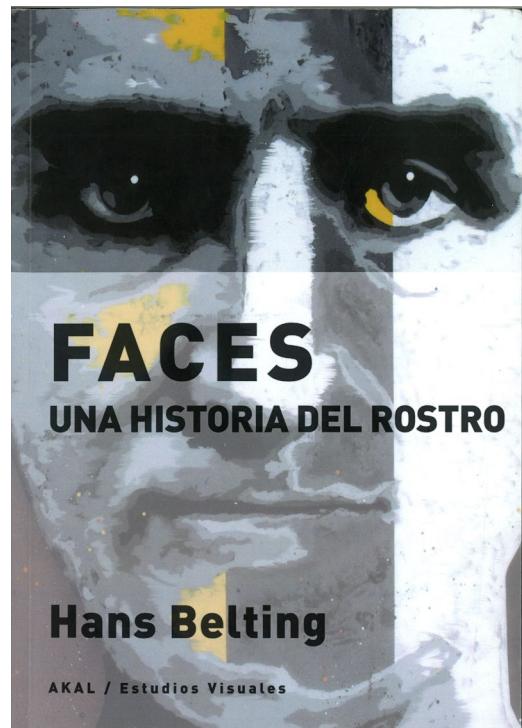
Cuervo Calle, Juan José. 2008. “Habitar: una condición exclusivamente humana”. *Iconofacto* 4, 5: 43-51.

María José Zaparaín Yáñez
Universidad de Burgos (UBu)

SARMENTAL. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio

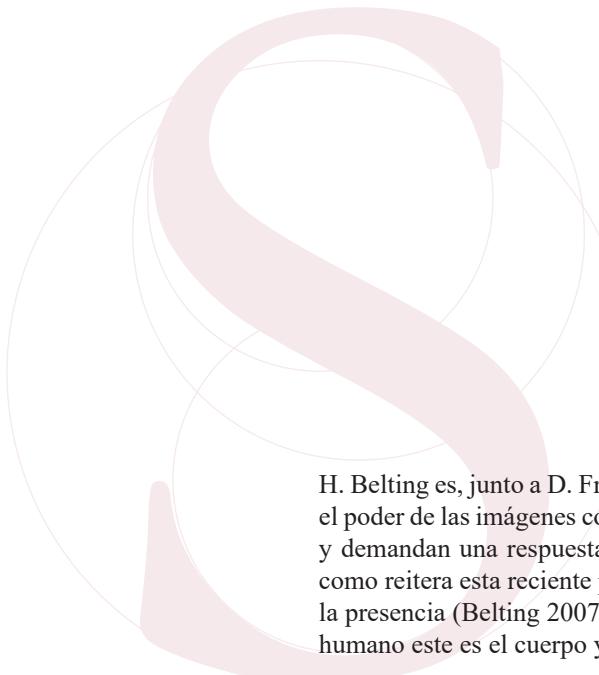
ISSN 2952-1084

Universidad de Burgos

Cátedra de Estudios del Patrimonio *Alberto C. Ibáñez*
(CC BY-NC-ND 4.0)<https://doi.org/10.36443/sarmental>

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Recibido: 29/6/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.100>

Faces. Una historia del rostro

BELTING, HANS

Madrid, Akal, 2021, 288 pp.

ISBN: 978-84-460-4799-5

H. Belting es, junto a D. Freedberg, el gran representante del giro antropológico que ha destacado el poder de las imágenes como presencias, como elementos activos y dinámicos que se relacionan y demandan una respuesta por parte de quienes las perciben. En *Antropología de la imagen* y como reitera esta reciente publicación, la imagen se mueve en el terreno liminar de la ausencia y la presencia (Belting 2007, 39). A su vez, esta precisa de un medio portador, y en el caso del ser humano este es el cuerpo y en especial, el rostro, objeto de esta monografía.

Por tanto, el cuerpo se percibe como imagen a través del rostro y los gestos que activan su movimiento. La dificultad de abordar este tema de estudio, como el autor señala, es en primer lugar la definición del concepto, así como también analizar el alcance de sus representaciones, pues el rostro es indisoluble de la persona, del individuo, es el escenario en el que expresamos nuestro *sich selbst*, con todo lo que ello implica (p. 29). La estructura del volumen se inicia proporcionando un marco teórico para el término del rostro desde un enfoque antropológico. En una segunda parte se ocupa de sus representaciones enfocándose en la dualidad retrato-máscara a través de un recorrido histórico por diferentes casos de estudio, mayoritariamente del campo de la pintura. Finalmente, un tercer apartado se ocupa de los *mass media* y ofrece una reflexión sobre los rostros en la era digital.

En su delimitación de la idea del rostro, en la misma línea que en sus anteriores trabajos, H. Belting lo sitúa como elemento universal, antropológico al que todas las culturas han atendido. Se pretende con esto matizar la visión de G. Deleuze y F. Guattari, que concebían este término como etiqueta condicionada y generada por la visión del individuo occidental, desarrollada a través del género retratístico e impuesta a los territorios no occidentalizados. Para apoyar su posición, el investigador alemán sostiene que: “la historia cultural del rostro es una historia que tiene su comienzo en el culto” (p. 35), en concreto en el conjunto de ritos funerarios. Sin embargo, también se incide en los matices culturales que han pautado su representación, destacando para el caso de Occidente el retrato y el arte teatral. Del mismo modo, se aborda la deconstrucción de estos géneros y el relato colonial que se ha configurado alrededor del rostro, por ejemplo, a través de la descontextualización de los objetos procedentes de territorios colonizados, situados en el museo como piezas de colecciónista o gabinetes de curiosidades.

La paradoja y el misterioso secreto que afecta a la representación del rostro es su carácter inasible. Lo que manifiesta el retrato verosímil del Renacimiento en adelante –o mejor expresado en plural, los retratos– solo puede ser una instantánea que muestre una de las múltiples máscaras con las que los seres humanos nos representamos a nosotros mismos en el teatro de la vida. El movimiento y la gestualidad que ponen nuestros rostros en movimiento y activan a los de las personas que nos rodean no tienen cabida en esa representación retratística, siempre incompleta. Las múltiples caras del alma humana –recordando al *Lobo estepario* de H. Hesse– son irrepresentables como totalidad y sólo se pueden plasmar de manera parcial. El medio portador de nuestro rostro es el cuerpo, es la vida y cuando esta se apaga, lo único que queda es la imagen, que aun ausente, tiene la capacidad de activar un recuerdo y convocar en el presente la esencia vital irremediablemente arrebatada.

En la contemporaneidad, los rostros proliferan de manera abrumadora, desde aquellos públicos cargados de connotaciones, a aquellos vacíos de contenido, meramente estetizados, ambos pudiendo pertenecer a la misma persona, como analiza el autor a partir de las imágenes de Mao Zedong, cuya seriedad del retrato oficial se contrapone al objeto de museo que encarnan las serigrafías de A. Warhol. En la más contingente actualidad, el giro digital ha supuesto la existencia de rostros sin portador natural: “la máscara digital descorporalizada toma cuerpo superponiéndose a nosotros” (p. 262). Asimismo, ya no estamos conformes con nuestra faz natural, sino que optamos, mediante modificaciones estéticas, por convertirnos en copias de las máscaras virtuales que nos rodean.

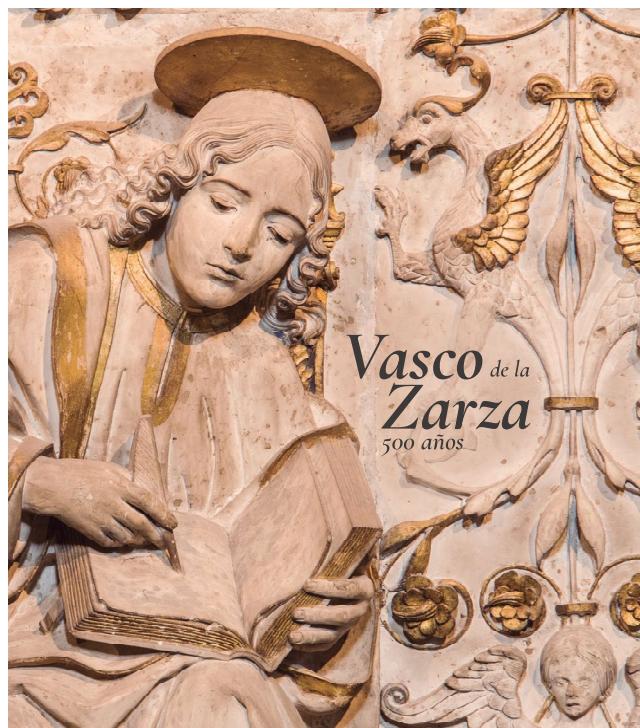
En definitiva, desde los cultos funerarios, a las series de autorretratos de Rembrandt, las “cabezas” de Bacon, pasando por el uso de las caras de la masa anónima como elemento estadístico, la casuística tratada recorre a base de instantáneas y copiosos ejemplos la profunda dimensión del rostro como imagen última del ser humano. H. Belting concluye a modo de *ritornello* insistiendo en que, por mucho que los nuevos medios y la esfera virtual hayan revolucionado la producción de imágenes, la única diferencia reside en que, en la actualidad, la espacialidad supraterrenal se ha trasladado del reino de los muertos y del Paraíso cristiano, a la virtualidad digital.

BIBLIOGRAFÍA

Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

María Carrión Longarela
Universidade de Santiago de Compostela (USC)

CRÓNICAS DE EXPOSICIONES



CRÓNICA DE EXPOSICIÓN

Recibido: 14/9/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.114>

Vasco de la Zarza, 500 años

Ávila, Junta de Cofradías de Semana Santa (Ávila)
3 de julio - 10 de septiembre de 2025

Comisarios: ISMAEL MONT MUÑOZ Y
FERNANDO RODRÍGUEZ-PIÑERO JIMÉNEZ

Uno de los asuntos más interesantes de cuantos puede abordar la Historia del Arte en España es el de la llegada del Renacimiento a nuestro suelo; así puede denominarse —llegada— su irrupción en territorio hispánico, como si efectivamente el repertorio de formas y principios que conforman el arte renacentista hubiese arribado entre nosotros a bordo de los barcos en los que viajaban los artistas (los italianos viniendo a trabajar aquí, los hispanos en un fértil trayecto de ida y vuelta) y a través de los cuadernos de apuntes y muestras procedentes de Italia, donde esas mismas formas y principios llevaban plasmándose y madurando desde hacía varios decenios.

La península ibérica fue el primer lugar de Europa que se hizo eco de la revolución plástica italiana, algo que no suele ser destacado como se debiera, y que es incluso ignorado (nos consta) por buena parte de los historiadores foráneos. Conectada con Italia a través del mar, en Valencia fue un seguidor directo de Lorenzo Ghiberti, el florentino Giuliano di Nofri, quien plasmó de forma pionera el nuevo arte en los relieves del trascoro catedralicio, que tendría su continuidad en el mismo foco mediante pintores como Paolo de San Leocadio; el Renacimiento fue asimismo impregnando tierras hispanas situadas más al interior, con fogonazos como la actividad de los Delli en Salamanca y asentándose más tarde en Castilla de la mano de los Mendoza y de su arquitecto de cabecera, Lorenzo Vázquez de Segovia. Fue este último un breve pero espléndido *Quattrocento* castellano, que sentaría las bases, en las postrimerías del siglo XV, para el éxito en España de las formas itálicas a lo largo de la centuria siguiente.

La publicación que aquí se reseña centra la atención en los primeros pasos dados por el Renacimiento en el foco artístico abulense, muy activo en la época gracias, sobre todo, al impulso de distintos y cultos prelados. Con la catedral de Ávila como gran motor, sirve para trazar la trayectoria de la nueva estética la figura de un artista del que ahora se cumplen quinientos años de su muerte: Vasco de la Zarza, escultor en primer lugar, pero también arquitecto. Según se explica en los textos del catálogo que acompañó a la exposición, celebrada en Ávila a lo largo del verano del presente año, Vasco debió de formarse (igual que tantos otros) en el taller de Juan Guas, un maestro tardogótico del que no cabría esperar, dada la libertad que traslucen su obra, prejuicio estilístico alguno. A las técnicas y métodos aprendidos de Guas debió de sumarse para Vasco de la Zarza, como defienden los autores, un viaje a Italia, sin el cual —como ocurre con

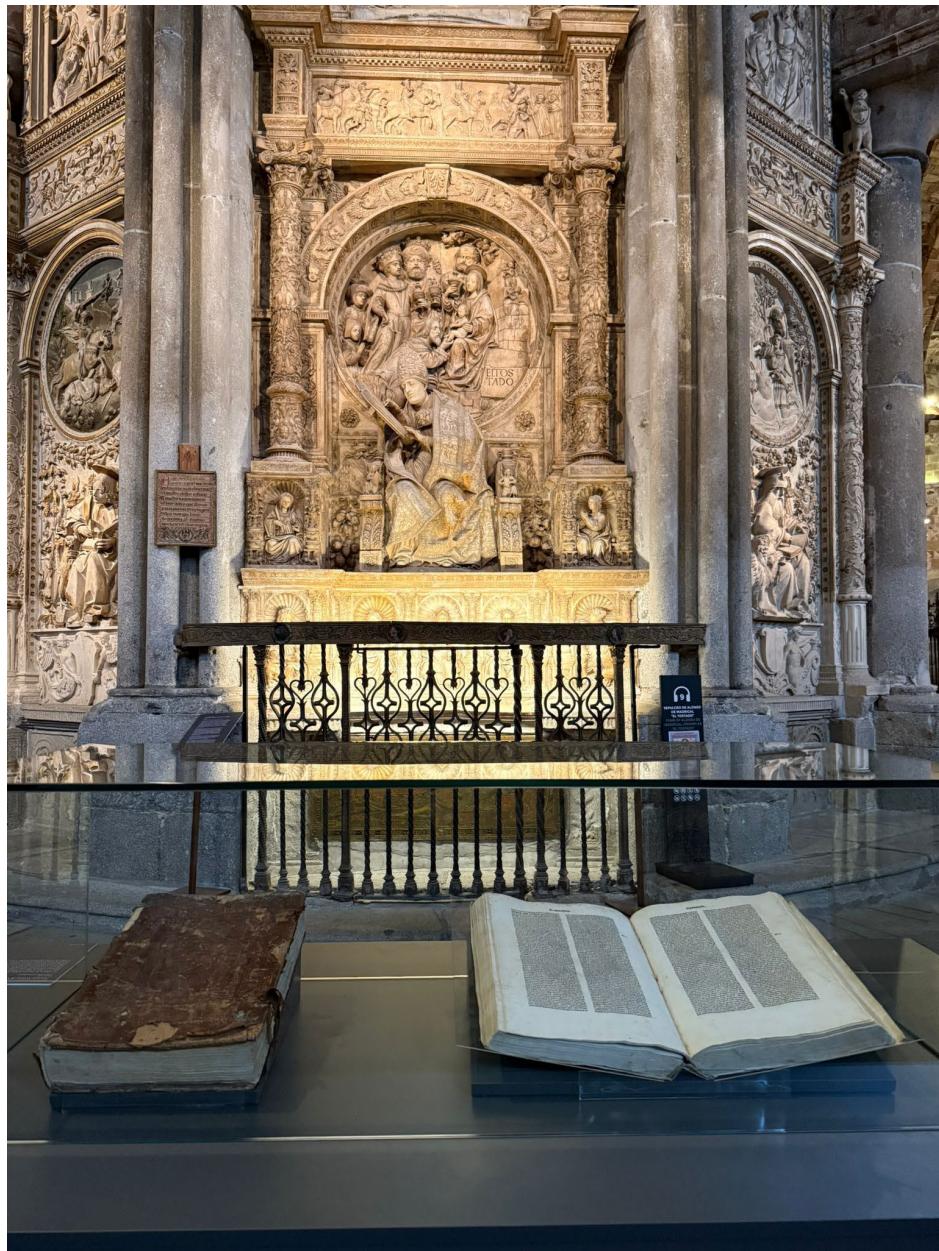
otro viaje del que no hay documentación fehaciente, el del citado Lorenzo Vázquez— resulta imposible justificar la riqueza y corrección de las obras trazadas “a la antigua” por el maestro abulense. También jugaría un papel importante en su formación el contacto con Pedro Berruguete, que tras su estancia en la corte ducal de Urbino centró en Ávila su actividad pictórica durante sus últimos años de vida, colaborando ambos en el inicio del extraordinario retablo mayor de la catedral.

La exposición ha servido para retratar el tránsito del tardogótico al Renacimiento en tierras de Ávila, en una larga recapitulación que, con acierto, comprende las últimas creaciones de corte medieval (representada por maestros como Alejo de Vahía o el propio Juan Guas) hasta llegar a las obras de los escultores que sucedieron a Vasco de la Zarza, que ya trascienden el influjo manierista del singular arte de Alonso Berruguete. Así pueden presentarse interesantes variaciones iconográficas como la de Santa Ana triple, o advertir hasta qué punto los modelos de Zarza influyeron en obras posteriores a su muerte, como se advierte en el magnífico trascoro catedralicio. Una aportación del máximo interés es el énfasis puesto en el Vasco arquitecto, actividad que en la época se consideraba una extensión de la de escultor (y viceversa). Más que como constructor (aunque la reforma del claustro sí exigió decisiones estructurales), Zarza se revela como un pionero dentro del ámbito castellano en su papel de tracista de arquitectura, desde aquella que compone la mazonería del nombrado retablo mayor —y en la que, en contra de los purismos de estilo que aún hoy colean, se contempla una armoniosa convivencia entre lo *moderno* y lo *romano* muy propia de la época— hasta la correcta traza de portadas y sepulcros, incluyendo entre estos últimos los desmantelados de San Francisco de Cuéllar o el de Alonso de Madrigal, El Tostado, sin duda su obra maestra; y también la exedra bautismal, donde genialmente se incluye, años antes de que fuesen construidas las primeras mediante este- reotomía pétreas, una bóveda que sigue modelos clásicos. Como en el caso de los paneles laterales del sepulcro del Tostado, en la capilla del bautismo resulta clave el uso escultórico del yeso, material dúctil y económico que convive perfectamente con el granito, el alabastro o la madera y que hace años resaltó como una de las materias que conformaban, aunque hasta entonces no hubiese sido apenas advertida, el exorno de la catedral de Ávila.

Finalizada la exposición, en la que los lugares de asiento o depósito de las obras —la catedral, de donde obviamente no pueden ser transportadas, y el Museo provincial— se han visto enriquecidos con la exhibición temporal de piezas (no solamente esculturas: también pinturas, objetos y libros) llegadas de otros lugares, nos queda el catálogo de la muestra para consolidar a Vasco de la Zarza como uno de los grandes creadores del primer Quinientos hispano; una figura que, como se advierte en la propia publicación, será objeto de nuevos estudios por parte del profesor Ismael Mont Muñoz, uno de sus comisarios. La estructura de la exposición y del catálogo tiene una de sus grandes bazas, como se ha dicho, en la forma de situar al artista como parte de una tradición, que él logra enriquecer

y renovar y de la que saldrán abundantes frutos. En el catálogo, el peso del texto queda asumido —tras las palabras preliminares de rigor y dos breves introducciones sin notas sobre el artista y sobre la catedral— por las fichas que acompañan a las obras, lo que unido a una bibliografía acaso demasiado fragmentada y a la calidad irregular de las imágenes no logra restar mérito a lo principal: la encomiable celebración y reivindicación, a través de uno de sus más señalados artífices, de un Renacimiento hispano pendiente de ocupar el lugar que merecería dentro de las artes europeas de los inicios de la Edad Moderna.

Miguel Sobrino González
Escuela Superior de Arquitectura, UPM







CRÓNICA DE EXPOSICIÓN

Recibido: 26/10/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.119>

Gregorio Fernández y Martínez Montañés. El arte nuevo de hacer imágenes

Catedral de Valladolid

12 de noviembre de 2024 - 2 de marzo de 2025

Comisarios: JESÚS PALOMERO PÁRAMO y RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

Organizada por la Fundación las Edades del Hombre¹ y comisariada por los catedráticos de Historia del Arte Jesús Palomero Páramo (Universidad de Sevilla) y René Jesús Payo Hernanz (Universidad de Burgos), la Catedral de Valladolid acogió entre el 12 de noviembre de 2024 y el 2 de marzo de 2025 la exposición titulada “Gregorio Fernández y Martínez Montañés. El arte nuevo de hacer imágenes”. El sugerente título alude al “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” (1609), un texto escrito por Lope de Vega en el que se defendía el teatro del momento, más verosímil, en consonancia con el gusto y el ambiente social de su época, aunque sin rechazar el peso de la tradición, algo que se puede aplicar a las esculturas realizadas por los artífices a los que se consagró la exposición que aquí se reseña.

Ambos artistas, Fernández y Montañés, estuvieron activos entre los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del XVII en dos de las ciudades españolas de mayor importancia del momento, Valladolid y Sevilla, respectivamente. Sin embargo, ninguno de ellos era originario de estas urbes, sino que se desplazaron a las mismas atraídos por su pujanza artística, así como por otros condicionantes, especialmente económicos y comerciales, pues desde ellas podían llegar a un mayor número de potenciales clientes. Allí, en relación con otros artífices, avanzaron en su oficio desde el manierismo finisecular hasta el Barroco naturalista. Coincidieron en el tiempo pero no se conocieron, y tampoco se ha hallado contacto o intercambio de obras entre ellos, por lo que en la exposición se abordó el análisis comparado y dialogado de dos escultores coetáneos, dos maneras de hacer imágenes devocionales tan válidas como alabadas, en un momento en el que el peso de lo religioso era omnipresente y transversal.

En la muestra, se reunieron 68 piezas, cuidadamente seleccionadas, de diversa tipología y procedencia, las cuales permitieron perfilar la identidad de ambos autores, sus respectivos orígenes, actividad artística y capacidad de influencia a través de una importante estela de seguidores. Con este objetivo, se adaptó una buena parte de la catedral vallisoletana y sus capillas laterales,

¹ Parte de las imágenes empleadas para ilustrar este texto han sido proporcionadas por la Fundación Las Edades del Hombre.

mediante una arquitectura efímera que compartimentaba el espacio. Se recurrió a una puesta en escena sencilla, con una paleta de colores restringida, donde predominaban los paramentos y peanas blancas, que se alternaban con la piedra vista en ciertos puntos, lo que favorecía la integración visual con el clasicismo herreriano del templo. Todo ello contrastaba, sin desentonar, con el rojo dinámico del suelo, también presente en algunos alzados para marcar los cambios de sección. Una museografía, en definitiva, muy cuidada en los detalles, pensada para hacer destacar las obras y lograr el disfrute sensorial de los visitantes.

Todo el discurso expositivo se articuló mediante seis secciones temáticas –o capítulos– y un preámbulo. Este último funcionaba a modo de espacio de presentación, pues en él se mostraban los retratos de ambos artífices, junto con documentos significativos de sus respectivas trayectorias vitales y laborales. Las piezas más llamativas y atractivas de este ámbito, por su significado y simbolismo, fueron la *Pila bautismal* de la parroquia de Alcalá la Real, donde recibió las aguas bautismales Martínez Montañés, y la *Lauda sepulcral* de Gregorio Fernández, procedente del Convento del Carmen Calzado de la ciudad del Pisuerga, actualmente en el Museo de Valladolid. En el primer capítulo, titulado “El origen de dos estilos”, se aludía a los artistas que les precedieron y a aquellos otros coetáneos que contribuyeron a conformar las bases de sus respectivos estilos. Así, en Valladolid, Fernández pudo entrar en contacto con obras y artífices romanistas de fuerte impronta juniana, como Francisco del Rincón (representado en la exposición con *Dimas y Gestas*), quienes habían demostrado su capacidad para captar la realidad; pero también lo hizo con otros vinculados a la corte que se habían asentado en la ciudad, tal es el caso de Pompeo Leoni (*Calvario* del desaparecido Convento de san Diego de Valladolid). En Sevilla, Montañés se relacionó con autores tan destacados como Jerónimo Hernández, así como con importantes colecciones de esculturas antiguas presentes en las casas nobiliares del momento, de las que tomó aquellas formas clásicas que, transformadas y adaptadas, pudo incorporar a buena parte de sus trabajos.

En el segundo capítulo, titulado “Hacia la configuración del naturalismo”, se puso en evidencia el camino transitado por los escultores, desde sus primeras labores hasta las obras con las que alcanzaron el éxito. En este sentido, partiendo de ejemplos que mostraban un manierismo atenuado, aquel en el que se formaron, se concluía con piezas naturalistas cargadas de fuerza y expresividad, con las que dieron buena muestra de sus respectivas cualidades artísticas. Un espacio en el que pudieron contemplarse el *Ecce Homo* de Fernández (Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid), considerada como una de las mejores esculturas españolas del siglo XVII, o el *San Bruno* de Martínez Montañés (Museo de Bellas Artes de Sevilla), expuesto de manera efectista y teatral en el centro de un habitáculo de paredes negras, estratégicamente iluminado, ideado para destacar la magistral factura de un trabajo realizado en la etapa final de su carrera profesional. En el tercer capítulo,

“Fieles a Trento”, se reunieron una serie de ejemplos significativos de aquellos temas que fueron impulsados tras las sesiones del Concilio de Trento, destacándose el valor de las imágenes como vehículo transmisor del relato sagrado. Obras y tipos de similar iconografía, realizadas bajo idénticos preceptos, dialogaron entre sí para mostrar las similitudes y diferencias de las escuelas castellana y andaluza de escultura, una llamativa y elocuente diversidad en la unidad, donde se pudo admirar, entre otras piezas, y desde un nivel nunca visto antes, el monumental *San Miguel Arcángel* de Alfaro (Gregorio Fernández).

Avanzada la muestra, en el capítulo cuarto, denominado “Escultura y pintura”, se ahondó en la sutil línea que separa ambas disciplinas, siendo artes complementarias que se relacionan y necesitan en aras de alcanzar una mayor verosimilitud y lograr la pretendida persuasión de los fieles. Son perfectamente conocidas las relaciones mantenidas entre Gregorio Fernández y Diego Valentín Díaz, o las que unió profesionalmente a Martínez Montañés con Baltasar Quintero, sin olvidar los contactos que este último mantuvo con Francisco Pacheco. En este ámbito se mostraron obras pictóricas y escultóricas de algunos de los mencionados artífices, lo cual permitió profundizar en los puntos de unión entre dos disciplinas que “se dan la mano”, como también se puso de manifiesto en la exposición celebrada al mismo tiempo en el Museo del Prado². El capítulo quinto, “Unas estéticas en expansión. La estela de los maestros”, se dedicó a la escuela que llegaron a formar sendos escultores en las respectivas ciudades en las que se asentaron y a la huella que dejaron en sus discípulos, representada por los escultores Andrés de Solanes, Manuel Rincón o Francisco Fermín, en el caso de Fernández, así como Juan de Mesa para Montañés. La exposición se cerraba con un capítulo final, el sexto, dedicado a “Los grandes modelos”, en el que se reunieron ciertos tipos de gran éxito creados por los maestros, algunos de ellos emulados y repetidos más allá de sus respectivas vidas. Un ámbito de convivencia entre obras de grandes dimensiones, como el paso procesional del *Descendimiento de la Cruz* de Fernández, y otras de pequeño formato, como el *Niño Jesús salvador del Mundo*, una de las tantas copias en plomo que empleó el modelo original de Montañés.

Cabe señalar, finalmente, que esta fue una exposición perfectamente diseñada, planteada y trabajada hasta el mínimo detalle, en la que se pudo mostrar una pequeña parte de los trabajos de dos genios que transitaron por caminos paralelos que nunca convergieron, dos maneras diferentes de enfrentarse a la creación de imaginería religiosa bajo un mismo ideal contrarreformista, dos artistas que trascendieron a su época y extendieron sus ideales estéticos a través de sus seguidores. Dos genios, en definitiva, que pudieron unirse a través de sus obras en la catedral de Valladolid.

² “Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro”. Museo Nacional del Prado. Madrid (19 de noviembre de 2024 – 2 de marzo de 2025).

Con motivo de la muestra se editó un catálogo en el que participaron múltiples especialistas en la materia. En una primera parte, mediante cuatro estudios monográficos, se analizaba de manera individual tanto los artífices como el ambiente artístico, social y cultural de las ciudades en las que asentaron sus talleres. La segunda parte reunió el catálogo de todas las piezas expuestas, con sus respectivos estudios y fotografías, ordenadas por capítulos (los mismos que en la exposición) y precedidos por textos donde se sintetizaba el espíritu de cada sección.

Julián Hoyos Alonso
Universidad de Burgos







UNIVERSIDAD
DE BURGOS



CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL
PATRIMONIO ARTÍSTICO
ALBERTO C. IBÁÑEZ
UNIVERSIDAD DE BURGOS - FUNDACIÓN CAJA/CÍRCULO

Colabora:



Fundación
Círculo
Burgos

