

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (EDS.)

Arte y Mitra

La expresión del poder episcopal
en las catedrales góticas



Biblioteca de Historia del Arte
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS (León, 1965) es catedrática de Historia del Arte en la Universidad de León y miembro de su Instituto de Estudios Medievales, del que fue directora entre 2016 y 2020. Su trayectoria científica, desarrollada dentro del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval (GIR ULE 435), ha estado tradicionalmente vinculada a la investigación sobre el arte bajomedieval español, con especial dedicación a las sillerías de coro catedralicias y al patronazgo artístico de los prelados castellanos de este periodo; sobre estos y otros temas ha participado en diez proyectos de investigación y ha publicado más de un centenar de monografías, capítulos de libro y artículos de revista científica, como *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés* (Universidad de León, 1999), de la que es autora, u *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* (Peter Lang, 2018), de la que es coeditora.

MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA (León, 1958) es catedrática de Historia del Arte desde el año 2000, directora del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval y presidenta honoraria del Comité Español de Historia del Arte. Sus investigaciones se han centrado fundamentalmente en el arte medieval de los reinos de León y Castilla y en las últimas décadas ha dirigido varios proyectos sobre patronazgo, entre cuyos frutos se encuentran libros como *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (Universidad de León, 2009), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)* (Sílex, 2014), *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418* (Universidad de León, 2017) u *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajo-medieval* (Peter Lang, 2018).

JAVIER CASTIÑEIRA LÓPEZ (A Coruña, 1984) es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (2018), donde también ha impartido docencia (2013-2017). En la actualidad es profesor permanente laboral en la Universidad de León (GIR ULE 435) y miembro del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval y del Instituto de Estudios Medievales de la misma universidad. Asimismo, ha trabajado para distintas instituciones y sus líneas de investigación se centran en el arte románico, el neomedievalismo y los *game studies*, siendo autor de diversos artículos de revista, capítulos de libro y de la monografía *Reforma y tradición en el Románico gallego: los ejemplos de Rebordáns y Mondoñedo* (Universidad de León, 2020).

Arte y Mitra

Colección Historia del Arte
Serie Biblioteca de Historia del Arte, 44

DIRECCIÓN

Wifredo Rincón García, Instituto de Historia (IH), CSIC

SECRETARÍA

Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia (IH), CSIC

COMITÉ EDITORIAL

Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia (IH), CSIC

María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada

Carmen Gaitán Salinas, Instituto de Historia (IH), CSIC

Therese Martin, Instituto de Historia (IH), CSIC

María Teresa Méndez Baiges, Universidad de Málaga

Matilde Miquel Juan, Universidad Complutense de Madrid

Idoia Murga Castro, Instituto de Historia (IH), CSIC

Sergio Ramiro Ramírez, Instituto de Historia (IH), CSIC

Wifredo Rincón García, Instituto de Historia (IH), CSIC

Jesús Ángel Sánchez García, Universidad de Santiago de Compostela

Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (EDS.)

Arte y Mitra

La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2025

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Cómo citar: Teijeira Pablos, María Dolores; Herráez Ortega, María Victoria y Castiñeiras López, Javier, eds. *Arte y Mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas*. Madrid: CSIC, 2025.

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado:
<http://cpage.mpr.gob.es/>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: editorialcsic@csic.es)



© CSIC, 2025

© María Dolores Teijeira Pablos, María Victoria Herráez Ortega

y Javier Castiñeiras López (eds.), y, de cada texto, su autor o autora

© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura

© Imagen de cubierta: Gil de Siloé, detalle del retablo de la Capilla de la Concepción de la catedral de Burgos (1483-1486). © Catedral de Burgos

ISBN: 978-84-00-11365-0

e-ISBN: 978-84-00-11366-7

NIPO: 155-25-007-8

e-NIPO: 155-25-008-3

Depósito Legal: M-1495-2025

Corrección y coordinación editorial: Isabel M.^a Martín Jiménez (Editorial CSIC)

Maquetación, impresión y encuadernación: R.B. Fotocomposición, S. A.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Índice

<i>Perfiles académicos</i>	9
<i>Prólogo</i>	16
MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ	
CONTEXTOS	
<i>Encuentros y desencuentros entre obispos y cabildos castellanos de la Baja Edad Media</i>	22
MARÍA JOSÉ LOP OTÍN	
<i>Obispados en restauración. Catedrales, prelados y liturgia pretridentina en Castilla</i>	39
EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA	
<i>Y la memoria regia volvió a la Caput Castellae. El protagonismo episcopal en el espacio funerario de Juan II</i>	61
OLGA PÉREZ MONZÓN	
<i>Episcopus in choro. Presencia e identidad heráldica de los obispos castellanos bajomedievales</i>	86
MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS	
<i>Heráldica y espacio sagrado: marcas del linaje Luna en la catedral de Toledo</i>	107
MIGUEL METELO DE SEIXAS	
<i>Ámbitos funerarios episcopales en la catedral de Burgos (finales del siglo XIV-inicios del siglo XV)</i>	129
FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA	
<i>Promoción episcopal y querellas arquitectónicas en la catedral de Burgos en el siglo XV</i>	153
NICOLÁS MENÉNDEZ GONZÁLEZ	
<i>Trazas, muestras y modelos en la catedral de Toledo. El control de las obras desde el ámbito de la contratación en los albores de la «modernidad»</i>	173
DIEGO DOMÍNGUEZ MONTERO	
<i>La mitra, insignia del poder episcopal (Corona de Aragón, siglos XIV-XV)</i>	188
JOAN DOMENGE MESQUIDA	
<i>Conhecer um prelado pelos seus bens. Os objetos de arte e do quotidiano nos inventários de spolia de prelados portugueses (2.ª metade do século XIV)</i>	212
MÁRIO FARELO	
CASOS DE ESTUDIO	
<i>Mauricius burgensis episcopus. La efigie de un prelado del siglo XIII</i>	232
MARÍA CONCEPCIÓN COSMEN ALONSO y JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN	

<i>Entre la reforma espiritual y la mística femenina.</i>	
<i>Las estrategias artísticas del obispo Alonso Fernández Pecha (†1389)</i>	253
ÁNGEL FUENTES ORTIZ	
<i>Memoria funeraria del arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas (†1401).</i>	
<i>Avatares, mudanzas e intervenciones en su mausoleo gótico</i>	273
TERESA LAGUNA PAÚL	
<i>El entorno artístico de un obispo de sangre real: Pedro de Castilla (†1461)</i>	
<i>y las artes de su tiempo</i>	293
MARÍA TERESA CHICOTE POMPANIN	
<i>El ambicioso programa del arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña</i>	
<i>para la fábrica de la catedral de Toledo (1446-†1482)</i>	314
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA	
<i>La catedral de El Burgo de Osma en el siglo xv:</i>	
<i>las empresas artísticas del obispo Pedro García de Montoya</i>	338
DIANA OLIVARES MARTÍNEZ	
<i>Don Lluís de Prades i d'Arenós.</i>	
<i>Las rentas episcopales en la Mallorca del siglo xv</i>	357
MARIA DEL CAMÍ DOLS MARTORELL	

Perfiles académicos de editores y autores

Editores

JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León

jcasl@unileon.es

Javier Castiñeiras López (A Coruña, 1984) es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (2018), donde también ha impartido docencia (2013-2017). En la actualidad es profesor permanente laboral en la Universidad de León (GIR ULE 435) y miembro del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval y del Instituto de Estudios Medievales de la misma universidad. Asimismo, ha trabajado para distintas instituciones y sus líneas de investigación se centran en el arte románico, el neomedievalismo y los *game studies*, siendo autor de diversos artículos de revista, capítulos de libro y de la monografía *Reforma y Tradición en el Románico Gallego: los ejemplos de Rebordáns y Mondoñedo* (Universidad de León, 2020).

MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León

mvhero@unileon.es

María Victoria Herráez Ortega (León, 1958) es catedrática de Historia del Arte desde el año 2000, directora del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval (GIR ULE 435) y presidenta honoraria del Comité Español de Historia del Arte. Sus investigaciones se han centrado fundamentalmente en el arte medieval de los reinos de León y Castilla y en las últimas décadas ha dirigido varios proyectos sobre patronazgo, entre cuyos frutos se encuentran libros como *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (Universidad de León, 2009), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)* (Sílex, 2014), *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418* (Universidad de León, 2017) u *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* (Peter Lang, 2018).

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León

mdteip@unileon.es

María Dolores Teijeira Pablos (León, 1965) es catedrática de Historia del Arte en la Universidad de León y miembro de su Instituto de Estudios Medievales, del que fue directora entre 2016 y 2020. Su trayectoria científica, desarrollada dentro del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval (GIR ULE 435), ha estado tradicionalmente vinculada a la investigación sobre del arte bajomedieval español, con especial dedicación a las sillerías de coro catedralicias y al patronazgo artístico de los prelados castellanos de ese periodo; sobre estos y otros temas ha participado en diez proyectos de investiga-

ción y ha publicado más de un centenar de monografías, capítulos de libro y artículos de revista científica, como *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés* (Universidad de León, 1999), de la que es autora, u *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* (Peter Lang, 2018), de la que es coeditora.

Autores

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA

Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Autònoma de Barcelona

eduardo.carrero@uab.cat

Eduardo Carrero Santamaría (Madrid, 1967) es profesor titular de Historia del Arte Medieval en la Universitat Autònoma de Barcelona y su línea de investigación se centra en las relaciones entre la arquitectura medieval europea y la función para la que fue construida, sus cambios de usos a través de la historia y nuestra forma de contemplarla desde el siglo XXI. Ha participado en diversos proyectos de investigación, habiendo publicado libros, capítulos de libro y artículos en diversas revistas científicas, siendo autor, entre otros, de *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2019) y coordinador de la edición de volúmenes de investigación como *Aragonia Cisterciensis. Arquitectura, espacio y música en los monasterios cistercienses de la Corona de Aragón* (Trea, 2021).

MARÍA TERESA CHICOTE POMPANIN

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

mariatch@ucm.es

María Teresa Chicote Pompanin (Pieve di Cadore, 1991) es profesora ayudante doctora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid; tras formarse en esa misma universidad, cursó el máster y el doctorado en el Warburg Institute de Londres y posteriormente fue investigadora posdoctoral en la Durham University y en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su investigación se centra en las manifestaciones artísticas del tránsito entre la Edad Media y la Moderna, con especial atención al empleo de mecanismos culturales para forjar y destruir memorias; sobre estos y otros temas ha publicado artículos y capítulos de libro y, entre sus aportaciones más recientes, destaca el monográfico *Art Patronage and Conflicting Memories in Early Modern Iberia: The Marquises of Villena* (Routledge, 2024).

MARÍA CONCEPCIÓN COSMEN ALONSO

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León

mccosa@unileon.es

María Concepción Cosmen Alonso (León, 1955) es profesora titular de Historia del Arte desde 1989 y forma parte del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval (PAM). Sus trabajos se centran en el arte románico del noroeste peninsular y en el estudio del patrocinio artístico medieval de los reinos de Castilla y León, líneas de trabajo que ha desarrollado dentro de varios proyectos nacionales, algunos de cuyos resultados

serían «*Otium cum dignitate* de un obispo castellano del siglo xv» (*A vida quotidiana da cidade na Europa medieval. Everyday Life in Medieval Urban Europe*. Lisboa: Universidade Nova, 2022) y «El poder, la devoción y el gusto como impronta. Los sellos de Pablo de Santa María en la catedral de Burgos» (*Sigilografía Hispánica. Nuevos estudios*. Madrid: Dykinson, 2023), realizado con la doctora Teijeira Pablos.

MARÍA DEL CAMÍ DOLS MARTORELL

Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad
Universitat de les Illes Balears
mariadelcamidols@gmail.com

Maria del Camí Dols Martorell (Santa María del Camí, 1983) es doctora en Historia por la Universitat de les Illes Balears (2015) y en la actualidad trabaja como archivera en el Archivo Municipal de Santa María, tras ejercer como docente de Educación Secundaria y Bachillerato. Es miembro del Instituto de Estudios en la Modernidad (UIB-CSIC), así como del grupo de Estudios sobre la Mujer en España y las Américas (pro-1800; GEMELA) y sus líneas de investigación se centran en temas económicos y fiscales de la Mallorca del siglo xv, teniendo como eje vertebrador el diezmo; asimismo, ha participado en distintos congresos de ámbito nacional e internacional y en distintas publicaciones indexadas.

JOAN DOMENGE MESQUIDA

Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona
domenge@ub.edu

Joan Domenge Mesquida (Mallorca, 1965) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y miembro del Institut de Recerca en Cultures Medievales (IRCVM. UB); además, forma parte de diversos comités científicos, de redacción y consejos asesores tanto de revistas de historia del arte como de colecciones editoriales dedicadas a la publicación de monografías sobre arquitectura, construcción y conservación del patrimonio cultural. Su actividad investigadora se centra en el estudio del arte gótico en la antigua Corona de Aragón, en especial en el ámbito de la arquitectura y de la construcción, por una parte, y de las artes suntuarias por otra. En los últimos años ha sido IP de varios proyectos de investigación, de los que han derivado publicaciones como *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra, s. XIV-XVIII* (Palermo, 2017) o *Les llotges comercials a la Corona d'Aragó, s. XIV-XVI* (Speciale Lexicon, 1, 2021); y en lo que concierne a las artes suntuarias, ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre orfebrería, esmaltes y joyería, en especial la de carácter emblemático.

DIEGO DOMÍNGUEZ MONTERO

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza
diegodgmt@gmail.com

Diego Domínguez Montero (Zaragoza, 1989) es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (2023), de la que ha sido personal investigador en formación y

becario FPI (MINECO). Su trayectoria científica se ha consagrado al estudio de la historia de la arquitectura y de la representación gráfica entre la Baja Edad Media y la Edad Moderna; en este sentido, ha formado parte de algunos proyectos de investigación nacionales —«Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos xv y xvi. Inventario y catalogación» (HAR2014-54281-P), colaborando en el que aborda los siglos xvii y xviii (HAR2017-85523-P)— y regionales —«Claustrat. El patrimonio material e inmaterial de los conventos de Toledo y su diócesis (SBPLY/19/180501/000096/1)» y Claustrat 2 (SBPLY/23/18022/000171)—.

MÁRIO FARELO

Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Lab2PT

Instituto de Estudos Medievais - NOVA FCSH

mario.farelo@ics.uminho.pt

Mário Farelo (Lisboa, 1975) es profesor auxiliar de Historia Medieval en el Departamento de Historia del Instituto de Ciências Sociais de la Universidade do Minho y miembro integrado en el Lab2PT (Laboratório de Paisagens, Património e Território). Sus áreas de especialización se centran en la historia de la Lisboa medieval, el oficialato periférico de la Corona y las relaciones entre Portugal y el papado en la tardomedievalidad; también investiga la historia eclesiástica, urbana, diplomática y cultural del reino de Portugal en el periodo medieval, en particular la Universidad de Lisboa-Coimbra y la *peregrinatio académica* portuguesa en los periodos medieval y renacentista.

ÁNGEL FUENTES ORTIZ

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

afuentes@ucm.es

Ángel Fuentes Ortiz (Madrid, 1983) es profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y anteriormente fue profesor en la Universidad de Córdoba e investigador posdoctoral en la UNED. Su trayectoria científica, que se centra en el paisaje espiritual ibérico y la construcción de identidades a través del arte medieval, ha incluido estancias de investigación en instituciones como el Warburg Institute (Londres), el Instituto de Estudos Medievais de Lisboa o el INHA (París); además, ha participado en cuatro grupos y siete proyectos de investigación nacionales e internacionales y es autor de numerosas publicaciones, entre las que destaca su monografía *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo* (La Ergástula, 2021).

FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid

franciscoa.garcia@uam.es

Francisco de Asís García García (Madrid, 1983) es profesor permanente laboral en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y, antes de su incorporación a la UAM, fue contratado posdoctoral Juan de la Cierva-Formación en el Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León. Desde sus

estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, sus investigaciones se han ocupado mayoritariamente del arte de los siglos XI y XII a través de cuestiones como las relaciones entre arte y reforma religiosa, la circulación de modelos, la hagiografía y el culto a las reliquias; también se ha interesado por las artes suntuarias y, particularmente, por la producción textil medieval, participando en varios proyectos de investigación de ámbito nacional sobre arte medieval hispano.

TERESA LAGUNA PAÚL

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla

teresalaguna@us.es

Teresa Laguna Paúl (Zaragoza, 1953) es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, donde impartió docencia como catedrática de Historia del Arte hasta su jubilación (1983-2020), e investigadora honoraria de esa misma universidad. Miembro del grupo de investigación Laboratorio de Arte (HUM210), está centrada en el estudio de las manifestaciones artísticas en la Baja Edad Media de Andalucía occidental, la ilustración de manuscritos, la iconografía judaico-cristiana del Templo de Jerusalén y las interrelaciones arte y liturgia, con publicaciones acerca de las *Postillae* de Nicolás de Lyra, la pintura gótica en Córdoba y Sevilla, las reconstrucciones de la catedral mudéjar de Sevilla y su capilla real, el patronazgo de los arzobispos Gonzalo de Mena y Juan de Cervantes y la escultura monumental en barro cocido de Mercadante de Bretaña y Miguel Perrin. A lo largo de su carrera ha desarrollado contratos de conservación de bienes muebles en la catedral hispalense (1998-2014) y es Premio Nacional de Restauración *ex aequo* con el arquitecto Alfonso Jiménez (2002).

MARÍA JOSÉ LOP OTÍN

Facultad de Humanidades de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha

mariajose.lop@uclm.es

María José Lop Otín (Zaragoza, 1963) es profesora titular de Historia Medieval en la Facultad de Humanidades de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha. El objeto preferente de su investigación es el extenso campo de la historia de la Iglesia, con especial atención a su presencia y proyección en el medio urbano durante la Edad Media; en ese ámbito, el universo de las catedrales y cabildos medievales ha sido el centro de sus numerosas publicaciones, contribuciones a congresos y conferencias científicas, destacando entre ellas su tesis doctoral *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo xv: aspectos institucionales y sociológicos* (2003), trabajos cuyo marco geográfico ha sido el arzobispado de Toledo y su catedral primada, sin olvidar sus parroquias, conventos y las fundaciones de las órdenes militares. Desde 2019 dirige la revista *Vínculos de Historia*, publicación del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha.

NICOLÁS MENÉNDEZ GONZÁLEZ

Philosophische Fakultät, Universität zu Köln

nmenend2@uni-koeln.de

Nicolás Menéndez González (Gijón, 1981) es asesor técnico de la máxima autoridad de patrimonio del Estado federado alemán de Renania del Norte-Westfalia, responsable de

patrimonio arquitectónico y delegado para la implementación de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial de la UNESCO; asimismo, imparte clases sobre arte medieval y patrimonio cultural en la Universidad de Colonia e investiga cuestiones relativas a la epistemología de la arquitectura y de sus diseño, percepción, construcción y conservación a lo largo de la historia. Como autor, entre sus publicaciones destacan *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico* (Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021), y como coeditor, junto con Norbert Nussbaum, *Perspektiven der Denkmalpflege* (MHKBBG, 2019).

MIGUEL METELO DE SEIXAS

Instituto de Estudos Medievais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Universidade NOVA de Lisboa

miguelmeteloseixas@fcsh.unl.pt

Miguel Metelo de Seixas (Lisboa, 1967) es doctor en Historia por la Universidad Lusíada de Lisboa (2010), donde también ha impartido docencia (1992-2018), y desde 2011 investigador integrado —actualmente investigador principal— del Instituto de Estudos Medievais - FCSH NOVA, en el que dirigió el grupo de investigación Imágenes, Textos y Representaciones; asimismo, entre 2010 y 2021 fue presidente del Instituto Português de Heráldica y director de la revista *Armas e Troféus*. Sus líneas de investigación se centran en la heráldica como código visual de comunicación política y social, según una visión diacrónica y transdisciplinar, y es autor de un centenar de publicaciones, entre las que debe destacarse la coordinación de los libros más recientes: *Heraldry in Contact – Perspectives and Challenges of a Connective Image Form* (Thorbecke, 2023), *State-Rooms of Royal and Princely Palaces, 14th-16th centuries: Spaces, Images, Rituals* (Caminhos romanos, 2022), y *Devises, lettres, chiffres et couleurs: un code emblématique, 1350-1550* (Instituto de Estudos Medievais, 2022).

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León

jamorm@unileon.es

José Alberto Moráis Morán (Bembibre, 1981) fue profesor en la Universidad de Extremadura y en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile) y actualmente es titular de Historia del Arte en la Universidad de León, además de ser miembro del grupo de investigación Patrimonio Artístico Medieval y de los Institutos de Estudios Medievales de León y de la Universidade Nova de Lisboa. Desde el año 2004 investiga sobre el arte románico, su carácter antiquizante, la comitencia episcopal gótica y el neoárabe en América del Sur, y recientemente ha publicado la monografía titulada *La arqueta de San Adrián (The Art Institute, Chicago)* y *el culto a sus reliquias en el antiguo reino astur leonés* (Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016) y el artículo «Shrines and Relics: pathways to the Holy Land in the Dioceses of Astorga and Leon (4th to 12th century)», en *Enshrining the Sacred Microarchitecture in Ritual Spaces* (Peter Lang, 2022).

DIANA OLIVARES MARTÍNEZ

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

diana.olivares@ucm.es

Diana Olivares Martínez (Madrid, 1986) es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2018), donde actualmente es profesora ayudante doctora desde el año 2022, y miembro de los grupos de investigación Arquitectura e Integración de las Artes en la Edad Media (UCM) y Patrimonio Artístico Medieval (ULE); asimismo, ha trabajado como profesora en las Universidades de Sevilla (2019-2021) y Valladolid (2021-2022). Sus líneas de investigación se centran en el arte y la arquitectura tardogótica, la promoción artística episcopal y la iconografía medieval, siendo autora de diversas publicaciones, entre las que destaca la monografía *El colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021).

OLGA PÉREZ MONZÓN

Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid

olgapmonzon@ghis.ucm.es

Olga Pérez Monzón (Madrid, 1962) es profesora titular de Historia del Arte Medieval de las Universidades Autónoma (2007) y Complutense de Madrid (2010), con la acreditación a catedrática (2023), y directora del grupo de investigación ARQIMED y de la colección Arte(s) de Ediciones Complutense. Como investigadora principal o miembro de varios proyectos de investigación, ha centrado sus líneas de estudio en la cultura visual de la Castilla bajomedieval a través del análisis de los escenarios y escenografías artísticas, la antropología de la imagen, los modos contemplativos del objeto, el universo de lo funerario, la iconografía del poder o el arte de las órdenes militares; y entre sus últimas aportaciones como autora, coautora o editora destacan: *La copia y sus usos en la pintura tardogótica* (La Ergástula, 2023), *Politics, Art and Persuasion in 15 th Century Castile* (Trea, 2022), *Retórica Artística en el tardogótico castellano* (Sílex, 2018) o *La Biblia de los Cruzados* (Scriptorium, 2015).

Prólogo

Manuel Valdés Fernández

Catedrático emérito de la Universidad de León

Se contaba a mediados del siglo xx que, rodeado de sus discípulos, un relevante clérigo católico había expresado un deseo que, imaginamos, cumplieron con presteza: «Decir misa con un cáliz de oro en cuyo fondo llevase engastada una enorme esmeralda», y concluía su argumentación con una afirmación moralmente enigmática: «Para que solamente la podamos contemplar el Señor y yo».

Ese diálogo místico entre la divinidad y el hombre, intermediado por el arte, el oro y las piedras preciosas, puede ser percibido con claridad en las artes del siglo xv. La relación entre la mitra, el poder y la riqueza que persigue a la Iglesia desde la muerte de Constantino encuentra su justificación en la bondad de los objetivos al afirmar que tal poder está destinado «Ad Maiorem Dei Gloriam», un lema que hizo suyo la Compañía de Jesús, pero que ya había trazado san Pablo en una de sus epístolas: «El que se gloria / que se glorie en el Señor» (1Cor, 1, 31). Hay argumentos aún más sorprendentes, como los que defendían la acumulación de riquezas por parte de la Iglesia apoyándose en las palabras de san Juan Evangelista, quien afirmó que Cristo, antes del Expolio, vestía una carísima túnica inconsútil: «Erat autem túnica inconsutilis, desuper contexta per totum / ... / non scindamus eam» (Jn, 19, 23-24), es decir, sin costuras, de una sola pieza, todo un lujo en el siglo i. No la cortemos, dijeron los soldados del imperio que protagonizaron el pasaje evangélico.

Quien haya presenciado las solemnes ceremonias celebradas en una catedral gótica, regidas por una liturgia hermética ante altares engalanados con brillante platería, e instruido por retablos con dramáticas escenas evangélicas, estará preparado para evocar una celebración pontifical presidida por un obispo o arzobispo hispano del siglo xv. La jornada vendría precedida por el tañido de las campanas y el andar apresurado de los feligreses que se dirigirían hacia la portada occidental de la catedral, la de las grandes solemnidades, por la que accederían a unas naves iluminadas por decenas de lamparitas de barro o de vidrio alimentadas con aceite que habrían sido colocadas sobre las impostas y los relieves de las naves por un veterano pertiguero que encendería las mechas con la habilidad que solo concede el tiempo. En ese momento, el feligrés ya estaría dispuesto para un acontecimiento extraordinario: un milagro, el de la Eucaristía, que ejecutaría el oficiante acompañado por un diácono y un subdiácono revestidos con casulla, dalmática y tunicela, es decir, hombres cubiertos con un artificio heredado de la Antigüedad que, con paso ceremonioso, ocuparían el altar, un lugar que el creyente arrebatado asociaría sin grandes dudas con el Paraíso.¹

1 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama, 1973), 38.

Sin embargo, podría profundizarse aún más en esta hipótesis si supusiésemos que lo que estuviera celebrándose fuera una de las misas de la Navidad, por ejemplo la «del gallo»; una de aquellas que propuso el papa Sixto III en Roma allá por el siglo V, mezcla de vigilia y eucaristía, o cualquiera de las que corresponden a las horas en las que fue fragmentada la Navidad: la de vísperas, la de la aurora o la de los pastores. Retablos e imágenes saldrían de la penumbra del presbiterio sutilmente iluminados por el titubeante pábilo de los cirios y los fieles quedarían sorprendidos y maravillados por los refulgentes oros bordados sobre blanco, el color litúrgico de la Navidad, símbolo de vida nueva que, en formas vegetales y florales muy estilizados, lucirían los celebrantes. Si uno de ellos fuese obispo o arzobispo estaría tocado con una mitra, también blanca, adornada con oro y piedras preciosas. Si a ello añadimos el andar pomposo y los gestos graves, el frufrú de las ropas litúrgicas y los sonidos de la trompetería de uno o dos órganos, mientras que el aroma de las flores y del incienso, guardado en lujosas navetas, era diseminado por los rincones del templo por un turiferario portador de un bello incensario de plata, los fieles experimentarían emociones que los dejarían boquiabiertos, pues se sentirían inmersos en lo sagrado. Algo de eso buscaba el abad Suger: la posibilidad de que los fieles pudiesen anticipar la visión de la Jerusalén celeste.

Si el celebrante hubiese sido el arzobispo de Toledo, don Alfonso Carrillo de Acuña, habría abierto el misal —que para su uso creó el bachiller Cano de Aranda— por el Evangelio en el que san Lucas narra la Natividad, y el intruso que estuviera cotilleando por el presbiterio quedaría fascinado por los rutilantes oros, rojos y azules de las escenas, por las flores, los pájaros, los animales fantásticos y los indolentes *ignudi* que pueblan los márgenes, indiferentes a las escenas evangélicas que el autor reflejó en las páginas del códice.² El interior de la P de «Puer natus est nobis et filius datus est nobis» es un espacio insuficiente para el desarrollo de la secuencia narrada por san Lucas que el Misal de Toledo refleja como introito de la tercera misa de Navidad, por lo que, en este caso, la ilustración se expande hacia los márgenes superiores de la página. El interior de la letra capital fue reservado para la Adoración de los Padres, mientras que la orla interior, que separa las dos columnas del texto, cobija la Adoración de los Ángeles, quedando rematada la parte superior con las milicias celestes convertidas en un coro que entona el *Gloria in altísimis Deo*. La lectura evangélica coincidiría con el canto polifónico interpretado por la *schola cantorum* catedralicia, sobre un tema que quizá hubiese compuesto alguno de los músicos cuyos textos pautados fueron incorporados a los cancioneros del siglo XV, y la catedral se convertiría en un cosmos en el que se mostraría lo sagrado, es decir, el feligrés se sentiría envuelto en el espacio más adecuado para la manifestación de una hierofanía.

Con todo, el ceremonial litúrgico podría haber sido aún más fastuoso en una ceremonia «De Ordinatione Episcopí, Presbyterorum et Diaconorum», caso en el que el misal habría sido sustituido por un pontifical, como el creado por Guillaume Durand para uso de don Luis de Acuña, obispo de Burgos.³ Un pontifical es un libro estruendoso, y para

2 El conocido como Misal de Toledo, creado para uso del arzobispo don Alfonso Carrillo de Acuña, se conserva en la Biblioteca y Archivo de la Catedral de Toledo bajo la signatura Res. 4, f. 8.

3 Biblioteca Nacional de España (VITR/18/6).

describirlo tomamos prestada la definición:⁴ libro que dirigía la liturgia más solemne, la celebrada en las catedrales por los obispos. Si desarrollamos el adjetivo solemne como indica la Real Academia Española, percibiremos que es una ceremonia celebrada con pompa, añadiéndosele otros adjetivos como imponente y majestuoso; sobre ello, la doctora López Mayán afirma que el papel que desempeñaron los pontificales castellanos durante los siglos XIV y XV fue doble: como instrumentos litúrgicos y como herramientas de las estrategias de poder desplegadas por la más alta jerarquía eclesiástica.⁵

En los reinos hispanos, la Baja Edad Media y los principios del Renacimiento fueron tiempos de afirmación sacramental y con la fiesta del Corpus Chisti la liturgia rompió los muros de las catedrales. Una gran cruz, no menos extraordinaria que la regalada al arzobispo Carrillo por Alfonso V de Portugal, abriría el cortejo que recorrería las calles de las ciudades episcopales y la música de un realejo anunciaría la llegada del sacramento en una custodia con forma de castillete-tabernáculo como las de Barcelona e Ibiza, de «ciprés» como la de Calahorra o de sutiles tracerías góticas como las que el maestro Enrique de Arfe realizó para las sedes de León, Toledo, Córdoba o Sahagún; y el boato y la liturgia invadirían las calles llenándolas de oro y plata en forma de procesión. En efecto, en esa situación experimentaríamos la poderosa sensación de lo suntuoso, un adjetivo que contiene todo aquello que es sumamente magnífico y lujoso en extremo, pero que también es expresión de poder.

En uno de sus *Discursos*, al filo del año 1500, Maquiavelo afirma que la religión es para el poderoso prudente una realidad indispensable de cara a la conservación de la sociedad, y al hilo de esta afirmación, Safranski concluye: «Los que detentan el poder no tienen por qué creer ellos mismos, pero han de hacer que los otros creen».⁶ Las obras de arte pueden llegar a ser un instrumento muy útil, y el arte religioso, que en el siglo XVII fue el componente de un ejercicio de persuasión, parece que en la Baja Edad Media lo fue de percusión.

Al respecto, la pregunta no tarda en ser planteada: ¿todo ese boato era para Dios? Es difícil de creer, en parte porque, como afirma el profesor Bango Torviso, tesoro espiritual y tesoro material podrían ser confundidos, y no es ese el propósito del libro; la nave relicario de santa Leocadia y la custodia de Enrique de Arfe de la catedral de Toledo transitan con fluidez entre lo sagrado y lo profano, de modo que tesoro espiritual, tesoro material y doctrina cristiana son adjetivaciones difíciles de armonizar, especialmente cuando las intenciones de los prelados no marchan en la misma dirección que las propuestas de los cabildos catedralicios. Así, las cuestiones que plantea este previsible embrollo son las que tratan de responder los editores y los autores de los capítulos del libro *Arte y Mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas*, una propuesta que busca respuestas a partir de la revisión de las fuentes documentales y literarias, la relectura de la bibliografía y el análisis de las artes promovidas por los mitrados para acercar a los fieles a la gloria de Dios.

4 Mercedes López-Mayán Navarrete, «Los pontificales de Castilla durante la Edad Media: aproximación a una fuente de conocimiento histórico», en *Incipit2. Workshop de Estudos Medievais da Universidade de Oporto 2011-2012*, editado por Diogo Faria (Oporto: Biblioteca Digital da FLUP, 2014), 141.

5 *Ibidem*, 151.

6 Rüdiger Safranski, *Ser único* (Barcelona: Tusquets, 2022), 33.

El patrimonio artístico se constituye en la expresión del poder episcopal tanto en los ricos bordados y en las piedras de fantasía que ornan las mitras, auténticas insignias de la jerarquía (Joan Domenge), como en la exhibición de blasones cuando la heráldica refleja el poder del obispo, aunque esté ausente, en un ámbito tan propio del cabildo como lo son las sillerías corales (María Dolores Teijeira); una heráldica que no solo parece exaltar el poder religioso, sino también el político, y que no esconde la voluntad de perpetuación (Miguel Metelo). Es precisamente la heráldica la que ayuda a precisar las obras promovidas por Pedro García de Montoya en la catedral de El Burgo de Osma (Diana Olivares) y a las que deben sumarse otras como relicarios, bordados y tejidos.

Los *spolia* portugueses de la segunda mitad del siglo xiv dan noticia de los riquísimos objetos que rodeaban a los obispos hasta el punto de que permiten trazar su perfil personal y jerárquico (Mário Farelo); y situaciones conflictivas, como las que a veces derivaban de las tormentosas relaciones entre obispo y cabildo, surgían del choque de sus competencias, la diócesis en el caso de los obispos y el funcionamiento de la catedral en el de los canónigos (María José Lop Otín). En otras ocasiones, el conflicto provenía de la gestión de los espacios catedralicios y de ciertas resistencias ante la adopción de nuevos ritos (Eduardo Carrero) o de la ampliación de los espacios funerarios para respetar el estado y la dignidad de los prelados (Francisco de Asís García), y no eran infrecuentes las discrepancias cuando estos dotaban nuevas capillas, abrían pasajes, trazaban un *pontido*, modificaban escaleras o formulaban una inapropiada extensión de sus intervenciones (Nicolás Menéndez).

Estado y dignidad refleja la excepcional actividad de algunos prelados del siglo xv, y las flores de lis y los blasones del bulto funerario de don Mauricio de Burgos expresan la fortaleza de su política, especialmente en las relaciones del rey Fernando III con Francia y el Imperio Germánico (Concepción Cosmen y José Morais). Por otra parte, intereses encontrados entre distintas instituciones religiosas sometían a los sepulcros a desplazamientos que implicaban desmontar y montar el mausoleo rompiendo el orden del programa iconográfico; en este sentido, Teresa Laguna propone una lectura del sepulcro de Gonzalo de Mena, obispo de Sevilla, alterado después de los sucesivos viajes entre la mezquita catedral y el Monasterio de Santa María de las Cuevas y los continuos cambios de emplazamiento. Un capítulo de indudable interés está relacionado con Pedro de Castilla, nieto de Pedro I, último monarca de la casa de Borgoña que fue obispo de Palencia y cuyo patronazgo ha sido vinculado con obras en la cabecera de la catedral, aunque quizá quede entreabierto su relación con el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, del que su hermana Costanza era priora y con quien se asocia su propio sepulcro y el de su abuelo Pedro I (Museo Arqueológico Nacional), obras excepcionales de mediado el siglo xv (María Teresa Chicote). Un caso singular fue el del arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo de Acuña, pues ni siquiera la desmesurada actividad política que emprendió pudo ocultar su extraordinaria aportación a la arquitectura, a la biblioteca y al tesoro de la catedral de Toledo (María Victoria Herráez); promoción arzobispal que, en la sede toledana, continuó con el cardenal Mendoza, *pro domo sua*, con la controvertida construcción de su sepulcro plenamente renacentista, y con el cardenal Cisneros y la realización del retablo mayor, cuya obra reunió a los grandes escultores y pintores del otoño de la Edad Media castellana (Diego Domínguez). La composición de la «memoria» de Juan II en la cartuja de Miraflores, reactivada por la reina Isabel, exigió una desbordante,

variada y compleja retórica iconográfica; se abre así la posibilidad de que la reina hubiese estado asesorada por fray Alonso de Burgos, el cardenal Mendoza y el maestro Gil de Siloé (Olga Pérez Monzón).

Nuevas aportaciones documentales permiten trazar las biografías del obispo de Mallorca, Lluís de Prados y Aunós (María del Camí Dols), y del efímero obispo de Jaén, Alonso Fernández Pecha, y su dedicación a la reforma espiritual de la Iglesia, promovida por Brígida de Suecia, y a la Orden de San Jerónimo (Ángel Fuentes)

Analizados los capítulos que constituyen este libro, podría concluirse que obispos y arzobispos, apoyados por los cabildos con más o menos entusiasmo, desarrollaron unos programas religiosos encaminados a plasmar lo que creían una manifestación de la gloria de Dios y su poder, y lo interpretaron como majestuosidad, esplendor y magnificencia, con la seguridad de que, con ello, la mitra obtendría un prestigio, un respeto y un honor extraordinarios.

Contextos

Encuentros y desencuentros entre obispos y cabildos castellanos de la Baja Edad Media*

María José Lop Otín

Universidad de Castilla-La Mancha



Figura 1

Pontifical de Cambrai. BCT, Ms. 56-19, f. 65v.

En octubre del 2021 se produjo un conflicto entre el deán y el arzobispo de Toledo a propósito de la grabación de un vídeo musical por dos artistas de éxito, que, a ritmo de bachata, se movían sensualmente por la sala capitular y las naves de la catedral. La polémica estaba servida y el tema saltó de inmediato a las redes sociales y a los medios de comunicación de ámbito nacional. Conforme seguía su evolución pensé que estábamos ante uno de los muchos episodios —esta vez con un toque transgresor y posmoderno— de ese choque de jurisdicciones que a lo largo de la historia tantas veces ha enfrentado a las dos instancias de poder más importantes que alberga toda diócesis: sus prelados y los cabildos de las catedrales en los que estos tienen su sede. En este caso, se cobró la cabeza del deán, obligado a dimitir por autorizar los hechos, imponiéndose el criterio del arzobispo.¹

Estamos, pues, ante una cuestión, las relaciones obispos-cabildos, de largo recorrido y sobre la que aún no se ha dicho la última palabra, puesto que las partes siempre tendrán intereses y posicionamientos distintos en torno a los más diversos asuntos. En el presente texto arrancaremos en el siglo XIII, una vez que la mayoría de los cabildos occidentales, incluidos los hispanos, dejan a un lado la vida comunitaria con sus prelados, se liberan de la regla que ordenaba esa vida común y acaban con la unidad de bienes existente hasta entonces al diferenciarse dos mesas —episcopal y capitular— que funcionarán de manera separada. Se convierten, así, en entidades con cada vez mayor autonomía, personalidad jurídica y capacidad de gestión, lo que inauguró una nueva etapa en sus relaciones con los obispos.

La complejidad del tema y las limitaciones de espacio solo permiten hacer una aproximación a partir de lo ocurrido en algunas sedes episcopales del ámbito castellano. Abordarlas en su totalidad no es posible por dos razones. En primer lugar, porque, teniendo en cuenta las más de treinta diócesis que integraban la Corona de Castilla a fines del periodo medieval, los cientos de obispos que las ocuparon entre los siglos XIII y XV y las variopintas composiciones de las corporaciones capitulares que se sucedieron en esas centurias, es obvio que la casuística a analizar es ingente y solo pueden ofrecerse unas pinceladas generales.² En segundo término, porque no todas han sido igualmente estudiadas, siendo más numerosos los trabajos que analizan separadamente la trayectoria de obispos y catedrales que los que exploran sus relaciones. No obstante, los casos conocidos dejan ver unos patrones comunes de comportamiento y, por ende, permiten sistematizar los aspectos más relevantes y extraer algunas conclusiones.

Esos patrones muestran que los contactos entre obispos y cabildos estaban llenos de «encuentros y desencuentros», de ahí el título del trabajo. No se puede hablar en modo

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de dos proyectos de investigación: «*Corpus Procesional Hispaniarum*: fuentes, música, historia y arte 1400-1600 (CPH)» (PID2019-105696GA-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y «Ciudad, economía y territorio en Castilla-La Mancha durante la Baja Edad Media» (SBPLY/19/180501/000187), financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

1 Algunos ejemplos de las noticias aparecidas en prensa: «El deán de la catedral de Toledo dimite tras la polémica por el video de C. Tangana y Nathy Peluso grabado en el templo», *El País*, 12 de octubre de 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-10-12/>

el-dean-de-la-catedral-de-toledo-dimite-tras-la-polemica-por-el-video-de-c-tangana-y-nathy-peluso-grabado-en-el-templo.html; «El video de C. Tangana enfrenta al responsable de la Catedral de Toledo y al arzobispo», *Público*, 12 de octubre de 2021, <https://www.publico.es/culturas/video-c-tangana-enfrenta-responsable-catedral-toledo-arzobispo.html>; «Dimite el deán de la Catedral de Toledo tras la polémica por el video de C. Tangana», *El Mundo*, 12 de octubre de 2021, <https://www.elmundo.es/loc/2021/10/12/61658981e4d4d4d84e2b8b45d3.html>.

2 Martínez Díez, «Las diócesis hispánicas durante la Alta y Baja Edad Media».

alguno de una realidad monolítica ni estática, porque a cada relevo en la dirección diocesana podían variar las actuaciones y criterios episcopales —también la reacción de las corporaciones— y se volvía a empezar con temas ya solventados. Las relaciones entre ellos —tras las que había una evidente lucha por el poder y el ejercicio de la autoridad— nunca eran definitivas y constantemente iban y volvían al mismo sitio, transitando de la colaboración, el acuerdo y la negociación al conflicto abierto. El examen de algunas de esas situaciones es abordado en las siguientes páginas, pero antes es preciso partir del marco jurídico que desde el siglo XIII definió las competencias y atribuciones de estos dos influyentes sectores del alto clero castellano.

Las bases jurídicas

La progresiva emancipación de los cabildos catedralicios antes mencionada acarreó algunas dificultades en el funcionamiento de las catedrales. La ruptura de la vida en común influyó en la falta de asistencia de sus componentes al rezo del oficio divino, pues muchos de ellos, al verse libres del control de la comunidad, abandonaban sus obligaciones litúrgicas. Además, conforme los bienes de la mesa capitular se dividieron en prebendas individuales para atender al sostenimiento de los miembros de la corporación, los beneficios crecieron en número a un ritmo mayor que las rentas, dificultando la adecuada remuneración de los capitulares. A ello se unía la acumulación de varios de esos beneficios en una misma persona, lo que limitaba el buen ejercicio de las funciones inherentes a estos clérigos.

Estas irregularidades obligaron a las autoridades eclesiásticas a fijar unas normas para mejorar el funcionamiento capitular. La iniciativa partió del papado en el contexto de la reforma que había iniciado en el siglo XI y en la que sería clave el Concilio IV de Letrán, convocado por Inocencio III «pro multis necessitatibus ecclesiasticis» en abril de 1215. Allí reunió a cuatrocientos cuatro obispos y, como novedad, a representantes de los cabildos de las iglesias y a abades cistercienses y premostratenses.³ El interés para nuestro estudio estriba en que una parte de sus setenta y un cánones marcó el camino por el que tendría que transitar la reforma de los cabildos catedralicios en el conjunto de Occidente, así como las relaciones de estas corporaciones con sus respectivos obispos. Algunos aspectos ya se habían tratado en anteriores convocatorias, pero ahora se retoman y presentan con mayor precisión.⁴

De ellos, interesan especialmente algunos cánones, como el 7, en el que se reconoce a los prelados el «deber de corregir con prudencia y celo los excesos de sus subordinados, en particular de los clérigos, y de reformar sus costumbres». Están comprendidos «los abusos entre los canónigos de una iglesia catedral, habitualmente corregidos por el cabildo», a los que el prelado podría imponer, llegado el caso, las correspondientes censuras eclesiásticas. El canon 8 da un paso más al facultar a los prelados para investigar y corregir los posibles abusos del clero, incluido, aunque no se menciona expresamente, el catedralicio. El concilio dedica varios cánones a identificar las faltas y excesos merecedores de la correspondiente pesquisa y el consecuente castigo por parte del obispo:

3 García y García, *Iglesia, sociedad y derecho*. El libro recopila varios trabajos del autor sobre este concilio, sus circunstancias y sus participantes.

4 Sus actas están publicadas en Foreville, *Historia de los Concilios ecuménicos. Lateranense IV*, 155-206.

incontinencia y pecado de sensualidad (14); embriaguez (15); ejercer cargos seculares, administrar asuntos temporales, asistir a «sesiones de pantomimas, juglares o actores», visitar tabernas u hosterías, jugar a los dados o a las tabas, mostrar lujo en el vestir (16); pasar la noche en «festines ostentosos o conversaciones indecorosas», faltar a la celebración del oficio divino o asistir sin prestar la debida atención (17); dictar o ejecutar sentencias de muerte o que conlleven derramamiento de sangre, ejercer la profesión de cirujanos, bendecir ordalías o participar en duelos (18); abandonar el cuidado de las iglesias y los objetos y vestiduras litúrgicas (19).

Otro grupo de cánones alude a los procedimientos electorales, tanto del obispo, como de los demás beneficios eclesiásticos. Así, en el 23, se establece que la vacante de una iglesia catedral o regular no podrá exceder de tres meses, siendo el cabildo el encargado de cumplir con tal obligación y de designar a «una persona idónea de esta misma iglesia o de otra si en el seno de la primera no se encontrase alguien de estas cualidades». La práctica electoral se regula formalmente y se establecen los procedimientos lícitos: el escrutinio mayoritario, el compromiso —se encomendaba el poder de elección a personas idóneas que procedían al nombramiento— y la «inspiración» del Espíritu Santo (24). Los prelados, por su parte, también deberán promover a las sagradas órdenes y a las dignidades eclesiásticas a hombres capaces de cumplir el oficio encomendado (26 y 30). En este punto hay una alusión directa a los canónigos de las catedrales cuyos hijos no debían ser nombrados para ocupar dicho puesto «en las iglesias seculares en las que están establecidos sus padres» (31). Finalmente, el canon 29 prohibía estar en posesión de dos beneficios distintos con cura de almas.

El cumplimiento de las medidas de Letrán en los reinos hispanos trató de asegurarse con el envío de legados. El primero sería Juan de Abbeville, legado de Gregorio IX (1227-1242), a quien se debe la celebración en 1228 de un concilio en Valladolid, cuyo objetivo principal fue el saneamiento del desorganizado sistema benefical castellano.⁵ Pese a sus esfuerzos, los intentos de reforma no siempre dieron los frutos deseados y fue Guillermo Peyre de Godin, legado de Juan XXII (1316-1334), quien convocó en 1322 un segundo concilio, también en Valladolid, con el fin de solucionar la profunda crisis eclesiástica que se vivía en Castilla.⁶ Esta asamblea impregnará el contenido de las asambleas conciliares y sinodales castellanas de la Baja Edad Media y, aunque en ellas el espacio que ocupa el clero catedralicio no es prioritario, sí se le dedican algunas disposiciones concretas, además de concernirles las medidas generales.⁷

En la Castilla del siglo XIII, a la legislación canónica —general, diocesana y particular de cada cabildo— se unió también la civil, y prueba de ello es que la primera de las *Siete Partidas*, ese impresionante cuerpo normativo realizado a instancias de Alfonso X, se ocupó de múltiples cuestiones relacionadas con Dios y la Iglesia. En concreto, el título V dedica sesenta y seis leyes a «los perlados de Santa Iglesia que han de mostrar la fe e dar los sacramentos». Entre ellas, las XVII-XXI refrendan el papel de los canónigos en la elección de los obispos, que se haría de una de estas tres maneras: «Llaman a la primera scrutinio, a la segunda compromiso, a la tercera de Spiritu Santo». También

5 Sus actas pueden ser consultadas en Tejada y Ramiro, *Colección de Cánones de todos los Concilios*, 324-329.

6 *Ibidem*, 477-504.

7 Martín Martín, «Los cabildos de canónigos en los textos sinodales».

alude al derecho de los reyes a ser informados de las vacantes episcopales por el cabildo y de custodiar los bienes de la mesa episcopal para evitar posibles expolios y abusos.⁸ Por su parte, el título VI incluye sesenta y dos leyes sobre los clérigos y «las cosas que les pertenescen facer et de las que les son vedadas», entre las que hay diversas referencias al clero catedralicio y a las funciones de sus dignidades.⁹ El tema aún se afina más en el título XVI, «De los beneficios de los clérigos», cuyas diecinueve leyes desgranar aspectos interesantes sobre la provisión de canonjías y raciones catedralicias, las cualidades y edad que deben tener los elegidos o el tema siempre presente de la acumulación de beneficios por los capitulares.¹⁰

Naturaleza de las relaciones

Del amplio conjunto de normas canónicas y civiles enumerado parte el complejo, impreciso y, a veces contradictorio, entramado de derechos jurisdiccionales que amparaban las relaciones obispos-cabildos, pues son esas reglas las que fijaron sus facultades y establecieron un campo de acción para cada sector. De este modo, el territorio del obispo era la diócesis, donde tenía importantes atribuciones de orden, magisterio y jurisdicción, que, entre otros aspectos, lo facultaban para convocar sínodos y concilios, otorgar leyes y estatutos, ejercer justicia, realizar visitas pastorales o proceder a la colación de beneficios. Por su parte, los cabildos centraban su labor en la catedral, donde sus iniciales funciones litúrgicas se fueron ampliando a medida que adquirían vida independiente y una personalidad jurídica propia. Esta les permitió, en función de la *potestas condendi statuta* que ostentaban, dotarse de sus propias reglas e intervenir directamente en el gobierno catedralicio.

A simple vista todo está claro y las competencias de ambos parecen complementarse, pero la realidad era más confusa y fue la propia normativa con su falta de precisión en algunos puntos la que contribuyó a propiciarlo. Los obispos como ordinarios superiores de sus diócesis tenían bajo su jurisdicción a todo el clero de la misma, incluido el que estaba al frente de las catedrales, iglesias en las que, además, se ubicaba su sede. Ello les daba opción a intervenir en múltiples asuntos relacionados con ellas: presidir las celebraciones litúrgicas más solemnes, asignar puestos del cabildo o disponer ordenamientos que regirían su vida interna.

Así pues, en las catedrales, espacios a la vez del obispo y del cabildo, confluían las legítimas aspiraciones a imponer su autoridad por estos dos importantes sectores de la élite eclesiástica, obligados a una convivencia, que, como en cualquier otro ámbito, estaba llena de encuentros y desencuentros de mayor o menor alcance. La historiografía se ha centrado más en el conflicto y en el choque de jurisdicciones, pero ello no debe ocultar que hubo también muchos momentos en los que, debido a la brevedad de los pontificados, a que los prelados no tomaron decisiones polémicas o, sencillamente, a que hubo buena sintonía entre ellos, la necesaria coexistencia transitó sin grandes contratiempos. Jean Gaudemet, así lo apunta, remarcando que no faltaron las relaciones eficaces y de confianza entre ambos poderes, si bien, al haber dejado menos testimonios documenta-

8 *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, 207-210.

9 *Ibidem*, 250-255.

10 *Ibidem*, 410-423.

les que los enfrentamientos, parece que fueron menos frecuentes.¹¹ A ello hay que sumar los muchos momentos en los que actuaron conjuntamente para defender sus derechos frente a terceros: concejos, instituciones religiosas asentadas en las diócesis —órdenes militares, abadías y monasterios, colegiadas— y, por descontado, papas y reyes, dadas sus continuas injerencias en la elección de prelados y en la colación de beneficios y prebendas, como luego se apuntará.

Un buen ejemplo de ello es lo sucedido entre Cisneros y el cabildo de Toledo. Tras unos comienzos difíciles provocados por el celo reformista del arzobispo, que dieron lugar a episodios complejos —entre los que se cuenta el ingreso en prisión de algunos canónigos— las relaciones evolucionaron hacia un mayor entendimiento. Así lo manifiesta la numerosa correspondencia —alrededor de ciento cincuenta cartas— mantenida con el cabildo entre 1495 y 1515,¹² de la que se desprende que al enfrentamiento inicial le siguió una actitud más conciliadora, de colaboración y podría decirse que de estima y aprecio mutuo. El tono de esas epístolas nos permite comprobar que, no estando en juego sus prerrogativas y exenciones, el cabildo colaboró con Cisneros en múltiples asuntos que afectaban al templo y en los que el prelado muestra su grado de implicación con la catedral y sus necesidades, pese a estar ocupado en múltiples tareas de gobierno. Eso sí, tampoco hay que engañarse; a medida que avanzaba su pontificado y se producían vacantes en el seno del cabildo, el arzobispo procuró nombrar a personas de su confianza y de probada honestidad. Ello, como es lógico, quitaría tensión a las relaciones y facilitaría el mutuo acercamiento.¹³

De cualquier forma, los momentos de colaboración no pueden ocultar que en cualquier instante todo podía saltar por los aires y generar diversos escenarios de conflicto. Los más complejos derivaron en pleitos que llegaron incluso hasta la Santa Sede o que obligaron al arbitraje regio, siempre interesado en lograr la paz y armonía que debía reinar entre las partes.¹⁴ Detrás de muchas de estas disputas, que en principio parecían afectar solo al terreno eclesiástico, subyacía todo el trasfondo de las tensiones sociales que vivieron las ciudades castellanas, especialmente en el convulso siglo xv, y de las que obispos y cabildos difícilmente pudieron sustraerse.¹⁵ Eso mismo propició que las corporaciones no siempre estuvieran unidas en sus enfrentamientos con los prelados, pues su vinculación con las principales familias del reino o de la oligarquía local les obligaba a alinearse con alguno de los bandos en litigio, defendiendo los intereses de esas redes de parientes y solidaridades por encima de los de su iglesia. Todo ello enredaba aún más el ya de por sí complejo tema de las relaciones de poder entre cabildos y obispos.

Cabildos versus obispos

A la hora de establecer una tipología de los conflictos no hay que olvidar que todos participaban de un trasfondo común: de un lado, del hecho de que los obispos no renunciaban fácilmente a intervenir en aspectos que durante la etapa de vida comunitaria habían

11 Gaudemet, *Le gouvernement de l'Eglise à l'époque classique*, 194.

12 Vizuite Mendoza, «Reverendos venerables nuestros amados hermanos». El mismo autor prepara una edición de esas cartas, más completa, aún en prensa.

13 Lop Otín, «Cisneros y la catedral primada».

14 López Gómez, «La paz en las ciudades de Castilla».

15 Díaz Ibáñez, «Los eclesiásticos castellanos en los enfrentamientos urbanos».

estado bajo su responsabilidad y que después pasaron a ser de competencia capitular; de otro, de la voluntad de los cabildos de hacer valer sus derechos frente a la vulneración y el recorte de prerrogativas que sufrían, sobre todo, a manos de los prelados, pero también por parte de otros poderes externos. Conforme avanzaba la Edad Media y vieron cómo se les estrechaba la capacidad de maniobra en algunas de las facultades que les habían reconocido las decretales, no encontraron otra salida que la de reaccionar con viveza y reclamar, con resultados dispares, que se les reintegrasen sus privilegios.

Un segundo aspecto que debe ser tenido en cuenta es que, aunque hasta ahora se ha aludido al cabildo como un todo, estamos ante una institución que integraba a un grupo muy diverso y jerarquizado de clérigos encabezados por las dignidades, a las que seguía un número variable de canónigos, racioneros, medios racioneros, capellanes, clerizones y demás servidores del culto. De todos ellos, los canónigos —con frecuencia titulares también de alguna de las dignidades— eran los grandes protagonistas de la vida catedralicia; solo ellos constituían el cabildo en sentido estricto, ya que eran los únicos autorizados a participar en las reuniones que se celebraban periódicamente con el fin de gobernar y organizar la vida de sus catedrales. Ellos serán, por tanto, los que con mayor frecuencia encabezan las protestas frente a los obispos.

Finalmente, hay que señalar que, pese a que la bibliografía específica sobre el conflicto es solvente, está desigualmente repartida entre la geografía eclesiástica castellana, siendo Burgos la diócesis que cuenta con un mayor número de trabajos debidos, fundamentalmente, a Díaz Ibáñez y Guijarro González. Esta autora es también la coordinadora de una reciente obra colectiva, que analiza algunas de estas disputas intraeclesiales, referidas a Burgos, Lisboa, Segovia, Sigüenza y Toledo. El estudio de esos y otros casos citados en la bibliografía final del capítulo permite diferenciar los cuatro factores que, a mi entender, mejor representan la naturaleza del enfrentamiento entre clero capitular y poder episcopal, y el choque de jurisdicciones que se esconde tras ellos. En aras de sistematizar mejor los datos reunidos, he sacrificado la mención de muchos episodios concretos que hubieran matizado el patrón común presentado.

Injerencias en la elección de los prelados

La potestad para gobernar la sede vacante y elegir a los nuevos obispos que en el siglo XIII otorgó a los cabildos la legislación canónica —y en Castilla también la civil— fue progresivamente arrinconada por dos poderosas fuerzas —papas y reyes— que afirmaron su autoridad al compás de su fortalecimiento. El centralismo que impusieron los papas avinoneses y la consolidación de las monarquías occidentales, llevaron a unos y a otros a reclamar un mayor intervencionismo en los procesos electorales, a fin de situar en las diferentes sedes a parientes y personas de su confianza, pagar favores y contar con unos agradecidos colaboradores que apoyaran su causa.¹⁶

Pese a que en este caso no eran los obispos los que recortaban facultades a los cabildos, las constantes injerencias de estos poderes externos —que fue en aumento a

16 Díaz Ibáñez, «La provisión pontificia de beneficios eclesiásticos en el reino de Castilla»; Nieto Soria, *Iglesia y poder real en Castilla; Iglesia y génesis*

del Estado moderno y «Enrique IV de Castilla y el Pontificado (1454-1474)»; y Azcona, *La elección y reforma del episcopado español*.

medida que avanzaba la Edad Media— tuvo un efecto indirecto en sus relaciones, pues, salvo excepciones, no predisponían a la corporación a favor de los recién elegidos. Por el contrario, propiciaban una cierta desconfianza inicial, que en unos casos se solventaba pasados los primeros momentos, pero en otros, sobre todo si la actuación de los prelados agravaba a los canónigos —porque se extralimitaban en sus funciones, porque, fruto de su absentismo, las desatendían, o por tener que plegarse a sus medidas reformistas—, eran motivo de continuas quejas y discusiones.

A las corporaciones solo les quedaba la protesta, indefensas como estaban ante la fuerza con la que papas y reyes se entregaban a preservar sus posiciones. Su papel pasa a ser secundario y se reduce a aceptar al candidato que otros le imponen. Eso sí, formalmente el cabildo era el encargado de dar la posesión y recibir en la catedral al nuevo prelado, lo que se hacía con toda la solemnidad y el ceremonial que la ocasión requería.

Provisión de beneficios y cargos catedralicios

Otras elecciones que podían ser fuente de conflictos entre prelados y cabildos eran las de los distintos sectores del clero catedralicio, gracias a las que los electores podían situar en puestos destacados a personas afines y tejer en torno a ellas redes clientelares y solidaridades privadas. El tema no es baladí porque estamos hablando, entre beneficios mayores, menores y capellanías, de cientos de personas, si bien su número dependía de los medios económicos de cada catedral. Ello explica el más que considerable juego de intereses que se movía alrededor de ellas.¹⁷

La provisión de los beneficios catedralicios correspondía al papa como máxima autoridad de la Iglesia, pero la cedió a obispos y cabildos ya en el siglo XII, tal como refleja el canon 8 del Concilio III de Letrán (1179).¹⁸ Esta norma general alcanzó también a las catedrales castellanas, si bien ninguna disposición canónica o civil precisaba cómo se hacía el reparto de competencias. Eso propició que cada corporación fuese acomodando estas prácticas a sus circunstancias particulares, dando lugar a la disparidad de matices entre ellas. No obstante, pese a las diferencias, tenían un elemento en común y es que las corporaciones fueron imponiendo sus condiciones a la hora de elegir a sus componentes. Sus estatutos exigían que los elegidos fuesen personas dignas e idóneas, que no se diera colación a personas de fuera de la diócesis y que se observara el escalafón. Ello afirmaba la preferencia por el autorreclutamiento, es decir, por el propio clero de las catedrales, que iría promocionando desde los escalones más bajos a los puestos principales, al tiempo que reducía las facultades electorales de los prelados.¹⁹

Sin embargo, ya desde estos primeros momentos hubo prelados que pasaron por encima del derecho de los capitulares. Sirva como ejemplo el enfrentamiento que en 1236 mantuvo el poderoso Jiménez de Rada con el sector de los racioneros toledanos por no respetar su preferencia a la hora de cubrir las canonjías vacantes y situar en ellas a clero foráneo,

17 En los últimos años se ha avanzado bastante en el conocimiento de los mecanismos de provisión beneficial de los diferentes cabildos castellanos; da cuenta de ello Lop Otín, «Catedrales y cabildos hispanos en la Edad Media», 183-184.

18 Foreville, *Historia de los Concilios ecuménicos. Lateranense I, II y III*, 269-270.

19 Mansilla Reoyo, *Iglesia castellanoleonesa y curia romana*, 217-221. Sus conclusiones se extraen tras analizar estatutos de Zamora, Ávila, Burgos, Calahorra, Salamanca, Lugo, Segovia y León.

si bien casos similares se produjeron en muchas otras sedes.²⁰ Esta tendencia se acentuó a medida que avanzaba la Edad Media y al interés de los obispos se sumaron el de los papas —que intervendrán en la colación de todos los beneficios eclesiásticos que se produjeran en sus iglesias— y el derecho de suplicación que ejercieron los monarcas castellanos.

Es verdad que en este punto los cabildos no perdieron su facultad, como sucedió en la elección de los obispos, pero sí que se vieron obligados a aceptar un reparto que contemplara los derechos de papas, obispos y corporaciones, reparto que variaba de una catedral a otra, pero que seguía unas pautas generales. En este sentido, se establecieron unos meses «apostólicos» —seis comúnmente— en los que la provisión quedaba en manos del papa, mientras que el resto, los «ordinarios», lo compartían obispos y cabildos. Era esta última circunstancia la que obligaba a pactos y concordias entre ambos para fijar la modalidad elegida: turno y alternancia, elección simultánea y de común acuerdo o elección por compromisarios. Era también habitual que hubiera una distribución por categorías: los cabildos no encontraban normalmente oposición a la hora de elegir a los racioneros y demás beneficios menores, pero otra cosa eran las dignidades y canónigos, que concitaban un mayor interés.

Desafortunadamente, no podemos recoger aquí la variada casuística de cada una de las sedes, pero sí señalar que, a pesar de la apuesta de los cabildos por el autorreclutamiento, fueron pocas las dignidades y canónigos que siguieron un *cursus honorum* en sus respectivas catedrales. La gran mayoría de los designados para ocupar una prebenda no habían tenido ningún contacto previo con los templos y saltaron por encima de los derechos que pudieran esgrimir los escalones inferiores del clero catedralicio. Una parte de ellos —los de colación papal— eran extranjeros, que no cumplían con la obligación de residencia inherente a su cargo y privaban al clero autóctono de una considerable fuente de ingresos. Los obispos, por su parte, nombraban a familiares, criados y personas de su círculo más cercano con la idea de controlar el funcionamiento de la institución y evitar así choques con el cabildo, circunstancia que ya se ha señalado al referir lo sucedido en Toledo en tiempo de Cisneros.

Todo ello motivó las quejas de los cabildos, que estaban perdiendo buena parte de su capacidad de actuación y ya solo podían hacerse cargo de algunos nombramientos y en unos pocos meses del año. Eso sí, independientemente de si había participado o no en su colación y de si se había limitado a aceptar a los candidatos propuestos por papas y prelados, era el cabildo, como anfitrión, el que admitía en la posesión de su beneficio o capellanía a los nuevos miembros en una ceremonia cargada de simbolismo y con importantes connotaciones vasalláticas.²¹

Reforma de las costumbres

Un aspecto especialmente delicado en este complejo entramado de relaciones que estamos diseccionando es el que se producía cuando al frente de una sede se situaba un

20 Lop Otín, *El cabildo catedralicio de Toledo*, 207-208; Caverro Domínguez, «La mitra y el cabildo en la iglesia de León»; Díaz Ibáñez, «La Iglesia conquense en la Edad Media» y Navarro Baena, *El clero del cabildo catedral de León*, 344-350.

21 Lop Otín, *El cabildo catedralicio de Toledo*, 219-223.

prelado con aspiraciones reformistas y que, amén de mejorar la vida y costumbres de los laicos y clérigos de su diócesis —normalmente con la convocatoria de sínodos—, pretendía reformar los hábitos de vida de los poderosos cabildos catedralicios y disciplinar los comportamientos de sus miembros. Aquí es quizá donde de forma más directa se producía un choque de jurisdicciones porque las dos partes alegaban tener sus derechos en una materia sensible, que entraba de lleno en la vida y hábitos de los capitulares.

Como ya se ha mencionado, los cánones 7 y 8 del Lateranense IV reconocían a los obispos el derecho a reformar las costumbres, corregir los abusos de los canónigos e imponer las censuras eclesiásticas oportunas; paralelamente, los facultaban para hacer pesquisas e indagaciones con las que conocer el estado real de sus cabildos. De ahí la práctica de hacer visitas episcopales a catedrales y cabildos, de cuya realización en los reinos hispanos tenemos constancia, si bien no siempre conocemos sus contenidos ni el resultado final de las averiguaciones efectuadas.²²

El espíritu reformista de los prelados tenía por objetivo lograr la «honestidad» de los distintos niveles del clero, incluido el que estaba al frente de las primeras iglesias de la diócesis. Había que evitar su comportamiento irregular, que no solo dejaba en mal lugar al infractor, sino que se proyectaba negativamente sobre la institución a la que pertenecía, la catedral, minando su prestigio y dañando la «buena fama» de toda la Iglesia. Como dice Arranz Guzmán, «se hacía imprescindible que la imagen del estamento clerical percibida por el pueblo resultara intachable y, en consecuencia, que su autoridad no llegara a ser cuestionada».²³ Todo esto es lo que subyace detrás de las actuaciones reformadoras de Luis de Acuña (1456-1495) en Burgos, Juan Arias Dávila (1466-1497) en Segovia, Juan de Castilla (1498-1510) en Salamanca, Diego Menéndez Valdés (1494-1506) en Zamora o Cisneros (1495-1517) en Toledo, por citar algunos ejemplos.

¿Cuál fue la reacción de los cabildos ante este ejercicio de la autoridad episcopal? Hay que reconocer que no lo tenían fácil. Por un lado, era evidente que no podían sustraerse a las visitas canónicas, ni dejar de asistir a los sínodos y cumplir sus disposiciones, ni ignorar las constituciones concretas promulgadas en distintos momentos por sus prelados. Pero, por otro, en casi todos los casos los vemos rechazar lo que consideraban una intromisión contraria a sus viejos privilegios, costumbres inmemoriales, concordias y estatutos. Los cabildos reclamaban el derecho a visitarse a sí mismos, a identificar las posibles infracciones de sus miembros y a disponer sus propias normas reguladoras y correctoras de tales prácticas. Y es evidente que lo hicieron, pues hay constancia documental de que ya desde el siglo XIII muchos cabildos se dotaron de estatutos en los que puede apreciarse el interés por mejorar los comportamientos de sus miembros. Ahora bien, el hecho de que en el siglo XV muchos obispos —como se ha mencionado— desarrollasen una política reformadora, o que siguieran haciéndolo los propios cabildos, parece indicar que las medidas dispuestas no siempre fueron efectivas y que los comportamientos indebidos se perpetuaron a lo largo del tiempo.

22 Rubio Merino, «Las visitas episcopales a los cabildos». Por suerte sí conservamos alguna, como la realizada por Diego Hurtado de Mendoza al cabildo palentino en 1481, estudiada por Sánchez Herrero, «Vida y costumbres de los componentes del cabildo». El mismo autor publicó la visita realizada más de un siglo antes en Toledo por Juan

de Aragón (1319-1328), centrada en la actitud a observar por los capitulares durante la celebración del oficio divino; véase Sánchez Herrero, *Concilios provinciales y sínodos toledanos*, 366-368.

23 Arranz Guzmán, «La buena fama del clero y el peligro del escándalo público», 104.

Aunque no es posible contrastar lo sucedido en todas las corporaciones, sí considero importante poner dos ejemplos. En el primero, Gutierre Álvarez de Toledo, obispo electo de Palencia, aprobó un «Estatuto de corrección y punición» de común acuerdo con el cabildo en 1423;²⁴ en el segundo, fue el propio cabildo de Burgos el que entre septiembre y diciembre de 1452 promulgó tres reglamentos denominados, respectivamente, «Estatuto sobre injurias», «Estatuto de corrección y punición» y «Reforma del estatuto de los que delinquen».²⁵ No son los únicos; hay muchos más en otras catedrales otorgados por prelados, por los propios cabildos o por los dos de manera conjunta, que sin tener esos clarificadores títulos cumplen un cometido similar: disciplinar, ordenar, reformar, en definitiva, los comportamientos del influente clero capitular.

Lo anteriormente expuesto indica que, una vez más, nos encontramos ante un tema en el que confluían dobles intereses y, por tanto, ante un «punto caliente» en las relaciones de los dos poderes, pues no era fácil armonizar las legítimas aspiraciones de ambos, situación que se manifestaba también a la hora de imponer un castigo a los infractores.

Castigo de faltas y delitos

La realización de visitas, consultas y pesquisas por parte de obispos y cabildos no era un fin en sí mismo. Su objetivo era la fijación de un conjunto de faltas y delitos de los capitulares y el establecimiento de las medidas punitivas correspondientes para elevar su tono moral y acabar con las desviaciones detectadas. Ello provocó nuevas tensiones, pues los cabildos querían salvaguardar su independencia jurisdiccional respecto al obispo y que sus miembros no tuvieran que someterse a la justicia episcopal, sino que fueran juzgados exclusivamente por la capitular. De esta circunstancia se derivaron pleitos diversos, en los que los canónigos se oponían a la actuación de los provisos episcopales —en quienes el obispo delegaba su autoridad judicial—, a los que siguieron concordias y acuerdos, que, por lo general, no eran muy duraderos.

Los cabildos se escudaban en sus «buenos estatutos», en sus «laudables costumbres», en sus «usos y costumbres», en la «antigüedad y costumbre», expresiones todas ellas que repetían en sus escritos de queja y a las que parecían otorgar un valor probatorio. Es lo que sucedió ante la reforma que quiso realizar Luis de Acuña en Burgos desde mediados del siglo xv; el prelado pidió al cabildo los documentos que acreditasen su exención de la jurisdicción episcopal para juzgar infracciones, a lo que el cabildo respondió que ya las venía persiguiendo de forma autónoma, por lo que se había creado la costumbre y «la costumbre es notoria, no se prueba».²⁶ Realmente decía la verdad, pues en Burgos esa justicia capitular se ejercía desde tiempo atrás a través de los llamados «jueces de las cuatro témporas», dignidades y canónigos designados por el cabildo para juzgar, cada uno en una estación del año, las causas de los miembros de la corporación.

Lo cierto es que los cabildos no mentían, pues, como ya he dicho, se dotaron a sí mismos de muchos estatutos en los que se muestran críticos con sus miembros y no

24 Carbajal Ibáñez, «El estatuto capitular de corrección y punición».

25 Guijarro González, «Disciplina clerical y control social en la Castilla medieval».

26 Lo apunta Guijarro González en la introducción de la mencionada obra colectiva *Cabildos catedralicios y Obispos en la Iberia medieval*. Interesa también su colaboración en la misma: «Autoridad, jurisdicción o disciplina clerical».

eluden su responsabilidad a la hora de corregir actitudes y conductas desordenadas. No podemos aquí ofrecer detalles sobre el funcionamiento de la justicia eclesiástica y las prácticas y procesos judiciales en cada una de las diócesis castellanas, tema del que aún queda muchos aspectos por investigar.²⁷ Más fácil es comprobar cómo, gracias a las constituciones conservadas, se dibuja una pauta de faltas y sus correspondientes sanciones, que se asemeja bastante de una corporación a otra, lo que permite destacar los siguientes ámbitos:

a) Un primer grupo está relacionado con las irregularidades cometidas en el servicio del coro, actividad esencial de toda corporación catedralicia. Aquí hay que incluir la falta de asistencia, la impuntualidad, así como, una vez en el coro, una serie de comportamientos indebidos. Las mayores dificultades las planteaban el escaso silencio con que los asistentes a los actos de culto seguían las celebraciones —murmurando, haciendo burlas— y el abandono por algunos del asiento que les correspondía, saltando de un coro a otro para charlar o bromear con sus compañeros. Ello, además de ser una falta de respeto, distraía a los otros beneficiados y les impedía cumplir adecuadamente con la más que compleja liturgia catedralicia.

b) En un segundo grupo habría que incluir algunos comportamientos que debían ser frecuentes a juzgar por su constante mención en la documentación conservada. Lanzar rumores y tramar confabulaciones, proferir «verba contumeliosa vel injuriosa», «palabras de enojo» o «palabras excesivas» eran actitudes que hacían salir a la luz las rencillas, envidias y resentimientos que pudieran existir entre los capitulares. Las circunstancias se agravaban si los encuentros no eran de palabra, sino que pasaban a los hechos, llegando a golpearse —«manos airadas»— o, en casos extremos, a utilizar armas. Estas graves situaciones estaban muchas veces relacionadas con el ambiente de tensión y revuelta que, especialmente en el siglo xv, vivió la política castellana y con la vinculación de los miembros del cabildo a alguno de los bandos enfrentados. Ello les acarrea por los partidarios del grupo contrario —dentro y fuera del templo— «palabras feas e injurias», robos y extorsiones en sus casas y, en el peor de los casos, afrentas directas a su persona, en las que se llegaba a hacer uso de la violencia. Esta circunstancia, frecuente en muchas corporaciones, perjudicaba tanto al propio funcionamiento de las catedrales como a la convivencia, «caridad fraterna» y «paz y armonía» que debería reinar entre los componentes de los distintos cabildos.²⁸ Precisamente por ello solían celebrarse las llamadas «misas de paz», en las que se escenificaba el arrepentimiento del infractor y la recuperación del orden establecido.

c) En contra de la magnificencia de las celebraciones iba también el hecho de que algunos beneficiados no acudieran con el aspecto externo que requería el ceremonial catedralicio, tanto en los días ordinarios, como, con mucha mayor razón, en los días de grandes solemnidades. Su obligación era presentar una imagen externa «decente» y decorosa, que no ofendiera a su condición de eclesiásticos. En muchos estatutos se recuer-

27 Un buen ejemplo de ese funcionamiento lo presenta Díaz Ibáñez, «La potestad jurisdiccional del obispo».

28 Algunos ejemplos de estas alteraciones en la vida capitular pueden verse en Diago Hernando, «Violencia en las actuaciones políticas del clero»;

Díaz Ibáñez, «Escándalos, ruidos, injurias e cochilladas»; Lop Otín, «La Catedral de Toledo y los escándalos»; López Gómez, «Clérigos, canónigos y gobernantes»; Polanco Pérez, «Violencia verbal en el estamento eclesiástico» y Rico Callado, «Ruidos y rencillas en la catedral».

da la obligación que tenían los capitulares de vestir con honestidad y llevar bien hecha la tonsura, como correspondía al estamento clerical del que formaban parte. También se les indica que no debían usar telas ricas, colores vistosos o adornos dorados y plateados en sus desplazamientos y vida privada, pues en la espectacularidad de su indumentaria es donde más tentaciones había de presumir y hacerse notar entre el resto de la sociedad. La idea que subyace tras ello es que por el hábito exterior se podía conocer «la buena vida e costumbres interiores» de cada clérigo y por ello debían evitar escandalizar y mover a la murmuración entre los fieles. De estas limitaciones estaba excluida la ropa litúrgica —casullas, sobrepellices, capas de seda— utilizada durante las numerosas celebraciones del templo, cuyos tejidos, colores y adornos estaban pensados para realzar el esplendor del culto y para causar admiración en cuantos tuvieran ocasión de contemplarlos.

d) Un último grupo de faltas está relacionado con lo que un texto toledano denominó «costumbres et vida intrínseca», es decir, aquello que afectaba a la vida personal de los miembros del cabildo.²⁹ Las condenas a los clérigos concubinarios y amancebados, a su afición al juego y otras diversiones o al ejercicio de oficios ajenos a su ministerio están presentes, como se vio al comienzo del trabajo, en el Concilio IV de Letrán, desde donde pasaron a los congresos nacionales de Valladolid de 1228 y 1322, a la legislación sinodal y a los propios ordenamientos capitulares. Especialmente serio era el tema del incumplimiento del celibato, que afectaba al clero en todos sus sectores, desde el más bajo a los más altos dignatarios de la Iglesia. La reiteración que la normativa canónica hizo de la obligatoriedad de «vivir en continencia», indica que los efectos de estas disposiciones distarían de ser exitosos.

Para finalizar debemos preguntarnos por los castigos impuestos a los que incurrían en este amplio conjunto de faltas mencionado. Salvando algunos matices, puede decirse que las sanciones —materiales y espirituales— no variaban demasiado de una catedral a otra y que, como es lógico, se establecían en función de la gravedad del delito. Eran mayoritarias las penas económicas, que se concretaban en la pérdida de la ración, las distribuciones cotidianas, caridades u otras percepciones por uno, dos, ocho o más días, dependiendo de la falta cometida; en ocasiones, conllevaban incluso el embargo de bienes. Un paso más suponía la suspensión de asistencia al coro y la correspondiente privación de los ingresos que ello les reportaba. Su duración variaba: en algunos casos podía ser de hasta un año, otras veces de solo unos meses e incluso se levantaba, total o parcialmente, si era necesaria la presencia de los beneficiados en los oficios, siempre y cuando —así figura en un estatuto toledano de 1470— estos acudieran al cabildo a demandar perdón públicamente, «los hinojos puestos en tierra». En último término, hay que sumar los destierros, los castigos corporales, la prisión o la excomunión, penas reservadas a los casos más graves —y no incompatibles con las económicas—, como los delitos de sangre, la traición, o los insultos y blasfemias contra el obispo o el monarca.³⁰

29 Lop Otín, «Honestidad clerical y disciplina».

30 Guijarro González, «Justicia eclesiástica y control social en Burgos» y Portilla González, «Delitos, faltas y castigos en el cabildo catedralicio de Sigüenza»; autoras que han establecido una

tipificación y cuantificación de casos de gran interés. Sería interesante comparar los datos de estas y otras catedrales para las que también hay datos precisos y medir en lo posible el grado de cumplimiento de sus obligaciones por parte del clero capitular.

Una propuesta final

Hasta aquí la aproximación a las relaciones entre el poder episcopal y el capitular en las sedes castellanas bajomedievales, en la que se ha ofrecido un panorama general de los aspectos que desembocaron en conflictos por la prevalencia de una u otra jurisdicción. Se han quedado fuera otros factores de discordia, como los suscitados por la distribución de algunas rentas; por la determinación de quién debía pagar las costas de los pleitos diocesanos; por la jurisdicción que los cabildos ejercían sobre algunas parroquias asentadas en su señorío temporal; o por la realización de diferentes proyectos constructivos o decorativos en los cada vez más imponentes edificios catedralicios.

En este punto me quiero detener mínimamente, pues, aunque hay historiadores del arte que se han ocupado del tema —algunos en este mismo volumen—, considero que están aún por explorar con detalle las relaciones que tenían como fin lograr la magnificencia de las catedrales, de sus diferentes espacios y de todo aquello que atesoraban tras sus muros. Hasta ahora son los obispos, como promotores que eran de buena parte de las iniciativas, los que se han llevado toda la atención y se ha puesto el foco más en ellos que en el papel de los cabildos. No obstante, eran estos, por delegación de los prelados y a través de las oficinas de Obra y Fábrica, los que realmente velaban por todos los trabajos, tanto si eran de obra nueva como de mantenimiento, limpieza o restauración.

Sería por ello de gran interés conocer los pareceres y opiniones de los cabildos a favor o en contra de los proyectos episcopales; identificar las iniciativas tomadas directamente por las corporaciones; y analizar en detalle los aspectos en los que hubo más acuerdo y aquellos de los que derivaron enfrentamientos. Esos conflictos no siempre tuvieron que ver con el choque de jurisdicciones mencionado en el presente texto, pues en ellos entraban también en juego factores estilísticos o de conservación patrimonial, cuyo estudio puede ofrecer una nueva e interesante perspectiva de análisis.

Se trata, en suma, de poner en primer plano la aportación y la visión capitular o, al menos, de situarla al mismo nivel que la episcopal. Paralelamente sería muy interesante identificar con nombres y apellidos a esos canónigos que al frente de la Obra, el Tesoro u otros puestos catedralicios, tuvieron en su mano la dirección de las tareas constructivas y la vigilancia del ingente patrimonio mueble e inmueble que tenían a su cargo. Eso añadiría nuevas identidades a las ya conocidas de obispos y artistas y ampliaría notablemente nuestra percepción del complejo universo catedralicio.

BIBLIOGRAFÍA

- Arranz Guzmán, Ana. «La buena fama del clero y el peligro del escándalo público: un tema de preocupación episcopal». En *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (Siglos XIII-XV)*, coordinado por Isabel Beceiro, 103-123. Madrid: Sílex, 2014.
- Azcona, Tarsicio de. *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- Carbajal Ibáñez, Teresa. «El estatuto capitular de corrección y punición». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 59 (1989): 527-543.
- Cavero Domínguez, Gregoria. «La mitra y el cabildo en la iglesia de León durante el siglo XIII». En *Congreso internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*, editado por Joaquín Yarza, María Victoria Herráez y Gerardo Boto, 77-98. León: Universidad, 2004.
- Diago Hernando, Máximo. «Violencia en las actuaciones políticas del clero catedralicio en Plasencia a fines del siglo xv y comienzos del xvi». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval* 30 (2017): 247-272.
- Díaz Ibáñez, Jorge. «La Iglesia conquense en la Edad Media. Estructura institucional y relaciones de poder». *Anuario de Estudios Medievales* 30, n.º 1 (2000): 277-318.
- «La potestad jurisdiccional del obispo y cabildo catedralicio burgalés durante el siglo xv». *Medievalismo* 22 (2010): 75-97.
- «La provisión pontificia de beneficios eclesiásticos en el reino de Castilla durante el periodo avienés. Estado de Investigación». *Lusitania sacra* 22 (2010): 63-84.
- «Los eclesiásticos castellanos en los enfrentamientos urbanos (siglos XIV-XV)». En *Guerra y paz en la Edad Media*, coordinado por Ana Arranz, María del Pilar Rábade y Óscar Villarroel, 141-162. Madrid: Sílex, 2013.
- «Escándalos, ruidos, injurias e cochilladas: prácticas violentas en el clero catedralicio burgalés durante el siglo xv». *Anuario de Estudios Medievales* 43, n.º 2 (2013): 543-576.
- Foreville, Raimunda. *Historia de los Concilios ecuménicos. Lateranense I, II y III*. Vitoria: Eset, 1972.
- *Historia de los Concilios ecuménicos. Lateranense IV*. Vitoria: Eset, 1972.
- García y García, Antonio. *Iglesia, sociedad y derecho*, t. II. Salamanca: Universidad Pontificia, 1987.
- Gaudemet, Jean. *Le gouvernement de l'Église à l'époque classique. II partie: le gouvernement local*. París: Cujas, 1979.
- Guijarro González, Susana. «Antigüedad, costumbre y exenciones frente a innovación en una institución medieval: el conflicto entre el maestrescuela y el cabildo de la Catedral de Burgos (1456-1472)». *Hispania Sacra* LX (2008): 67-94.
- «Disciplina clerical y control social en la Castilla medieval. El estatuto de corrección y punición del cabildo catedralicio de Burgos (1452)». En *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, vol. II, de Beatriz Arízaga et al., 1453-1468. Santander: Universidad de Cantabria, 2012.
- «Justicia eclesiástica y control social en Burgos durante el siglo xv: el castigo de las faltas y los delitos del clero en la Castilla bajomedieval». *Anuario de Estudios Medievales* 46, n.º 2 (2016): 787-818.
- «Introducción. Disciplina clerical, autoridad y conflicto». En *Cabildos catedralicios y Obispos en la Iberia medieval: autoridad, disciplina y conflicto*, editado por Susana Guijarro, 9-21. Madrid: Sílex, 2019.
- «Autoridad, jurisdicción o disciplina clerical: el conflicto entre el obispo Luis de Acuña y el cabildo catedralicio de Burgos (1451-1495)». En *Cabildos catedralicios y Obispos*

- en la Iberia medieval: autoridad, disciplina y conflicto, editado por Susana Guijarro, 181-225. Madrid: Sílex, 2019.
- ed. *Cabildos catedralicios y Obispos en la Iberia medieval: autoridad, disciplina y conflicto*. Madrid: Sílex, 2019.
- Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, t. I. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Lop Otín, María José. *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo xv. Aspectos institucionales y sociológicos*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2003.
- «La Catedral de Toledo y los escándalos ciudadanos del siglo xv». En *Guerra y paz en la Edad Media*, coordinado por Ana Arranz, María del Pilar Rábade y Óscar Villarroel, 343-373. Madrid: Sílex, 2013.
 - «Cisneros y la catedral primada: reformas y mecenazgo». En *F. Ximénez de Cisneros: reforma, conversión y evangelización*, editado por José María Magaz y Juan Miguel Prim, 159-189. Madrid: Universidad San Dámaso, 2018.
 - «Honestidad clerical y disciplina en el cabildo de Toledo (ss. xiv-xv)». En *Cabildos catedralicios y obispos en la Iberia medieval: autoridad, disciplina y conflicto*, editado por Susana Guijarro, 63-99. Madrid: Sílex, 2019.
 - «Catedrales y cabildos hispanos en la Edad Media. Nueva aproximación quince años después». En *La ciudad medieval. Nuevas aproximaciones*, editado por Á. Muñoz y F. Ruiz, 175-188 y 387-389. Cádiz: Universidad, 2020.
- López Gómez, Óscar. «La paz en las ciudades de Castilla (siglos xiv y xv)». *Edad Media. Revista de Historia* 11 (2010): 123-149.
- «Clérigos, canónigos y gobernantes. Disposiciones frente al conflicto en las actas de la Catedral de Toledo (1466-1510)». En *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, coordinado por Jorge Díaz y José Manuel Nieto, 229-258. Murcia: SEEM, 2019.
- Mansilla Reoyo, Demetrio. *Iglesia castellanoleonesa y curia romana en tiempos del rey san Fernando*. Madrid: Instituto Francisco Suárez, 1945.
- Martín Martín, José Luis. «Los cabildos de canónigos en los textos sinodales de la Península Ibérica». En *Sínodos diocesanos y legislación particular. Estudios históricos en honor del Dr. D. Francisco Cantelar Rodríguez*, 161-174. Salamanca: Universidad Pontificia, 1999.
- Martínez Díez, Gonzalo. «Las diócesis hispánicas durante la Alta y Baja Edad Media hasta la unión de Castilla y Aragón». *Memoria Ecclesiae* 27 (2005): 153-179.
- Navarro Baena, Alberto. *El clero del cabildo Catedral de León. Poder, espacio y memoria (1073-1295)*. Leioa: Universidad del País Vasco, 2022.
- Nieto Soria, José Manuel. *Iglesia y poder real en Castilla. El Episcopado 1250-1350*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.
- *Iglesia y génesis del Estado moderno en Castilla (1369-1480)*. Madrid: Universidad Complutense, 1993.
 - «Enrique IV de Castilla y el Pontificado (1454-1474)». En *la España Medieval* 19 (1996): 167-238.
- Polanco Pérez, Arturo. «Violencia verbal en el estamento eclesiástico palentino a través de las Actas Capitulares durante el siglo xv». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 72 (2001): 373-380.
- Portilla González, Aída. «Delitos, faltas y castigos en el cabildo catedralicio de Sigüenza durante la Baja Edad Media». En *Cabildos catedralicios y Obispos en la Iberia medieval: autoridad, disciplina y conflicto*, editado por Susana Guijarro, 227-278. Madrid: Sílex, 2019.
- Rico Callado, Francisco Luis. «Ruidos y rencillas en la catedral. Las faltas de los beneficiados y la jurisdicción disciplinaria del cabildo catedralicio en Badajoz en época pretridentina». *Cauriensia* X (2015): 409-435.
- Rubio Merino, Pedro. «Las visitas episcopales a los cabildos. Documentación en los Archivos Capitulares». *Memoria Ecclesiae* XIV (1999): 34-36.
- Sánchez Herrero, José. «Vida y costumbres de lo componentes del cabildo Catedral de Palencia a finales del siglo xv». *Historia, Instituciones, Documentos* 3 (1976): 485-532.
- *Concilios provinciales y sínodos toledanos en los siglos xiv y xv. La religiosidad cristiana del clero y el pueblo*. La Laguna: Universidad, 1976a.

Tejada y Ramiro, Juan. *Colección de Cánones de todos los Concilios de la Iglesia de España y América*, t. III. Madrid: Imprenta J. M. Alonso, 1859.

Vizuite Mendoza, José Carlos. «Reverendos venerables nuestros amados hermanos.

Cartas de Cisneros al cabildo de Toledo (1495-1514)». En *El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica)*, coordinado por Francisco Javier Campos, 221-252. San Lorenzo de El Escorial: Estudios Superiores de El Escorial, 2019.

Obispos en restauración. Catedrales, prelados y liturgia pretridentina en Castilla

Eduardo Carrero Santamaría
Universitat Autònoma de Barcelona

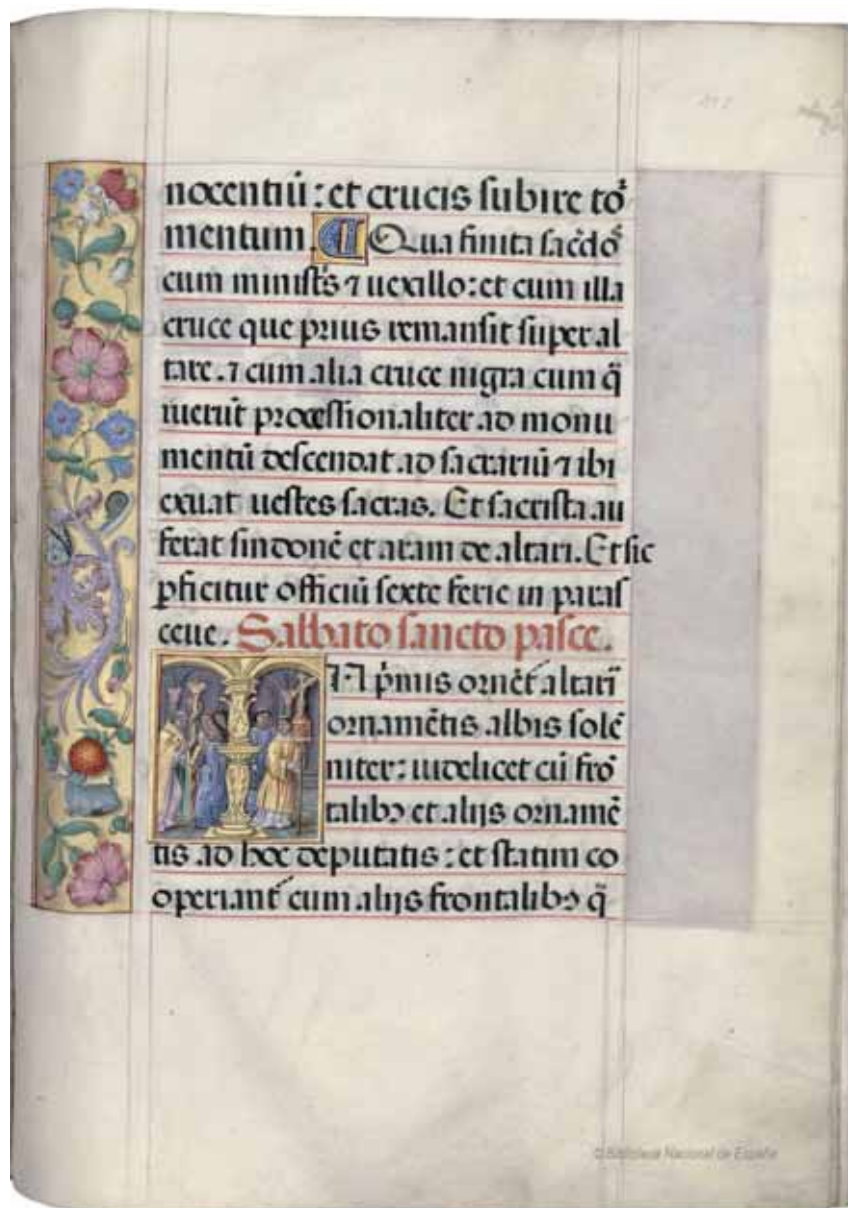


Figura 1

Missale secundum consuetudinem almae ecclesiae Toletanae o Misal rico de Cisneros.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms./1540-Ms./1546, vol. 4, f. 117r.
© Biblioteca Nacional de España.

Estudiar la generación y la gestión del espacio edificado en una catedral a lo largo del tiempo conlleva conocer a la perfección la estructura organizativa del clero que allí residía. Un cabildo catedralicio era una institución religiosa compleja, única, jerárquica, encabezada por un deán y que residía en la iglesia mayor de una diócesis; que se tratara de un cabildo regular —viviendo bajo regla, como lo hicieron hasta fechas tardías Sigüenza, El Burgo de Osma, Zaragoza, Tortosa, Jaca, Zaragoza o Pamplona— o secular —con el clero mayor residiendo en palacios en la ciudad— fue una cuestión que en buena medida condicionó el tipo de arquitectura y el urbanismo ante el que nos encontremos. Sin embargo, no solo se trataba de eso, pues la organización interna del cabildo, legislada a través de estatutos capitulares y de otras documentaciones paralelas, influyó en factores tan importantes para conocer la forma de gestionar el espacio que ocupaban como la disposición de la sillería de coro, la accesibilidad a los distintos lugares de la catedral o la responsabilidad sobre otros.

El obispo estaba institucionalmente separado del cabildo desde que, en una horquilla cronológica entre los siglos XII y XIII, fueron definidas fuentes de financiación privativas —con las Mesas Episcopal y Capitular— y, como subrayó Esquieu, en la mayoría de las ocasiones era un extraño en la catedral:¹ tenía su estalo diferenciado en la sillería coral y en el presbiterio, en algunos casos contó con una tribuna desde la que asistir a los oficios y residía en un palacio con capilla propia. El prelado gobernaba la diócesis temporal y pastoralmente, pero también tenía la responsabilidad ante la sede de corregir sus costumbres y reformarlas cuando lo consideraba pertinente. En consecuencia, la catedral era una institución de vocación permanente que podía ser reformada por la acción de una personalidad transitoria como la del obispo —a veces con no pocos sinsabores—, acción intervencionista que podía depender exclusivamente de sus intereses personales y de la situación en la que encontrara al cabildo: desde una simple puesta al día, recordando y recopilando los estatutos capitulares previos, hasta su efectiva revisión, ampliando o reduciendo canonjías, redefiniendo oficios y cargos o, incluso, alterando significativamente la estructura capitular. En situaciones más complejas, el mitrado fue designado desde esferas más altas con la intención de llevar a cabo una reforma que se preveía difícil; recordemos aquí al dominico francés Berenguel de Landoira, tomando el control de la diócesis compostelana en pleno siglo XIV, durante una crisis institucional y social de primera magnitud.²

Obispos, cabildos, reformas y liturgia

El perfil del prelado reformador casi puede ser recortado con troquel: hombre que acometió la corrección normativa de un cabildo catedralicio, que reorganizó la diócesis a cualquier nivel —ya fuera pastoral, económico o territorial— y que culminó o emprendió obras en la catedral. Añadámosle la posibilidad de que promocionara el culto a un santo local o al propio patrón de la diócesis, como hizo Pedro de Montoya con san Pedro de Osma en El Burgo, o que, a secas, lo hiciera eclosionar, como procedió Juan Arias Dávila «recuperando» los restos de san Frutos en Segovia. Además, pudo dejarnos una crónica o un largo testamento donde justificara sus obras.

1 Esquieu, *Quartier Cathédrale. Une cité dans la ville*.

2 Rucquoi, *Berenguel de Landoira. XI Congreso Internacional*.

Esta semblanza no obedece en absoluto a una cronología o a una geografía concretas. Así, en los albores del siglo XII, Gelmírez de Compostela desbordó todas las características citadas,³ y algo semejante ocurrió con don Suero en el siglo XIII zamorano, que dijo haber ordenado un obispado en el que solo había unas acémilas, hallándose durante su gobierno un cuerpo santo, nada menos que el del hispánico arzobispo de Toledo san Ildefonso, cuyos restos fueron descubiertos en la Parroquia de San Pedro.⁴ Los casos son muchos e igual de fascinantes. Tampoco es un perfil exclusivo de la figura episcopal. De hecho, teniendo en cuenta todas las importantes diferencias gubernativas que hay entre la figura de un obispo y la de un abad, en los monasterios también se abordaron importantes programas de renovación en los que coincidían las características citadas para un prelado reformador: reorganización de su comunidad, obras de mejora, ordenación del territorio y recuperación, consecución o promoción del culto a un santo.

Ahora bien, todo prelado reformador tuvo un precursor o un continuador, y con ello quiero decir que una labor renovadora casi siempre venía provocada o invitada por el trabajo de otro: Diego Peláez —dejando a un lado el interregno de Dalmacio— fue la puerta para el arzobispado de Gelmírez, situación semejante a la que se vivió entre Arias y Pelayo en el Oviedo de los siglos XI y XII;⁵ asimismo, en el Jaén del siglo XIV, los reformistas estatutos capitulares realizados en tiempos del obispo Alonso Pecha fueron puestos en vigor por su sucesor Nicolás de Biedma (1368-1378), que también se ocupó de remodelar significativamente la vieja mezquita consagrada y de devolver a la catedral la reliquia del Santo Rostro, convertida en su pieza de culto más preciada.⁶ Como último y claro ejemplo, los consecutivos gobiernos de Pedro González de Mendoza y de Francisco de Cisneros en la Toledo de entre los siglos XV y XVI significaron reforma capitular, litúrgica y espacial;⁷ de modo que lo que uno preparó, o incluso proyectó, fue acabado o implementado por un sucesor que, normalmente, también dejaba su impronta en las obras.

Puede parecer de Perogrullo recordar aquí que todo edificio era realizado con unos fines funcionales y que, en el caso de la arquitectura religiosa que nos ocupa, el principal fue el de la liturgia. Por lo tanto, estar al corriente de las características de la comunidad que lo ocupaba pasa por ser uno de los objetivos básicos para aquel que quiera conocer las formas a partir de las funciones. El año litúrgico común a toda la cristiandad tiene una pauta estructura heredada de los primeros tiempos del cristianismo y que festeja en una anualidad la Concepción, el Nacimiento, la Vida, la Pasión, la Resurrección y la Ascensión de Jesucristo en el llamado tiempo fuerte o invernal y la conmemoración de los santos en el tiempo débil o estival, todo ello siguiendo un ordenado calendario lunar de fiestas móviles y fiestas fijas. No obstante, si la sucesión anual era inamovible, la forma de celebrarla sí podía variar a través de los ritos particulares de cada institución.

Nuestros obispos reformadores también se encargaron de regular, normalizar, reformar o estructurar el rito litúrgico de su catedral y, como tendremos ocasión de

3 Castiñeiras González, *Compostela y Europa*.

4 Sobre don Suero, véase De Lera Maíllo y Linehan. *Las postrimerías de un obispo alfonsino*; sobre el culto a san Ildefonso y lo que supuso, véase Tausiet, *El dedo robado*.

5 Alonso Álvarez, «El obispo Arias y la apertura del Arca Santa de Oviedo».

6 Carrero Santamaría, «Entre almuédanos y campanas».

7 Teijeira Pablos, «The Altar de Santa Elena or Capilla de Pedro de Mendoza» y Carrero Santamaría, «La reforma del altar mayor de la Catedral de Toledo».

ver, los siglos xv y xvi fueron un periodo de revisión que se plasmó en la elaboración de ordinarios y misales de promoción episcopal, aunque también debieron de serlo los siglos xiii y xiv, inmediatos a la gran reforma litúrgica alrededor del IV Concilio de Letrán. En cualquier caso, contamos con preciosos testimonios documentales de la época —como el ordinario de la catedral de Vic—, pero no son suficientes como para establecer parámetros comunes de análisis,⁸ y he aquí un punto interesante sobre el que reflexionar: en el mundo catedralicio es difícil hacer casar las piezas del rompecabezas para trazar interpretaciones que impliquen a todas las sedes en una empresa uniforme y colectiva.⁹

No toda reforma tuvo a un obispo como ideólogo. Ya decíamos líneas atrás que obispado y cabildo eran instituciones concurrentes pero diferentes y que los auténticos responsables del culto eran los canónigos que participaban diariamente de la liturgia; de hecho, la catedral era la iglesia del cabildo. La redacción de estatutos capitulares que remodelaran aspectos del culto pudo partir de la propia corporación capitular y de la figura del deán, que como presidente gestionaba a su comunidad informado por el chantre, el tesorero y otros de los oficios encargados del mantenimiento litúrgico; y al respecto contamos con la valiosa información del canónigo toledano Alfonso de Valladolid (†1472), encargado de redactar un ceremoniero para la catedral mediado el siglo xv. Metido en faena, se dirigió a la sede invocando las buenas obras sobre el culto que hacia 1429 había realizado el antiguo deán, don Juan Martínez de Contreras, e interpelaba al resto de integrantes sobre la necesidad de cuidar una liturgia que debía basarse en el «misal e costumbres e hordinarios e proçesionarios e manual e ofiçiaro e dominical e santural e constituciones desta Sancta Yglesia».¹⁰

La huella dejada por las reformas llevadas a término por deanes u otras dignidades, así como por la propia institución, es mucho más difícil de seguir que la de los obispos. Por un lado, el modelo historiográfico basado en el episcopologio y en el culto a la figura episcopal ha favorecido la atribución al prelado de un papel a veces excesivo en la gestión del cabildo y de la catedral, cuestión sobre la que el *Teatro eclesiástico* de Gil González Dávila o la *España Sagrada* de Enrique Flórez y sus colaboradores son buenos ejemplos. Por otro, la documentación es mucho menos explícita y, como ocurrió con el deán toledano Juan Martínez de Contreras, su celo en el mantenimiento del decoro litúrgico solo nos ha sido dado a conocer a través de una pequeña referencia realizada años después por el canónigo Alfonso de Valladolid, de modo que un deseable corpus de los estatutos capitulares de cada catedral y su revisión debiera dar más visibilidad a dignidades y cabildo, en tanto que reformadores y custodios de la actividad litúrgica.

Trento, en el prolegómeno a un atolladero historiográfico

En 1998 fue publicada la edición española del libro de Kamen *The Phoenix and the Flame. Catalonia and the Counter Reformation*, y lo primero que llamaba la atención era

8 Sobre Vic, véanse Gros i Pujol, «El *Liber consuetudinum Vicensis Ecclesie* del canonge Andreu Salmúnia» y Sureda Jubany, «La Catedral de Vic» y «Clero, espacios y liturgia en la Catedral de Vic».

9 Una reflexión sobre este asunto, abogando por el carácter único de cada catedral, puede verse en Carrero Santamaría, *La catedral habitada*.

10 Castañeda Tordera, «Como el padre de muchas compañías. La figura del deán».

el significativo cambio de título que, ofreciendo una ampliación de las perspectivas del original inglés, pasaba a ser *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*. Con la Contrarreforma como bajo continuo, el asunto prometía, habida cuenta de que, según el índice, el autor trata la liturgia en tanto que expresión cultural en un momento de complejo cambio de costumbres.¹¹ Lo que no parecía tan prometedor era el subtítulo, que deja de lado Aragón, y posiblemente todo lo que no fuera la demarcación política contemporánea de Castilla la Vieja —quizás incluyendo León, quizás Toledo—, al obviar los necesarios determinantes de Corona de Castilla o Corona de Aragón. El caso es que el libro no versa sobre Castilla, ni tampoco sobre Aragón. No en vano, la crítica que Amelang le dedicó en *Revista de Libros* apunta lo engañoso del título en la versión castellana, cuando el contenido del volumen responde en realidad al de la primera edición inglesa, centrado en Cataluña y refiriéndose al resto de España en momentos circunstanciales, únicamente cuando la comparación o la noticia de apoyo eran consideradas necesarias.¹²

Dejando a un lado todo este embrollo de política editorial para hacer más atractiva una publicación, lo que nos interesa aquí es el planteamiento de Kamen a la hora de estudiar la liturgia como parte integrante de un hecho cultural. En el tercer capítulo de la obra, el autor traza algunas directrices sobre el asunto a partir de los efectos del Concilio de Trento sobre un ceremonial católico desde hacía siglos entreverado con la vida cotidiana. Hasta aquí, nada nuevo; la manifestación ritual y festiva de la vida religiosa participaba en el día a día de toda la población y estaba tan unida a lo cotidiano que era muy difícil distinguir hasta dónde llegaban una y otro en la demostración material de un sentimiento religioso colectivo en festividades como la Semana Santa, el Corpus o el culto a santos locales.

El talón de Aquiles del planteamiento es de sesgo geográfico y cultural más que metodológico, pues, al tratar Cataluña, lo hace desde un enfoque apriorístico, como es desgajar el territorio catalán de nuestros días de su medio político y lingüístico más cercano a la época de estudio: el resto de la Corona de Aragón en el primer caso y de las Baleares, y sobre todo de Valencia, en el segundo. Por otra parte, las relaciones con la Corona de Castilla fueron tan intensas y fluidas —pensemos en el binomio arzobispal Tarragona-Toledo— que una no puede ser tratada excluyendo o minimizando a la otra. De hecho, el peligro de hacer un ejercicio de microhistoria, enmarcándolo en un fenómeno de cambio tan complejo como la Contrarreforma —Kamen toma como escenario principal algunas parroquias rurales—, es que hace parecer respuestas propias de las sedes catalanas a la voluntad litúrgica globalizadora del Concilio de Trento, de forma que, abriendo el radio del objetivo de observación, estas se diluyen en una coyuntura territorial mucho más diversa.

La impresión de libros litúrgicos antes y después del concilio ejemplificará nuestro punto de vista. Cuando Trento propuso la reforma de las fuentes escritas de la celebración, lo hizo centralizándolas en un breviario, un catecismo y un misal unificados, comunes y obligatorios para toda la cristiandad católica, que se fueron publicando desde 1563,

11 Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro*.

12 El original inglés es *The Phoenix and the Flame. Catalonia and the Counter Reformation* (New Haven y Londres: The Yale University Press, 1993); véase Amelang, «Contra la Contrarreforma».

fecha de edición del primero, hasta 1570, con el misal promovido por Pío V. Hasta ese momento, y desde la segunda mitad del siglo xv, todos los obispados peninsulares —no solo los catalanes— llevaban tiempo realizando un ímprobo esfuerzo de compilación de misales y otros ceremoniales propios, siempre bajo el epígrafe «según las costumbres de» tal o cual sede. Los primeros ejemplares fueron copiados y miniados, luego impresos en distintas iniciativas editoriales y, en el caso concreto del misal, la remarcable producción libresca del periodo llevó a que varios prelados casi consecutivos patrocinaran su propia edición, como, por ejemplo, ocurrió en Zaragoza.¹³ De modo que cuando llegó el momento de implementar la reforma, todas las sedes la llevaron a cabo con mayor o menor rapidez, a excepción de aquellas que, como veremos más adelante, solicitaron una demora.

El número y la muchas veces excelente calidad de esos libros litúrgicos propios y editados durante la primera mitad del quinientos no influyeron ni supusieron ningún obstáculo para que Trento y la Contrarreforma se extendieran con unos nuevos textos litúrgicos propios, comunes y unificadores. Como nos recuerda Kamen, Gerona o La Seo de Urgel acababan de imprimir sus respectivos ordinarios;¹⁴ pero no fueron las únicas. Sin salir de Cataluña, también lo habían hecho Barcelona, Lérida, Tarragona, Tortosa y Vic en el marco de una casi masiva edición peninsular que aquí se ignora.¹⁵ Ya no se trataba de solventar que los libreros más importantes de la época tuvieran en sus almacenes copias de misales particulares que el de Pío V invalidaba, sino que podía incomodar e incluso llegar en el momento más inoportuno para los intereses propios de cualquier obispado de la Europa católica. A decir verdad, muchas catedrales se vieron desorientadas con la unificación del rito después de llevar siglos acostumbradas a celebrarlo según sus costumbres particulares, pero el concilio y sus normas subsiguientes debían ser aplicadas.

En contra de esta visión «rebelde» de las sedes catalanas ante la Contrarreforma, indiquemos que en pocos lugares se iniciaron acciones tridentinas relativas a la mejora del culto antes que en Barcelona, cuya catedral aún conserva la sillería coral dispuesta en la nave central y separada de la capilla mayor por el transepto. A pesar de que esta ubicación tenga su origen en la voluntad de facilitar a los fieles el culto a las reliquias y la visibilidad del altar, que el coro se situara en la nave significaba una grave contrariedad para las nuevas directrices litúrgicas emanadas del Concilio de Trento y reflejadas en las rúbricas de los nuevos libros litúrgicos. Si los preceptos tridentinos continuaban favoreciendo la visibilidad de la capilla mayor en la que se insistía desde finales del siglo xii, también instaban al clero —y en particular al obispo— a participar y no ser los meros espectadores de una celebración, como recoge el célebre tratado de san Carlos Borromeo publicado en 1577.

Que los canónigos y su prelado se situaran en unos asientos varios metros alejados del viejo presbiterio era un inconveniente que varios cabildos solo supieron solucionar

13 Sobre el estado de la cuestión, véase Iglesias Fonseca, «*Iste Liber Est De Fernandus Episcopus Cordubensis*. Libros y librerías episcopales». Hasta una deseable investigación concreta sobre el misal hispánico de entre los siglos xv y xvi, lo relativo al manuscrito puede verse en Villaseñor Sebastián, *El libro iluminado en Castilla*; para el pontifical, véase López-Mayán Navarrete, «Por una historia de la decoración y la ilustración de los pontificales»;

y para el mundo del libro litúrgico impreso, todavía es insustituible el trabajo realizado por Odriozola Pietas, *Catálogo de libros litúrgicos*, 85-157.

14 Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro*, 88.

15 Odriozola Pietas, *Catálogo de libros litúrgicos*, 361-363, 369, 373, 387 y 389-391; sobre La Seo de Urgel, véase la edición crítica de Parés i Saltor, *L'Ordinari d'Urgell de 1563*.

mediante la definición y protección de la vía sacra, que delimitaba la comunicación entre el altar mayor y la sillería del coro a través del transepto. En ese contexto, en Barcelona se planteó una posibilidad más radical en 1578, pidiendo un proyecto para su traslado a la cabecera de la catedral. Sin duda, esa intención estuvo detrás de la efectiva ampliación espacial del presbiterio barcelonés en fechas inmediatas, que hasta el momento había estado compartimentado en dos espacios separados por el gran retablo gótico: el altar mayor y una retrocapilla en la que eran custodiados los paños de altar de diario y la cátedra episcopal de piedra. Entre 1593 y 1596, el obispo Joan Dimas Loris (1576-1598) decidió trasladar el retablo de la catedral hasta el intercolumnio de la girola, ampliando así el espacio de la capilla mayor mediante la inhabilitación funcional de la retrocapilla que le quedaba anexionada.¹⁶ El intento de proyecto fue temprano y drástico, pero solo hubo *quorum* en lo relativo a la ampliación espacial del altar mayor mediante el traslado del retablo, ya que mover una estructura coral recién finalizada —recordemos que el trascoro occidental acababa de ser terminado— no era tan fácil. Como bien ha indicado Bosch i Ballbona, la única razón para entender este parcialmente fallido programa de reformas se halla en los preceptos de Trento y en la voluntad capitular de dar una respuesta al problema de la distancia entre el coro y el altar mayor.¹⁷

Si hubo proyectos rápidos y radicales como el de Barcelona, en otros cabildos se dieron respuestas mucho más dubitativas: en Jaca, por ejemplo, menos de cien años después de que el cabildo ordenara desmontar la tribuna coral románica del presbiterio e instalar una nueva sillería en la nave central, se vieron incapaces de implementar las recomendaciones romanas para el escenario celebrativo, problema que no acabó hasta un siglo después, con la reconstrucción y ampliación de la capilla mayor para devolver allí el coro.¹⁸ Tanto Barcelona como Jaca nos dejan clara la total supeditación del clero europeo a las directrices litúrgicas tridentinas, a pesar de todas las desconfianzas que produjeran los cambios y de las dificultades que a nivel topográfico supuso escenificar el nuevo rito en catedrales que habían apartado las sillerías corales del presbiterio. No en vano, en pleno siglo XVII y en distintos lugares de la Península, las visitas episcopales y otro tipo de informes insisten en que los cánones litúrgicos del misal común convivían con ritos locales perfectamente vivos que, poco a poco, habían ido pasando a la esfera de lo popular, rebajando su intensidad de puertas para adentro.

Liturgia pretridentina, cultura popular y visiones contemporáneas

Fuera de contexto, la respuesta al Concilio de Trento en algunos lugares podría parecer una suerte de insubordinación litúrgica; del mismo modo, la visión reduccionista de muchas expresiones celebrativas del calendario —desde el canto de la Sibila a la fiesta del obispillo—¹⁹ dejó una percepción sesgada del asunto que convertía a los territorios que integraban la Corona de Castilla en un singular campo de excepciones dentro de un yer-

16 Duran i Sanpere, *Barcelona y la seva història. III*, 260-273; Fàbrega i Grau, *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona*, 59-60 y Español Bertran, «Tabernacle-Retables in the Kingdom of Aragón».

17 Bosch i Ballbona, «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel».

18 Fernández Somoza, «Arquitectura y liturgia en la Catedral de Jaca».

19 Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro*, 90-95.

mo litúrgico. En realidad, se trataba de un problema historiográfico de primera magnitud y de largo calado cronológico. Siempre se había insistido en que la documentación del occidente peninsular sobre tal o cual ceremonia —máxime en la liturgia dramatizada— era tardía o, simplemente, no existía, y es que la presencia del rito hispánico en dicho territorio hasta finales del siglo XI ha presupuesto, para cierto sector de la comunidad académica, la inexistencia de ritos propios y, por otra parte, la tardía llegada de un ritual acorde al ceremonial romano que muchas veces también carece de refrendo documental. Y si es lícito preguntarse por los orígenes de esos cultos importados para actualizar las celebraciones,²⁰ también lo es insistir en que nuestro conocimiento del ceremonial puro y duro en el rito hispánico, previo a la adopción de los modos romanos desde el año 1080, se limita a fuentes y noticias muy limitadas y a veces indirectas. Por ejemplo, las rúbricas del Oracional de Verona, del *Liber Ordinum* o de la documentación leonesa no son determinantes, amén de referirse a edificios que hoy nos son completamente desconocidos: los conjuntos catedralicios de Tarragona, Toledo y León en fechas previas al siglo XII.²¹

Y si poco sabemos del ritual de la iglesia hispánica, tampoco tenemos muchas pruebas del que lo sustituyó, precisamente debido a una desesperante parquedad documental. No obstante, la abrumadora cantidad y calidad de la documentación medieval sobre los territorios de la Corona de Aragón no quiere decir, en modo alguno, que la misma información y el rito que describía, hoy perdida, no existiera en los de la Corona de Castilla. Aun así, se generalizó la presunción de su no existencia, en buena medida debido al tratar de equiparar el culto litúrgico y los restos literarios de drama religioso conservados en uno y otro lugar. Al respecto, no deja de ser singular que el *Auto de los Reyes Magos* de la catedral de Toledo —por cierto, carente de didascalia alguna— fuera valorado en su excepcionalidad en lugar de ser considerado representante de una rica liturgia dramatizada que, entre los siglos XII y XIII, era escenificada en la Primada y, por lógica, en otros lugares.

Más que nunca, debe invocarse aquí el viejo aforismo médico según el cual la ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia. Nuestro positivismo y la necesidad de tener una fuente descriptiva nos han llevado a olvidarnos de que trabajamos entre restos que, por razones a veces caprichosas, en unos lugares se han conservado más y mejor que en otros. Parece que solo la aparición de nuevos instrumentos escritos sobre liturgia llevaría a un volteo de la epistemología sobre el asunto, semejante al que se ha producido sobre el drama sacro a raíz de las investigaciones dedicadas a testimonios literarios prácticamente desconocidos.²² Pero, ¿y si solo se tratara de un problema de enfoque y de cambio de perspectiva?

Los territorios catalanoparlantes cuentan con dos obras de primera magnitud de las que se carece para tierras castellanas, gallegas o portuguesas y que, conjugadas, fueron interpretadas erróneamente. La primera es el *Viaje literario a las iglesias de España* de los hermanos Jaime y Joaquín Lorenzo Villanueva y Astengo, sobre la que se ha insistido en su intención regalista y en la inspiración ilustrada que dirigió su pesquisa litúrgica y docu-

20 Desde la eucología, campo de análisis del autor, véase Rubio Sadia, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XIII)* y *La transición al rito romano en Aragón y Navarra*.

21 Sobre el Oracional de Verona y la catedral de Tarragona nos hemos ocupado recientemente en Carrero Santamaría, Hornby y Maloy, «Processional liturgy in the urban space».

22 Gómez Moreno, «The Challenges of Historiography».

mental, pero también debe indicarse que se basaron en obras cronológicamente cercanas y procedentes de otro contexto cultural, como los *Voyages liturgiques* de Jean-Baptiste Le Brun des Marettes o el del «maurista» Jean Boyer, que describen un fascinante panorama litúrgico vivo y fundamentado en antiguas tradiciones de las ciudades más importantes del centro y el norte de Francia.²³ Sea como fuere, los hermanos Villanueva y Astengo desbrozaron un terreno *a priori* complejísimo, refiriendo el grueso de la documentación litúrgica conservada de las instituciones que visitaron o, en el caso del volumen dedicado a la ciudad de Valencia, planteando un panorama lleno de sugerencias difícil de superar.²⁴

La segunda es el *Costumari català*, compilado por el folklorista Joan Amades i Gelats (1890-1959);²⁵ se trata de una obra cardinal que nos permite entender cómo, en el territorio lingüístico catalán y hasta sus fechas de redacción, el calendario festivo anual era organizado a partir del legado que la vieja liturgia cristiana había ido dejando en las costumbres populares, y las había que remitían a los efectos de Trento, pero otras muchas se remontaban directamente a lo pretridentino.²⁶

Ni un primer catálogo como el de los hermanos Villanueva y Astengo ni un estudio de costumbres como el de Amades i Gelats habían sido realizados en el resto de los territorios de la Península si seguimos usando la lengua como argumento. Conjugados, ambos ejercicios de erudición llevaron a pensar, a los más inocentes, que recogían las expresiones culturales propias de los territorios catalanoparlantes en lugar de enmarcarlas en un bastidor cultural peninsular y, más allá, europeo.²⁷

Liturgia pretridentina en la Corona de Castilla. Un cambio de paradigma

Dejando a un lado el folklore y centrándonos en las fuentes litúrgicas de los territorios que, desde el siglo XIII en adelante, integraron la Corona de Castilla, es posible pensar que pudo haber ciertas dificultades a la hora de examinar los archivos catedralicios o que, ante la posibilidad de revisar las fuentes, prevalecieron planteamientos tan escépticos como los que cuestionaban la existencia de una desarrollada liturgia dramatizada en el centro y el occidente de la Península.²⁸ En este sentido, la presente aproximación a las fuentes de su rito litúrgico tiene mucho más que ver con el planteamiento positivo de Stern sobre el teatro medieval castellano, cuando propuso una revisión de testimonios documentales e iconográficos secundarios que ayudaran a paliar un panorama de fuentes perdidas, pero en ningún caso inexistentes.²⁹

En 1992, Guijarro González publicó un muy revelador trabajo sobre el libro litúrgico en las catedrales de la actual comunidad autónoma de Castilla y León que muestra un

23 Le Brun des Marettes, *Voyages liturgiques de France* y Lemaître, «Un liturgiste méconnu, dom Jacques Boyer».

24 Villanueva y Astengo, *Viaje literario a las iglesias de España*. La valoración sobre la mayor responsabilidad de Jaime al frente de la obra, amén de otras luces y sombras del proyecto, pueden ser consultadas en Sánchez Díaz, «El Viaje Literario a las Iglesias de España»; asimismo, es fundamental el cotejo de los códices descritos con la documentación conservada en la actualidad realizado por Puig i Ferreté y Giner Molina, *Índex codicològic del 'Viaje literario' de Jaume Villanueva*.

25 Amades i Gelats, *Costumari català. El curs de l'any*.

26 Aquí, cabe ser destacado el clásico de Burke, *Cultura popular en la Europa moderna*.

27 La evolución sufrida en los últimos treinta años sobre las perspectivas de análisis de *El Canto de la Sibila* es uno de los mejores exponentes de lo que aquí tratamos.

28 Nos referimos, entre otras, a obras como la de Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*.

29 Stern, *The Medieval Theatre in Castile*, 1-143 y Cátedra García, *Liturgia, poesía y teatro*, trabajo que refrenda la hipótesis de Stern.

panorama bien distinto de aquel viejo vacío litúrgico comparativo y en el que la autora realiza una aproximación, no a los códices conservados, sino a los citados en la documentación: donaciones, inventarios, fundaciones...³⁰ A nuestro interés, entre el cuantioso número de ejemplares de todo tipo, aparecen profusamente representados tres tipos de fuentes que permiten conocer el ceremonial a través de sus rúbricas: consuetas u ordinarios, misales y procesionarios, amén de los libros de aniversarios o de difuntos que, dependiendo de los motivos de su realización, pudieron haber sido tan cuidados como para describir con todo detalle la topografía funeraria de un edificio o, sin más, recoger quién estaba enterrado en la catedral y si su fundación conservaba o carecía de dote.³¹

A los libros recogidos por Guijarro González cabría añadir ahora los efectivamente conservados. Así, una simple cata en la archidiócesis de Toledo revela que la propia Primada atesora, desde fechas cercanas al siglo xiv, un muy remarcable número de ceremonieros custodiados en la propia catedral y en la Biblioteca Nacional y aún carentes de estudio sistemático. Por otra parte, en Segovia, las costumbres litúrgicas que promovió el obispo Juan Arias Dávila al declinar el siglo xv no habían recibido la atención que requerían hasta fechas recientes, del mismo modo que la importancia litúrgica del lujoso libro de estatutos capitulares de Pedro de Montoya en El Burgo de Osma, datado en fechas paralelas, ha sido poco valorada.³² Quizás tenga que ver aquí que el libro litúrgico organizativo es profundamente complejo, de hecho, a veces existe una notable dificultad para adscribir alguno de dichos códices a los tipos clasificados por los estudiosos,³³ pues estatutos y ordinarios pueden recopilar información de uno u otro lugar y no pocas consuetas acaban con una suerte de reglamento o de directorio de cargos en el cabildo, de la misma manera que algunos estatutos recogen multitud de notas al calendario litúrgico.³⁴

Por otro lado, todavía está por ser escrita la historia del misal propio bajomedieval, con especial detenimiento en los siglos xv y xvi y tanto en su versión miniada como en la impresa. En ese marco, la formación del *Missale Plenum* y la adopción —como hicieron los franciscanos— de los modos de Roma no significaron que la mayoría de las sedes no se embarcaran en la elaboración de misales propios, como *de facto* hicieron.³⁵ Y si buena parte de la aproximación al misal ha sido realizada desde la perspectiva de la historia de la miniatura, tampoco se le ha concedido la importancia necesaria a la rúbrica que describe el rito en este tipo de libros, tal vez porque muchas veces se trata de una rúbrica abierta y, en ocasiones, tomada directamente del *Misal Romano* o del *Rationale* de Durando y que no explica en detalle o solo describe brevemente la acción, aunque otras veces sí es muy explícita y, lo que es más importante, nos sirve para ejemplificar la efectiva existencia del rito.

Ante una situación semejante nos hallamos cuando hacemos uso de las miniaturas del ceremonial que a veces ilustraron misales y pontificales miniados, que pueden ir des-

30 Guijarro González, «Las menciones a libros litúrgicos en la documentación medieval».

31 Carrero Santamaría, «Catedral y liturgia medievales».

32 Portillo Capilla, «Don Pedro de Montoya, obispo de Osma» e *Instituciones del obispado de Osma*; Carrero Santamaría, «Arte, libros y reforma litúrgica» y Lop Otín, «Estatutos, “consuetas” y “ceremonieros”».

33 Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*; Fernández Catón, «El libro litúrgico hasta el Concilio de Trento»; Dyer, Levy y Conomos, «Liturgy and

Liturgical Books»; Seguí i Trobat, *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana* y Sánchez Mairena, «Códices y manuscritos litúrgicos en los archivos».

34 De ahí los problemas de catalogación que algunos de esos libros suscitaron en obras imprescindibles como Janini y Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional* y Janini, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*.

35 Es aún de obligada consulta Ferreres, *Historia del Misal romano*.

de la simple representación del hecho ritual —v. g. la elevación de la Hostia durante la Eucaristía— hasta ir más allá y figurar una realidad material; ese es el caso de la única miniatura conservada representando el rito en el célebre Misal Rico de Cisneros, que ilumina la ceremonia del retorno de la luz en la vigilia pascual (figura 1),³⁶ momento culmen de la celebración que es descrito en la rúbrica con todo detalle:

Primo cereus paschalis procedat et unus accolitus cum thuribulo et statim sub diaconus cum cruce precedentibus ceroferariis cum cereis extinctis coram cruce. Et unus accolitus indutus superpellicio deferens platum cum quinque granis incensi que debent poni in cereo paschali et post istum pergat unus lector deferens serpentem et coram maiori altari diaconus tenens serpentem in manu dextera dcat alta uoce «Lumen Christi».³⁷

Y así fue representada en la capital miniada: a la derecha aparece la procesión, encabezada por el portador de la cruz procesional con el astil cubierto por la manga y acompañado del encargado del acetre y el hisopo, escena que se detiene a la izquierda para retratar el momento recogido en el texto latino. Según la rúbrica, al acto debían llevarse un evangelario y un misal, que es el que aparece abierto en manos de un ministro para que el diácono, cubierto con capa de cantor, entone el *Lumen Christi*, mientras que, a su lado, un segundo ministro sostiene el tricerio —candelabro en forma de serpiente con rostro femenino que se enrosca alrededor del astil— del que emerge la candela de tres pábilos (*candela trium ramorum extinta*),³⁸ de forma que podemos apreciar cómo una fuente habitualmente poco utilizada para el estudio de la performatividad litúrgica —en este caso el misal— se revela como un instrumento de análisis básico, en paralelo a otros manuales como los ordinarios o consuetas.

Un caso de estudio. El Pentecostés en la archidiócesis de Toledo

El año litúrgico tenía momentos sobresalientes en los que el rito se manifestaba con mayor esplendor. Y era precisamente esa brillantez la que lo hacía diferente en su forma de expresión material, que podía variar en función de cada lugar e, incluso, de las características del edificio que lo acogía, singularidades que suelen aparecer detalladas en las rúbricas litúrgicas: los lugares, en la catedral o en la ciudad, que eran escenario de la celebración o participaban como hito o jalón dentro de una liturgia estacional. Cuando nos enfrentamos al estudio arquitectónico a través de los ceremonieros, el análisis concreto de uno de esos momentos álgidos puede sernos esencial a la hora de comprobar si la consuetudine o el misal solo repiten rúbricas generales, comunes en textos bien difundidos como el *Misal Romano* o el pontifical, o, por el contrario, están dándonos las claves para analizar un escenario físico y concreto de la celebración.

La fiesta del Pentecostés era el final del tiempo litúrgico fuerte, concluyendo el periodo pascual tras la Ascensión de Cristo con la llegada del Espíritu Santo, y como tal pudo ser

36 Biblioteca Nacional de España (BNE), *Missale secundum consuetudinem almae ecclesiae Toletanae* o Misal rico de Cisneros, Ms./1540-Ms./1546, vol. 4, ff. 117r-122r.

37 *Ibidem*, f. 121r. La rúbrica no difiere en absoluto de la del misal impreso de 1499, publicado a iniciativa del cardenal Cisneros, cf. Sierra López, *El misal toledano de 1499*, 109.

38 El ejemplar miniado es idéntico al tricerio conservado en la catedral de Segovia o a otros más tardíos como el del Convento de las Descalzas Reales de Valladolid; véanse Carrero Santamaría, «Catedral y liturgia medievales», 64-67 y Fernández Mateos, «Tricerio». Indiquemos aquí que un tricerio también podía tener la forma de una serpiente enroscada alrededor del báculo, de cuya boca surgían las tres mechas del cirio.

celebrado de forma especialmente llamativa mediante la suelta de aves en la catedral en un momento de clímax y haciendo descender una paloma de cartón piedra o madera pintada desde las bóvedas, todo ello rodeado de un aparato escénico de ruido imitando truenos, campanas al vuelo, inciensos y papeles prendidos que eran lanzados desde las partes altas del edificio en recuerdo de las lenguas de fuego del Espíritu Santo. Cuando un cimborrio centraba el transepto de la catedral, el tramo de crucero era el perfecto escenario.

Las celebraciones mejor conocidas son las de las catedrales de Lérida y Valencia, que cuentan con fuentes diversas entre ceremoniales, libros de obra e incluso testimonios cronísticos que describen una fiesta no exenta de excesos.³⁹ Lejos de ser consideradas exclusivas de alguna sede, las formas y maneras del extraordinario Pentecostés de las palomas, con sus truenos e incienso, constituyeron un rito generalizado. En Santo Domingo de la Calzada, por ejemplo, una aislada referencia en un libro de obra de 1332 permite deducir que la ceremonia era semejante, con ruido de latones y suelta de palomas, figurando también la efectista bajada del Espíritu: «Obleas e aues e poluos para los relámpagos e truenos».⁴⁰ En la archidiócesis de Toledo, a pesar de haber sido estudiado desde una perspectiva histórico-litúrgica por Sierra López, el misal toledano de 1499 ha suscitado poco interés entre la historia del arte. La obra, primera entre las ordenadas imprimir por el cardenal Cisneros, es una fuente interesante para nuestro conocimiento sobre la catedral gracias a sus rúbricas, que con certeza recogen y regularizan costumbres que ya debían de ser practicadas en la iglesia toledana y procedentes, tal vez, de otros misales y ceremonieros. Así, al llegar al Pentecostés, la rúbrica del misal recoge: «Finito responso, presbyter sit paratus et estant facies ad populum habens columbam albam in manibus et incipiat [...]. Et quan dicit Sancte Spiritus dimittat columbam in altum et tunc pueri et alii oficiales pulsant campanellas et organa et alia instrumenta bene sonantia et presbyter data diachono vertatse ad altare» (figura 2).⁴¹

No obstante, echando un vistazo al territorio eclesiástico del que la catedral de Toledo era cabeza, las referencias a la festividad varían notablemente en las sedes de su radio de influencia. El misal jienense de 1499, realizado bajo el patrocinio del obispo Diego de Deza, no recoge rúbrica alguna sobre las palomas o el ritual más festivo,⁴² y tampoco lo hace el misal segoviano promocionado por Juan Arias del Villar en 1500, en la estela del proyecto editorial del prelado Juan Arias Dávila. Como en Jaén, los textos de la liturgia de la palabra acaparan la descripción del día, carente de rúbrica festiva o partitura alguna, algo extraño habida cuenta de la importancia que tiene la música en el misal segoviano.⁴³ El de Sigüenza de 1552, promovido por el obispo Fernando Niño junto con el deán y el cabildo, reza: «Finita Halleluia, Presbyter vertatse ad populum habns columban in manibus incipat prossa a cantoribus commendatam “Sancti Spiritus

39 Massip Bonet, «Cerimònia litúrgica i artífici teatral»; Berlabé Jové y Fité i Llevot, «El misteri de la Colometa» y Carrero Santamaría, «La Seu de València. Teatre de la litúrgia».

40 Carrero Santamaría, «La difusión de las formas tardorrománicas».

41 Sierra López, *El misal toledano de 1499*, 120.

42 *Missale secundum morem et consuetudinem sanctae ecclesiae Giennensis*, f. 123. Del misal de 1499 y de su más tardío sucesor se ha ocupado Lara Polaina, *Missale secundum consuetudinem Ecclesiae Giennensis*; y sobre la música y el rito, véase Asensio Palacios, «Música y liturgia en el *Missale Giennense*».

43 *Missale secundum consuetudinem Segobiensis ecclesiae*, ff. CVIIIr-CIXr; véase también De los Reyes Gómez y Nadales Ruiz, «The Book in Segovia in the Fifteenth and Sixteenth Centuries».



Figura 2

Misal toledano de 1499. Madrid, Biblioteca Nacional de España, I/1137, f. CLVIIIr.

© Biblioteca Nacional de España.

adsit nobis gratia”. Et quam dicit “Gratia” dimittat columbam in altum et tunc pueri pulsent omnes campanellas et chorus prosequitur “Que corda nostra”». ⁴⁴ Algo después, en el de Cuenca de 1559, cambian solo algunos detalles: «Finito Halleluia, sacerdos cantet prosam “Sancti Spiritus” et quam dicit “Gratia” emittat columbam albam. Et pulsantur campane, campanelle et organa». ⁴⁵ El Pentecostés de El Burgo de Osma, según el misal de 1561 con las armas del obispo Pedro Acosta en la portada, también celebra el final de forma similar: «Prosa incipiat a sacerdote versus populum denunciata a cantoribus scilicet “Sancti Spiritus adsit nobis gratia” Et mittit columba sursum et tunc pueri et alii officiales pulsent campanellas et organa, et alia instrumenta musica. Chorus respondens prosequitur “Que corda nostra...”» (figura 3). ⁴⁶ Por último, el misal de Córdoba, publicado 1561 bajo el patrocinio del obispo Diego de Álava y Esquivel, no recoge un ritual destacado, ni aleluya, ni palomas, ni toque de campana alguna. ⁴⁷

Con todo, el Pentecostés comparativo que aquí planteamos es una simple cata, pues a la información mencionada le falta un contexto más amplio que debería incluir la rúbrica de los misales manuscritos conservados y la de los impresos de más compleja localización. A pesar de ello, cotejar esas respuestas sobre una festividad concreta en las catedrales de una misma archidiócesis nos permite hacer un par de reflexiones. El misal de Córdoba es tardío y su lacónico ritual tendría una explicación lógica al coincidir con una época en la que la Iglesia se preguntaba si era necesario ese tipo de manifestaciones festivas en la liturgia; sin embargo, ¿qué ocurre con los Pentecostés del misal de Jaén de 1499 y de Segovia de 1500, carentes de rúbrica cuando la fiesta estaba en vigor en toda la archidiócesis? La única respuesta posible es que los libros litúrgicos podían llegar a ser terriblemente esquivos, y el hecho de que no contemplen el vistoso rito de las palomas, el incienso, los truenos y las campanas no quiere decir que no se celebrara. Por un lado, tanto misales, como consuetas o procesionarios pueden carecer de indicaciones porque ya se sabía cómo proceder y no era necesario incluirlas, aunque después hallemos los gastos correspondientes a su efectiva celebración de la festividad en un libro de obra, como citábamos en el caso de Santo Domingo de la Calzada. En paralelo, la didascalia de un buen número de libros litúrgicos podía limitarse a un escueto «como se suele hacer» o «en el lugar acostumbrado», que con una evidente economía de palabras permitía que el ejemplar pudiera ser utilizado en un lugar indeterminado que, en tal caso, fácilmente aplicaría su costumbre particular. ⁴⁸ Por el contrario, pensemos en cuán explícita podía ser una rúbrica en fiestas como las Letanías Mayores y Menores: tanto en las primeras, el día 25 de abril, como en las segundas, durante los tres días previos a la Ascensión, se procesionaba haciendo estación en parroquias y monasterios concretos que sustituían a los lugares de Roma a los que eran dirigidas las letanías instituidas en la ciudad santa entre los siglos VI y VIII y que fueron imitadas en toda

44 *Missale ad usum ecclesiae Seguntinae*, f. XCV. Sigüenza: [s. e.], 1552.

45 *Missale mixtum secundum consuetudinem almae ecclesiae Conchensis*, f. CLXIIIv y Moll, «The Liturgical Publishing Project». No ha sido posible comparar la rúbrica con el misal conquense de 1537, *Missale mixtum secundum ordinem et consuetudinem almae ecclesiae Conchensis*; véase Wilkinson, *Iberian Books*, 240.

46 *Missale secundum usum et consuetudinem sanctae ecclesiae Oxomensis*, f. CXVIv.

47 *Missale Cordubensis Ecclesiae*, f. CXXXVIIv. Sería interesante poder confrontarlo con algunos de los misales documentados a comienzos del siglo XVI, especialmente con el *Missale cordobense*, publicado en Sevilla por Jacobo Cromberger en 1525; véase Collantes Sánchez, «El origen de la imprenta en Córdoba», 218-219.

48 Una reflexión relativa a la presencia de rúbricas en el *Misal Romano* puede ser consultada en Földváy y Orbán, «Medieval Variants of the Mass Ordinary».

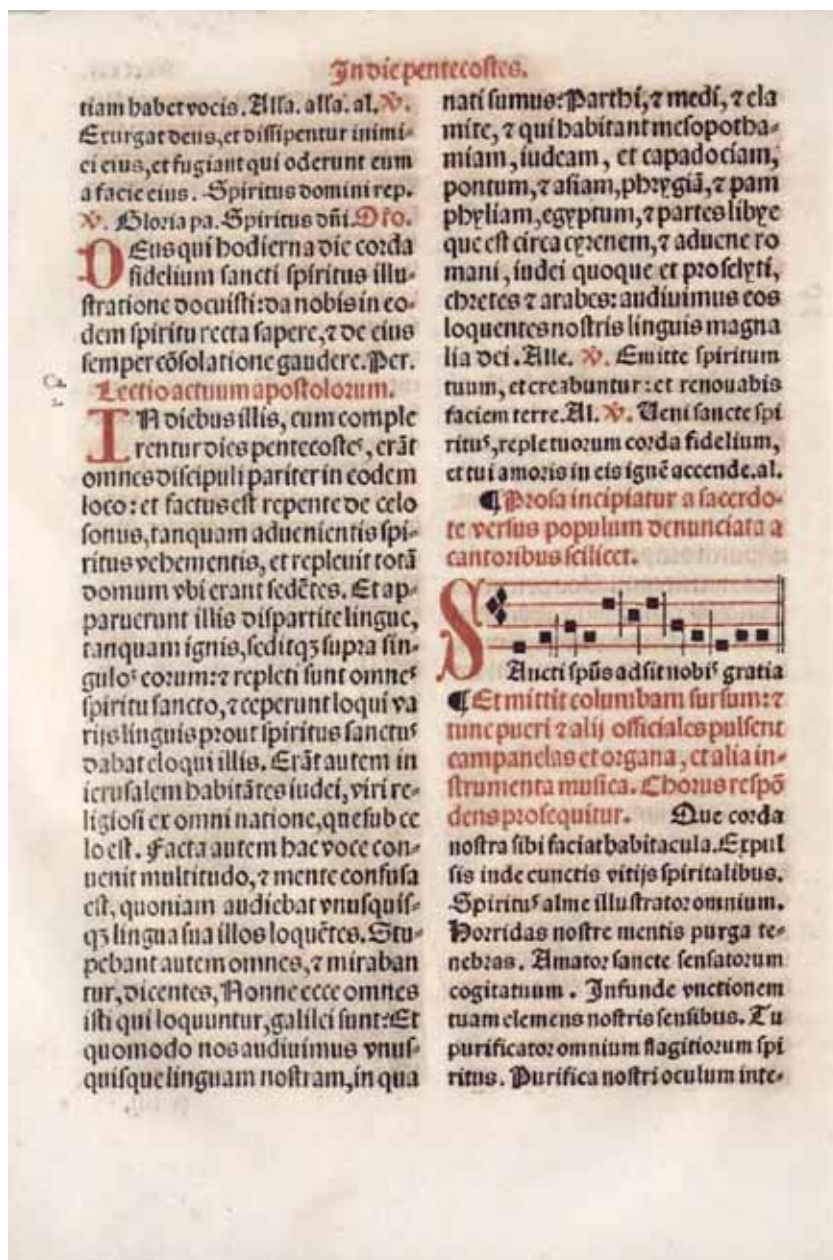


Figura 3

Missale secundum usum et consuetudinem sanctae ecclesiae Oxomensis.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/00397, f. CXVIv. © Biblioteca Nacional de España.

la cristiandad.⁴⁹ En cada ciudad había un recorrido fijo y preestablecido que se encaminaba a puntos determinados de su topografía cristiana y que cuando era estipulado en detalle en un libro litúrgico se convertía en una pieza literaria de uso exclusivo para esa población y fácilmente reconocible a través de dichas rúbricas.

Rastreando el ceremonial, a modo de conclusión

Si no hubiera suficiente con los argumentos aportados en las páginas anteriores, todavía hay un aspecto más a aprovechar para el análisis de la documentación litúrgica previa al Concilio de Trento y en relación con el rito y su escenario. El discurso disruptivo y sucesorio del estudio estilístico ha llevado a que el examen de nuestros edificios, incluso desde una perspectiva funcional, haya sido argumentado a través de obras pertenecientes a un estilo o a otro, como si con el gótico se alteraran las necesidades prácticas vigentes en la arquitectura del románico o como si el Renacimiento hiciera propuestas de gestión del espacio dispares a las que presenta el gótico. Por esa razón, existe una generalizada desconfianza hacia la utilización como fuente de libros litúrgicos posteriores al siglo xv, que muchas veces están reflejando o recogiendo la actividad ceremonial previa con pocos o escasos cambios. Son casos ejemplares la consuetudine de Granada, obra del quinientos y síntesis del ceremonial bajomedieval, o el todavía inédito tratado litúrgico del doctor Juan de Arce en Palencia (1550), tan utilizado por los historiadores del teatro.⁵⁰

Aunque todo debe hacerse en su justa medida. Por ejemplo, los *Anales* del racionero toledano Juan Chaves de Arcayos, redactados a caballo entre los siglos xvi y xvii, suelen ser empleados para documentar el rito medieval más antiguo de la Primada;⁵¹ y no discrepamos en que pueda hacerse, pero teniendo en cuenta que la catedral de Toledo ha conservado un notable número de ceremonieros de época. Por otro lado, las descripciones de Chaves de Arcayos fueron hechas desde la óptica de una iglesia que, a pesar de conservar las costumbres antiguas —sin ir más lejos, el canto de la Sibila estuvo celebrándose en Toledo hasta las puertas del siglo xx—, ya se encontraba en el marco de una Contrarreforma de la que el racionero era buen conocedor, como deja entrever el tono de sus comentarios aclaratorios en un cambio litúrgico: «Y después que cesó el officio toledano, y se hace el officio romano, hasta el día de oy».

Hecha esta apreciación, me gustaría insistir en que, tras cambios estilísticos e, incluso, después del Concilio de Trento, las huellas de la liturgia medieval permanecieron, en muchos casos de forma indeleble, hasta entrado el siglo xvii. Veamos por qué. El 14 de julio de 1570, la chancillería de Pío V emitió la bula *Quod Primum Tempore* promulgando la exclusividad del *Misal Romano*, remate del trabajo de revisión de los libros litúrgicos que la última sesión del concilio tridentino había encomendado al papado en 1563. Mediante la *Quod a nobis postulat* de 1568, el santo padre ya había revisado el breviario, pero entonces se trataba de dar un aldabonazo al asunto a través del misal. Así, en *Quod Primum Tempore* se invoca la unidad litúrgica del rito, resaltando «que en la Iglesia de Dios haya un solo modo de salmodiar, un solo rito para celebrar la Misa» y que en «la celebración de la Misa conventual, en voz alta con el coro o en voz baja, siguiendo el rito de la Iglesia Romana es

49 Dyer, «Roman Processions of the Major Litany».

50 Torres Fernández, *El ceremonial de Granada y Guadix*.

51 Contamos con la estupenda edición de Fernández Collado, Rodríguez González y Castañeda Tordera, *Anales del racionero Juan de Chaves Arcayos*.

costumbre u obligación no se canten o no se reciten otras fórmulas que aquellas conformes al Misal que Nos hemos publicado». Aun así, deja la puerta abierta al mantenimiento de modos litúrgicos propios donde exista un rito particular celebrado ininterrumpidamente durante doscientos años, lo que excluye los ritos hispánico, ambrosiano y bracarense, así como los monásticos cartujo, carmelita y dominico.

Muy posiblemente, la reacción de muchos arzobispos y obispos españoles y portugueses ante la bula pueda ser seguida a través de su relación epistolar con Roma aún conservada en los archivos. De hecho, las preguntas al respecto que la catedral de Jaca planteó a su arzobispado de Zaragoza, nada menos que en 1608, son una estupenda muestra de las dudas que la globalización litúrgica generó en nuestros canónigos.⁵² En cualquier caso, es conveniente destacar que, tras la publicación de la bula, varios obispos elaboraron modos propios o encargaron a algunos canónigos que redactasen rituales que se adentraran en el siglo XVII, basándose en ceremoniales que solían ser citados como usos o ceremoniosos «antiguos». Es el caso de la catedral de Oviedo, en la que el obispo Diego Aponte de Quiñones patrocinó, en 1588, un libro de estatutos que fue mucho más que eso, pues incluye una notabilísima descripción de un año litúrgico catedralicio cuajada de noticias topográficas sobre la catedral y en el que la normatividad romana deja campo abierto a heterodoxias propias de la iglesia ovetense perfectamente conservadas.⁵³ Lo mismo ocurre con los libros de costumbres tardíos, que son más crónicas que ceremoniosos. Pascual Mandura en Zaragoza —a hombros de la desaparecida consuetud antigua— o Vicente Novella en Huesca escribieron tratados con las fiestas de su respectiva catedral, que no eran tan romanas como podría haberse esperado en pleno siglo XVII;⁵⁴ e igualmente sucede con los textos inéditos sobre ceremonias burgalesas o seguntinas referidos por Hernández Asunce y Jambou.⁵⁵ Llegados a este punto, nos vemos obligados a hacer uso de una metodología de bisturí, a la manera de la utilizada por Rubio Sadia en su estudio eucológico de la liturgia hispánica, detectando formas oracionales intercaladas en la liturgia romana, de modo que los estilos propios y las maneras de celebrar particulares emergen entre la tabla rasa del misal y del pontifical romanos.

Para acabar nos centraremos en una última vía de estudio y reconsideración. Los historiadores de la Iglesia han insistido en los preludios reformadores que se vivieron en la Corona de Castilla durante el cuatrocientos y que ya anunciaban aspectos que serían dirimidos por y después de Trento, y no parece en absoluto desacertado considerar que fenómenos como el traslado de sillerías corales desde el presbiterio a la nave entre los siglos XV y XVI debieron mucho a esa precuela de la Contrarreforma. Pensemos que se trataba de despejar la capilla mayor, dejarla a la vista y dignificar visualmente el escenario litúrgico en la iglesia mayor de la diócesis, lugar de residencia del obispo, el deán y el cabildo. En este sentido, la operación de apertura de la capilla mayor de Toledo por iniciativa de dos arzobispos, los cardenales Mendoza y Cisneros, era un aviso de lo que estaba por llegar.

52 Fernández Somoza, «Arquitectura y liturgia en la Catedral de Jaca», 72-74.

53 *Libro de los estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Oviedo*.

54 Miguel García y Andrés Casabón, *El ceremonial cesaraugustano* y Susín Sa y Equipo Archivo Catedral de Huesca, *Memorias de la Catedral de*

Huesca. El estudio de referencia sobre la liturgia en la catedral oscense puede ser consultado en Alonso Álvarez, «La consuetud de la Catedral de Huesca».

55 Hernández Asunce, «Glosario de costumbres catedralicias» y Jambou, «La capilla de música de la Catedral de Sigüenza».

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Álvarez, Raquel. «El obispo Arias y la apertura del Arca Santa de Oviedo: la reforma litúrgica antes del Concilio de Burgos (1080)». *Medievalia* 17 (2014): 79-102.
- «La consuetud de la Catedral de Huesca». En *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, editado por Eduardo Carrero, 43-56. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2014.
- Amades i Gelats, Joan. *Costumari català. El curs de l'any*, 5 vols. Barcelona: Salvat, 1950-1956.
- Amelang, James S. «Contra la Contrarreforma». *Revista de Libros*, 1 de julio (1999): [s. p.]. <https://www.revistadelibros.com/contra-la-contrarreforma/>.
- Asensio Palacios, Juan Carlos. «Música y liturgia en el *Missale Giennense* antes de la reforma tridentina». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses* 221 (2020): 41-72.
- Berlabé Jové, Carme y Fité i Llevot, Francesc. «El misteri de la Colometa a la Lleida del segle xv». En *Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya. Societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle xv*, 69-120. Lleida: Associació amics de la Seu Vella de Lleida, 1994.
- Bosch i Ballbona, Joan. «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la Catedral de Barcelona». *Locvs Amoenus* 5 (2000-2001): 149-177.
- Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 2014 [3.ª ed. actualizada].
- Carrero Santamaría, Eduardo. «La difusión de las formas tardorrománicas en el entorno de la Vía de la Plata. El caso de los cimborrios del grupo zamorano». En *Las Vías de Comunicación en el Noroeste Ibérico. Benavente: Encrucijada de caminos*, dirigido por Rafael González, 205-256. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2004.
- «Entre almuédanos y campanas. Constantes sobre la conversión de aljamas en catedrales». *Hortus Artium Medievalium* 17 (2011): 185-200.
- «Catedral y liturgia medievales: la definición funcional del espacio y sus usos». En *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*, coordinado por Anísio Miguel de Sousa Saraiva y Maria do Rosário Barbosa Morujão, 59-100. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa y Universidade Católica Portuguesa, 2014.
- «La Seu de València. Teatre de la litúrgia». En *Al voltant del Cant de la Sibil·la a la Seu de València*, editado por Vicent Josep Escartí, 15-44. Valencia: Universitat, 2018.
- *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- «Arte, libros y reforma litúrgica en la Segovia del cuatrocientos. El hallazgo de las reliquias de san Frutos y las Costumbres de la Iglesia segoviana de don Juan Arias Dávila». En *La corte en Segovia a fines de la Edad Media. Arte, espiritualidad y minorías religiosas*, coordinado por Diana Lucía Gómez-Chacón y Juan Antonio Prieto Sayagüés, 47-66. Valladolid: Universidad, 2021.
- «La reforma del altar mayor de la Catedral de Toledo. Mendoza, Cisneros y la reorganización del espacio litúrgico». En *El cardenal Cisneros. Música, mecenazgo cultural y liturgia*, editado por Tess Knigthon y José María Domínguez, 213-245. Bellaterra: Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, ICREA y Collegium Bostoniensis, 2022.
- Carrero Santamaría, Eduardo; Hornby, Emma y Maloy, Rebecca. «Processional liturgy in the urban space of seventh-century Tarragona». *Journal of Medieval Iberian Studies* 15, n.º 2 (2023): 240-269.
- Castañeda Tordera, Isidoro. «Como el padre de muchas compañías. La figura del deán en la liturgia de la Catedral de Toledo (siglos xv-xvii)». En *Memoria Ecclesiae*

- XXXIX. *Liturgia y Archivos de la Iglesia. Santoral Hispano-Morárabe en las diócesis de España*, editado por Agustín Hevia, 457-521. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia, 2015.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, coord. *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*. Santiago de Compostela: Skira ediciones y Xunta de Galicia, 2010.
- Cátedra García, Pedro Manuel. *Liturgia, poesía y teatro*. Madrid: Gredos, 2005.
- Collantes Sánchez, Carlos M. «El origen de la imprenta en Córdoba». *Titivillus* 7 (2021): 209-226.
- Donovan, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.
- Duran i Sanpere, Agustí. *Barcelona y la seva història. III. L'art i la cultura*. Barcelona: Curial, 1975.
- Dyer, Joseph. «Roman Processions of the Major Litany (*litaniae maiores*), from the Sixth to the Twelfth centuries». En *Roma Felix. Formation and Reflections of Medieval Rome*, editado por Éamonn Ó Carragáin y Carol Neuman de Vegvar, 112-137. Farnham: Ashgate, 2007.
- Dyer, Joseph; Levy, Kenneth y Conomos, Dimitri. «Liturgy and Liturgical Books». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1-10. Londres: Grove, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/?url=%2Fgrovemusic%2Fdisplay%2F10.1093%2Fgmo%2F9781561592630.001.0001%2Fmo-9781561592630-e-0000040071>.
- Español Bertran, Francesca. «Tabernacle-Retables in the Kingdom of Aragón». En *The Altar and Its Environment, 1150-1400*, editado por Justin E. A. Kroesen y Victor M. Schmidt, 87-108. Turnhout: Brepols, 2010.
- Esquieu, Yves. *Quartier Cathédrale. Une cité dans la ville*. [S. l.]: Desclée de Brouwer, 1994.
- Fàbrega i Grau, Àngel. *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el Reinaxement. Any 1580*. Barcelona: Arxiu Capítular de Barcelona, 1978.
- Fernández Catón, José María. «El libro litúrgico hasta el Concilio de Trento». En *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, editado por Hipólito Escolar Sobrino, 401-433. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- Fernández Collado, Ángel; Rodríguez González, Alfredo y Castañeda Tordera, Isidoro, eds. *Anales del racionero Juan de Chaves Arcayos. Notas históricas sobre la Catedral y Toledo, 1593-1623*. Toledo: Cabildo Primado-Catedral de Toledo, 2015.
- Fernández Mateos, Rubén. «Tricerio». En *Corpus Christi. Historia y celebración*, 81. Valladolid: Museo Catedralicio y Diocesano de Valladolid, 2016.
- Fernández Somoza, Gloria. «Arquitectura y liturgia en la Catedral de Jaca: Coro, claustro, reliquias y urbanismo». En *Arquitectura y liturgia el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, editado por Eduardo Carrero, 57-74. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2015.
- Ferrerres, Juan B. *Historia del Misal romano. Su origen (sacramentarios, antifonarios, epistolarios, etc.). El misal plenario, el misal de curia, su variadísimo desarrollo en la Edad Media, su unidad desde san Pío V, su brillante coronación con la fiesta de Cristo Rey*. Barcelona: Eugenio Subirana, 1929.
- Földváy, Miklós István y Orbán, Csaba Frigyes. «Medieval Variants of the Mass Ordinary». *Musica Mediaeva Liturgica* III (2020): 91-159.
- Gómez Moreno, Ángel. «The Challenges of Historiography. The Theatre in Medieval Spain». En *A History of Theatre in Spain*, editado por María M. Delgado y David T. Gies, 18-35. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Gros i Pujol, Miquel dels Sants. «El *Liber consuetudinum Vicensis Ecclesie* del canonge Andreu Salmúnia: Vic, Biblioteca Episcopal, Ms. 134 (LXXXVI)». *Miscel·lània litúrgica catalana* 8 (1997): 175-294.
- Guijarro González, Susana. «Las menciones a libros litúrgicos en la documentación medieval de las catedrales castellano-leonesas». En *Memoria Ecclesiae III. Iglesia y cultura en las edades media y moderna. Santoral hispano-morárabe en España*, 136-152. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia, 1992.
- Hernández Asunce, Leocadio. «Glosario de costumbres catedralicias en la Edad

- Media». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos* 62-65 (1937-1938): 33-38, 72-77, 165-169 y 586-589.
- Iglesias Fonseca, J. Antoni. «*Iste Liber Est De Fernandus Episcopus Cordubensis*. Libros y librerías episcopales peninsulares en el otoño de la Edad Media (siglos XIII-XV)». *Anuario de Estudios Medievales* 51, n.º 11 (2021): 241-268.
- Jambou, Louis. «La capilla de música de la Catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico, del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología* 6, n.ºs 1 y 2 (1983): 271-298.
- Janini, José. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, 2 vols. Madrid: Aldecoa, 1977-1980.
- Janini, José y Serrano, José. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969.
- Kamen, Henry. *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Lara Polaina, Antonio. *Missale secundum consuetudinem Ecclesiae Giennensis (siglos XV y XVI). Introducción y edición comparada*. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2010.
- Le Brun des Marettes, Jean-Baptiste. *Voyages liturgiques de France ou recherches faites en diverses villes du royaume. contenant plusieurs particularités touchant les rites et les usages des Églises avec des découvertes sur l'antiquité ecclésiastique et payenne*. París: Florentin Delaulne, 1718.
- Lemaître, Jean-Loup. «Un liturgiste méconnu, dom Jacques Boyer». *Revue d'histoire de l'Église de France* 208 (1996): 63-83.
- Lera Maíllo, José Carlos de y Linehan, Peter. *Las postrimerías de un obispo alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*. Zamora: Semuret, 2003.
- Libro de los estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Oviedo, con el ceremonial y calendario de sus fiestas antiguas, ordenado por don Diego Aponte de Quiñones, obispo de la dicha Iglesia*. Salamanca: Casa de Juan Fernández, 1588 [ed. facsímil, Luear: Heredera de Ramiro P. del Río, 1974].
- Lop Otín, María José. «Estatutos, “consuetas” y “ceremonios”. Memoria litúrgica de la catedral de Toledo (ss. XIII-XVI)». *En la España Medieval* 46 (2023): 189-206.
- López-Mayán Navarrete, Mercedes. «Por una historia de la decoración y la ilustración de los pontificales castellano-leoneses (siglos XII-XV): promotores, modelos e influencias». En *Medieval Europe in Motion: La circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, editado por Alicia Miguélez y Fernando Villaseñor, 275-288. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.
- Massip Bonet, Francesc. «Cerimònia litúrgica i artífici teatral en el jorn de Pentecosta (segles XIII-XVI)». En *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, 257-263. Lérida: La Paeria, 1991.
- Miguel García, Isidoro y Andrés Casabón, Jorge, eds. *El ceremonial cesaraugustano del canónigo Pascual Mandura (1579-1604). Orden de las festividades que se celebran en el discurso del año por sus meses y también las fiestas móviles*. Zaragoza: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España-Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2015.
- Missale ad usum ecclesiae Seguntinae*. Sigüenza: [s. e.], 1552 [Real Biblioteca, PAS/3140].
- Missale Cordubensis Ecclesiae*. Córdoba: Simón Carpintero y Alejo Cardeña, 1561 [Biblioteca Nacional de España, R/39521].
- Missale mixtum secundum consuetudinem almae ecclesiae Conchensis*. Cuenca: Ihoannes de Cánova, 1559 [Real Biblioteca, PAS/3139].
- Missale mixtum secundum ordinem et consuetudinem almae ecclesiae Conchensis*. Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1537.
- Missale secundum consuetudinem Segobiensis ecclesia*. Venecia: Johannes Emericus de Spira, 1500 [Biblioteca Nacional de España, INC/1754].
- Missale secundum morem et consuetudinem sanctae ecclesiae Giennensis*. Sevilla: Meynardus Alemanus Ungut y Stanislaus Polonus, 1499.
- Missale secundum usum et consuetudinem sanctae ecclesiae Oxomensis*. El Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1561 [Biblioteca Nacional de España, R/00397].
- Moll, Jaime. «The Liturgical Publishing Project of Pedro de Castro, bishop of Cuenca (1554-1561)». En *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe. A Contribution to the History of Printing and the Book Trade in Small European and*

- Spanish Cities*, editado por Benito Rial Costas, 303-308. Leiden: Brill, 2013.
- Odriozola Pietas, Antonio. *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos xv y xvi*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996.
- Palazzo, Eric. *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge. Des origines au xiii^e siècle*. París: Beauchesne, 1993.
- Parés i Saltor, Francesc Xavier. *L'Ordinari d'Urgell de 1563*. La Seo de Urgel: Societat Cultural Urgel·litana, 2002.
- Portillo Capilla, Teófilo. «Don Pedro de Montoya, obispo de Osma (1454-1474). Aspectos de su vida y de su obra». *Celtiberia* 50 (1976): 231-243.
- *Instituciones del obispado de Osma*. Almazán: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Préstamos de la provincia de Soria, 1985.
- Puig i Ferreté, Ignasi M. y Giner Molina, M. Assumpta. Índex codicològic del 'Viage literario' de Jaume Villanueva. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1998.
- Reyes Gómez, Fermín de los y Nadales Ruiz, Marta M. «The Book in Segovia in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Accident, Chance, Necessity?». En *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe. A Contribution to the History of Printing and the Book Trade in Small European and Spanish Cities*, editado por Benito Rial Costas, 345-362. Leiden: Brill, 2013.
- Rubio Sadia, Juan Pablo. *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. xi-xiii)*. *Las tradiciones litúrgicas locales a través del estudio comparativo del Responsorial del Proprium de Tempore*. Roma: Libreria editrice vaticana, 2011.
- *La transición al rito romano en Aragón y Navarra*. Roma: Ecclesia orans, 2018.
- Rucquoi, Adeline, ed. *Berenguel de Landoira. XI Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 19-22 de febrero de 2019)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2021.
- Sánchez Díaz, Ana María. «El Viaje Literario a las Iglesias de España: una empresa ilustrada de los hermanos Villanueva en la primera mitad del siglo xix». *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea* 5 (1986): 47-66.
- Sánchez Mairena, Alfonso. «Códices y manuscritos litúrgicos en los archivos eclesiásticos y civiles españoles». En *Memoria Ecclesiae XXXIX. Liturgia y Archivos de la Iglesia. Santoral Hispano-Mozárabe en las diócesis de España*, 51-114. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia, 2015.
- Seguí i Trobat, Gabriel. *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2014.
- Sierra López, Juan Manuel. *El misal toledano de 1499*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2005.
- Stern, Charlotte. *The Medieval Theatre in Castile*. Binghampton y Nueva York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1996.
- Sureda Jubany, Marc. «La Catedral de Vic». En *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, editado por Eduardo Carrero, 395-408. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2014.
- «Clero, espacios y liturgia en la Catedral de Vic: la iglesia de sant Pere en los siglos xii y xiii». *Medievalia* 17 (2015): 279-320.
- Susín Sa, María Nieves y Equipo Archivo Catedral de Huesca, eds. *Memorias de la Catedral de Huesca en tiempos de D. Vicente Novella y Domínguez*. Huesca: Cabildo de la Catedral de Huesca, 2018.
- Tausiet, María. *El dedo robado. Reliquias imaginarias en la España moderna*. Madrid: Abada, 2013.
- Teijeira Pablos, María Dolores. «The Altar de Santa Elena or Capilla de Pedro de Mendoza in the Cathedral of Toledo: The Artistic Work and its Liturgical and Spatial Dimension». En *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, editado por Gerardo Boto, Isabel Escandell y Esther Lozano, 277-324. Berna: Peter Lang, 2019.
- Torres Fernández, Milagros de. *El ceremonial de Granada y Guadix y los espectáculos religiosos en Castilla a fines del medievo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- Villanueva y Astengo, Jaime y Joaquín Lorenzo. *Viage literario a las iglesias de España*, 17 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1821-1852.

Villaseñor Sebastián, Fernando. *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo xv*. Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua-Caja Segovia, 2009.

Wilkinson, Alexander S., ed. *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or in the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden y Boston: Brill, 2010.

Y la memoria regia volvió a la *Caput Castellae*.
El protagonismo episcopal en el espacio
funerario de Juan II*

Olga Pérez Monzón

Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Gil de Siloé, detalle de la imagen orante de Juan II del retablo mayor de la Cartuja Santa María de Miraflores (Burgos);
imagen de la autora. © Cartuja Santa María de Miraflores.

Y como quiera que somos hombres, no debemos en modo alguno considerar ajeno lo que ocurrió a los hombres... Llevado por este propósito, había hecho componer un árbol genealógico de los reyes de Hispania, acompañado de algunas notas a propósito de sus hazañas, de manera que no tuviera ni la extensión de una historia ni la brevedad de un árbol... Pero, como las imágenes contribuyen mucho más a la memorización que las palabras desnudas, hice pintar a los propios reyes en el lugar que les correspondía dentro del árbol en línea sucesoria.

ALONSO DE CARTAGENA

*Genealogía de los reyes de España o Anacephaleosis*¹

Las palabras de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, extractadas de su obra *Genealogía de los Reyes de España (Anacephaleosis)*,² ilustran el hilo conductor de este capítulo: la conexión entre el pensamiento político y el ideario religioso, la asociación entre el texto y la imagen y la necesidad de transferir esas reflexiones teóricas al imaginario plástico o visual; de modo que la promoción artística participa de los principios nodulares de la llamada política de comunicación simbólica o geopolítica del poder.³

Con esa perspectiva, hemos focalizado nuestra mirada en la Cartuja de Santa María de Miraflores (Burgos), uno de los edificios más significativos del tardogótico castellano y un proyecto puntero en la geopolítica del poder del momento. Los datos que jalonan la historia del cenobio castellano han sido ampliamente reiterados por la historiografía. La decisión de Juan II (1405-1454) de transformar un antiguo espacio cinegético en una cartuja de dimensión funeraria,⁴ las dificultades que arrastró el proyecto y su conclusión durante el reinado de su hija Isabel I (1451-1504) con el encargo a Gil de Siloé del retablo mayor, el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal y el arcosolio del infante don Alfonso. Una relevante comitencia artística que, como demostró Yarza Luaces en un seminal trabajo, permitió a la hija de Juan II crear un espacio de memoria familiar y, paralelamente, de legitimidad dinástica al potenciar la línea sucesoria derivada del segundo matrimonio de su progenitor.⁵ Una circunstancia ciertamente notable en el contexto del problemático ascenso al poder de Isabel, según ha trabajado extensamente Carrasco Manchado (figura 1).⁶

La investigación ha ahondado ampliamente en esta línea discursiva sobre la que pueden ofrecerse nuevos matices, pero no cambios significativos. No será ese el eje nodular de esta aportación. La directriz se sitúa en la puesta en valor de la comitencia episcopal en la génesis y definición del diseño programático de Miraflores, una perspectiva diferente —sobre la que venimos trabajando—⁷ que permite un nuevo acercamiento a personalida-

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual» (PGC2018-093822-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER.

1 González Rolán, López Fonseca y Ruiz Vila, *La génesis del humanismo cívico en Castilla*, 429-433.

2 La obra, redactada entre 1454 y 1456, ha sido estudiada ampliamente por Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena* e «Idea de la historia y proyecto iconográfico»; sobre los manuscritos miniados de esta obra, véase Nogales Rincón, «La Genealogía de los reyes de España», 233-235.

3 Los términos de la comunicación simbólica han sido trabajados y definidos por Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza* y «La monarquía como conflicto de legitimidades».

4 Sobre la génesis de este proyecto, véase Huidobro Serna, «El antiguo palacio real de Miraflores».

5 Yarza Luaces, *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, 15-22.

6 El análisis de estos confusos años puede ser consultado en Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad*.

7 Al respecto, véase Pérez Monzón, «Metáforas celestes y memoria regia».



Figura 2

Gil de Siloé, yacente del sepulcro de Alonso de Cartagena en la Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos; imagen de la autora. © Catedral de Burgos.

des tan preeminentes como Alonso de Cartagena (1385-1456), obispo de Burgos (figura 2); Alonso de Burgos (1415-1499), obispo de Palencia; o Pedro González de Mendoza (1428-1495), arzobispo de Toledo. Un universo heterogéneo de nombres eclesiásticos y rigurosos intelectuales, muy cercanos a los círculos reales, convertidos en participantes activos de la semiótica visual desplegada en la cartuja burgalesa.

Burgos versus Toledo

La primera cuestión que nos planteamos tiene un alcance territorial y, por tanto, de política geoestratégica: la razón o las razones que determinaron la elección de Burgos como lugar de sepultura de Juan II. Una decisión beneficiosa para la ciudad del Arlanzón al potenciar la presencia regia en su territorio, pero que, de modo paralelo, aminoraba la relevancia de la catedral de Toledo al interrumpir el uso funerario que, desde el reinado de Enrique II (1334-1379), recibía la capilla Trastámara.

El monarca, en calidad de fundador de la nueva dinastía reinante en Castilla, pergeñó, en torno al emblemático pilar de la Descensión, un espacio de memoria familiar y legitimadora que hoy conocemos gracias a un dibujo conservado en el Archivo General de Simancas.⁸ El croquis planimétrico define las dimensiones de la capilla, ubica su doble altar y la disposición de los distintos monumentos tumulares, pues allí reposaban los restos de Enrique II (1334-1379) y Juana Manuel (1339-1381), de Juan I (1358-1390) y Leonor de Aragón (1358-1382), y de Enrique III (1379-1406) y Catalina de Lancaster (1373-1416).

8 El emplazamiento de la capilla vinculaba a los Trastámara con la más profunda tradición toledana, el lugar donde, según la tradición, la Virgen había impuesto la casulla a san Ildefonso; sin embargo, era una ubicación problemática desde el punto de vista litúrgico y ceremonial, por lo que en el siglo XVI

fueron eliminados sus muros y los yacentes regios se recolocaron en la Capilla de los Reyes Nuevos. Un certero análisis de la misma puede ser consultado en Alonso Ruiz, «Las capillas funerarias de los Trastámara», 151-153.

Todo parecía indicar que Juan II mantendría la tradición familiar, tanto la propia de la lógica dinástica como la relativa a su actuación política. En la ciudad del Tajo celebró su mayor triunfo militar, la victoria de La Higuera (1431), y los trabajos de Nieto Soria, Villarroel González y Ruiz Souza han incidido en la casuística de ese particular *adventus* que, iniciado en el puente de Alcántara y en ascenso por las principales arterias de la ciudad del Tajo, llegó al templo eclesiástico como punto culmen, conformándose una solemne procesión, entre el pilar de la Descensión —recordemos, el epicentro de la capilla Trastámara— y el presbiterio propiamente dicho, con el enarbolado de pendones, armas y otras insignias reales.⁹ El acto, significativo dentro de los parámetros de la comunicación simbólica, traslucía un *ductus* preferente, en la topografía del templo, que *a priori* parecía asociado al propósito de Juan II de prorrogar la práctica fúnebre de su linaje, pero tales fastos fueron efímeros.

La decisión del padre de Isabel I de sustraerse a la decisión de sus antepasados modificó la topografía, material y significativa, de la catedral primada. La ruptura de esa tradición dinástica, además, estaba imbuida de simbolismo político al querer marcar una distancia física y, desde luego, gubernativa con su poderoso privado Álvaro de Luna (1390-1453), que en el auge de su poder había conseguido el permiso para construirse una capilla funeraria en la cabecera de la catedral toledana.¹⁰ Una separación necesaria, ya que los textos de la época definían al maestre de Santiago como «un rey sin corona» y, a la par, al monarca como un gobernante sin voluntad.¹¹ Juzgamos interesante remarcar esta idea que vincula la decisión del soberano con un gesto de reafirmación del poder regio por su repercusión posterior en la memoria visual de Miraflores.

Como colofón, la voluntad real de desmarcarse de Toledo llevaba aparejada otra decisión de calado: la búsqueda de un nuevo destino fúnebre.¹² La alternativa podía haber estado en los terrenos meridionales recién conquistados, en sintonía con alguno de sus predecesores en el cargo como Fernando III o Alfonso X, y su inhumación en la población almohade de Sevilla; o como, en un momento posterior, hizo su hija Isabel con su preferencia por la ciudad nazarí de Granada. No ocurrió así. En sentido contrario, la mirada real se dirigió hacia el norte, a la histórica ciudad de Burgos, una elección que repercutió favorablemente en el posicionamiento de la sede castellana, donde, según nuestro criterio, desempeñó un papel relevante el prelado Alonso de Cartagena.

9 El detalle de este acontecimiento de exaltación monárquica en Nieto Soria, «El ciclo ceremonial de la batalla de la Higuera»; Villarroel González, «Mitra y corona: el arzobispado de Toledo» y Ruiz Souza, «Ciudad, catedral, coro y monarquía».

10 El estudio de la Capilla de Santiago, un espacio liminar en el tardogótico hispano, es abordado en Pérez Monzón y Miquel Juan, «Los cuales maestros gastaron todos su juyzio».

11 La decisión real coincidió con un momento especialmente remarcable, los años del segundo destierro del privado Álvaro de Luna como respuesta a las críticas recibidas sobre la «extraordinaria remisión gubernativa» del monarca; de ese modo fue fraguándose la definitiva caída en desgracia del maestre de Santiago; véase Foronda, «Álvaro de Luna, ¿el privado incomparable?».

12 No obstante, la memoria del rey no desapareció de la catedral primada; según el testimonio de Gil González Dávila, en recuerdo de los favores concedidos se dispuso en el espacio religioso «un bulto de este rey de mármol que ay en la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo» y, continúa el autor, «si pensase alguno que está en ella enterrado padecería engaño porque como advierte Salazar de Mendoza su retrato se puso allí por aver echo merced a aquella santa iglesia de las tercias reales que goza por privilegio suyo»; Biblioteca Nacional de España, Ms. 22096: *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos, cabeça de Castilla. Cámara de su magestad*, 1639.

Alonso de Cartagena y la *Caput Castellae*

Político, eclesiástico e intelectual. Los tres perfiles definen a Alonso de Cartagena, una de las personalidades más poliédricas de la Castilla del cuatrocientos, según ha reflejado una copiosa bibliografía capitaneada por la investigación de Fernández Gallardo.¹³

Como político, fue miembro y, temporalmente, presidente de la Audiencia Real, participando activamente en cometidos ceremoniales y diplomáticos vinculados con la vida cortesana, como la recepción ofrecida a Blanca de Navarra —primera mujer de Enrique IV— en 1440, los funerales de María de Aragón —primera mujer de Juan II— en 1445, o las justas y torneos conmemorativos de la batalla de Olmedo en 1446. Acontecimientos diversos, cargados de significación política que, en algún momento de su desarrollo, tuvieron como escenario la ciudad de Burgos. De tal forma, Pedro de Cartagena acogió en su casa burgalesa al séquito navarro, y su hermano, Alonso de Cartagena, aconsejó tanto el rito ceremonial de la misa de exequias en memoria de la reina, celebrada en el templo catedralicio, como la procesión y el sermón que otorgaron a los actos festivos de la batalla de Olmedo una significación política. Unos gestos relevantes desde el punto de vista comunicativo que ratificaban la consideración de la urbe castellana como cabeza del reino y garante de los valores de la institución monárquica.¹⁴ Una idea *per se* que aflora con fuerza en una brillante trayectoria eclesiástica, de hecho, durante su asistencia al concilio de Basilea, y su célebre participación con el alegato sobre la preeminencia de los reyes de Castilla sobre los de Inglaterra, se fraguó su elección como obispo de Burgos.¹⁵ Un cargo que ejerció desde 1435 hasta su óbito y en el que despuntó su poliédrica personalidad política, religiosa o nobiliar; entre sus actuaciones más destacadas, varias tuvieron como objetivo la promoción y la buena imagen de la diócesis.

De modo expreso, nos referimos al sínodo provincial de 1443, donde se regularon diversos aspectos propios de la sede, tanto de carácter económico como de tono pastoral —las artes predicatorias copan varios capítulos—, y al calendario litúrgico con la fijación de su santoral festivo. Una oportunidad que el prelado aprovechó para reglamentar los pormenores litúrgicos de la solemnidad de la Visitación, signo de la devoción privativa del linaje Cartagena y advocación postrera de su capilla funeraria, como veremos en las siguientes líneas. Una actuación que, en palabras de Fernández Gallardo, visibiliza «cómo la devoción personal del obispo trata de imponerse en las prácticas religiosas de la diócesis».¹⁶ No será la última ocasión donde sus heterogéneos intereses alcancen este «feliz» desequilibrio.

A todo lo anterior hemos de sumar el dilatado enfrentamiento con el arzobispo de Toledo a causa de la negativa de Cartagena a aceptar la exhibición, por parte de Alonso Carrillo de Acuña, de la cruz alzada arzobispal —signo de primacía— en su visita a territorio burgalés en 1448.¹⁷ Un espinoso tema que terminó implicando al rey y al papado y

13 Véase la bibliografía señalada en la nota 3.

14 Sobre el relato de estos hechos y los beneficios obtenidos por la familia Cartagena con la concesión del mayorazgo por parte de Juan II a Pedro de Cartagena en 1440, véase Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*, 234-241.

15 *Ibidem*, 170.

16 *Ibidem*, 261.

17 Un amplio desarrollo de este episodio, además de una interesante reflexión sobre el tema de las primacías y su prelación jerárquica en Díaz Ibáñez, «Alonso de Cartagena y la defensa de la exención».

se resolvió en 1453 con el reconocimiento de la sede burgalesa como dependiente directa de la Santa Sede.¹⁸ En el trasfondo de su desarrollo —un delicado problema de competencias jurisdiccionales—, estaban la vindicación de la autonomía de la sede castellana y la trasposición eclesiástica de la secular rivalidad entre Burgos y Toledo con el posicionamiento claro del prelado Cartagena.¹⁹ Un pensamiento ampliamente ratificado en su faceta intelectual y en su pertenencia al círculo de letrados del rey.

Compartió intereses y amistad con personalidades tan relevantes como Eneas Silvio Piccolomini, el marqués de Santillana o Juan de Mena, y fue un ávido escritor. La historiografía más reciente ha puesto en valor su nutrida producción literaria de libros de oración y confesión —el *Orational*, las glosas a salmos...—, traducciones de autores clásicos —Séneca y Cicerón, entre otros—, epístolas dirigidas a la nobleza letrada —Íñigo López de Mendoza y Pedro Fernández de Velasco— o tratados doctrinales y políticos —el *Duodenarium* o el *Doctrinal de Caballeros*—, destacando la notabilidad de la *Anacephaleosis* o *Genealogía de los Reyes de España*, pieza de propaganda política del reino de Castilla pensada para Juan II y dedicada finalmente al cabildo burgalés, en su consideración de la ciudad como la *Caput Castellae* (figura 3).²⁰



Figura 3

Anton van der Wyngaerde, *Vista de Burgos*, 1565; en Richard Kagan (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van der Wyngaerde* (Madrid: El Viso, 1986).

18 Para un análisis detallado, véase Díaz Ibáñez, «Simbología y ritual en torno a las relaciones».

19 Otros indicios aluden a lo candente de esa rivalidad, como el tema de la prelación de sus procuradores en las reuniones de Cortes; véase Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*, 149-151 y 270.

20 Entre otros, véanse Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*; Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, 2598-2630 y 3015-3037 y González Rolán, López Fonseca y Ruiz Vila, *La génesis del humanismo cívico en Castilla*.

De modo expreso, iniciábamos este capítulo con la cita incluida en la *Anacephaleosis* sobre el binomio texto-imagen como expresión de un ideario político, un aserto que, en la pluma del prelado, se desgrana al ir perfilando la semblanza vital de los reyes castellanos con la postrera alusión a Juan II: «Pintase armado y a caballo porque todo el tiempo que tuvo el cetro no dejó las armas de la mano».²¹ El conciso texto de tono laudatorio acude a una regalía, el cetro, para significar la gobernanza del reino. Una sutil asociación que, sin ser excepcional, puede no ser fortuita. En este sentido, recordemos la reflexión de Nieto Soria sobre el protagonismo ceremonial dado a esta insignia bajo el gobierno del padre de Isabel I²² y su cincelado en el bulto fúnebre del monarca dispuesto en la cartuja de Miraflores (figura 4). Volveremos sobre ambas ideas en el siguiente epígrafe.

En cualquier caso, no resulta casual la deferencia de Cartagena hacia Juan II, pues el prelado desempeñó un cometido destacado en la instrucción del rey, formó parte de su consejo de letrados y religiosos y compartió sus últimas «actuaciones» políticas, siendo también significativa su participación en el traslado de los restos mortales del monarca desde Valladolid hasta el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos) y su implicación en la misa funeral posterior con la plática de un sermón de sesgo político.²³ Actuaciones divergentes, propias de una personalidad versátil, en las



Figura 4

Gil de Siloé, detalle del yacente del sepulcro de Juan II en la cartuja de Miraflores (Burgos); imagen de la autora. © Cartuja Santa María de Miraflores.

21 Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, 2621.
22 Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza*, 187-188.

23 No faltaron sus opiniones sobre la continuidad dinástica y los orígenes godos de la monarquía; véase Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*, 251.

que la ciudad de Burgos emerge como un recurrente telón de fondo. Hemos aludido a esa circunstancia en algunos párrafos previos y volveremos a insistir en ello en los epígrafes siguientes, puesto que uno de los aspectos más significativos de Cartagena fue la capacidad para otorgar a su ideario político-religioso una visibilidad plástica. Un elemento que nos sitúa en las coordenadas de la comitencia artística ampliamente cultivada por el prelado.²⁴

La faceta más conocida e identificada compete al comisionado de obras en la ciudad de Burgos, particularmente en el edificio catedralicio, con el objetivo postrero de promocionar su diócesis —y su edificio insignia— y, paralelamente, cultivar su propia memoria y la del linaje familiar. Todo con el axioma de la novedad, la vanguardia artística y la elección de los artistas más avezados de la época. Sobre estos pilares se sustentó la búsqueda modernización de la sede y, por añadidura, de la ciudad donde se asienta; ciertamente, el lenguaje de las nuevas formas plásticas vehiculó la pujanza y excelencia de la urbe tantas veces mencionada en los textos de Cartagena.

Desde el texto dieciochesco de Antonio Ponz,²⁵ la crítica ha reiterado de forma unánime el contacto del prelado con las formas tardogóticas imperantes en Europa durante su viaje a la reunión conciliar de Basilea y su protagonismo en el arribo a la ciudad del Arlanzón del maestro Hans Colonia (ca. 1410-1478), iniciador de una nutrida saga asentada en la ciudad castellana a la que pertenecen Simón de Colonia (ca. 1450-1511) o Francisco de Colonia (ca. 1470-1542). A su magisterio corresponden las obras más significativas diseñadas en la urbe, tanto las vinculadas a la comitencia eclesiástica —¿capilla funeraria de Alonso de Cartagena? o capilla de Luis de Acuña— como a la promoción regia —cartuja de Miraflores—, el patronato nobiliar —Capilla de los Condestables o Palacio del Cordón— o la autoridad concejil —Arco de Santa María—. Retornando al fundador de esta familia de artistas, corresponden a su trabajo las célebres agujas de la fachada occidental, que mutaron un modelo propio de las construcciones del siglo XIII y modernizaron la fisonomía catedralicia.²⁶ Desde esta perspectiva comprendemos la participación económica del consistorio en el proyecto, en su estima como una obra de beneficio cívico-religioso.²⁷ Una promoción extensiva a la propia memoria personal del prelado con la construcción, en el hastial meridional del edificio catedralicio, de una capilla bajo la advocación de la Visitación, un nuevo guiño al linaje de los Cartagena.²⁸ La fortuna ha favorecido la preservación de este espacio *post*

24 Algunos de los aspectos de esa comitencia pueden verse en los trabajos de Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 50-60; Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «Alonso de Cartagena» y Menéndez González, «Análisis geométrico y constructivo»; «Juan de Colonia and the west façade of Burgos» y *Juan de Colonia y la construcción empírica*.

25 Según recoge el autor, en la Capilla de Santa Catalina había una cartela donde se expresaba que Cartagena «traxo consigo maestros que acabaron las pirámides desta iglesia»; véase Ponz, *Viaje de España*, 570.

26 La actualización de su proceso constructivo en Menéndez González, «Análisis geométrico y constructivo», 137-140. Ciertamente, el efecto

se consiguió, ya que, desde esas fechas, las agujas definen el *skyline* de la catedral y, en sentido amplio, de la ciudad.

27 Una decisión que coincide con la presencia de varios miembros del linaje Cartagena en el ayuntamiento de la ciudad, por lo que los hechos redundan positivamente, no solo en beneficio de la catedral o la ciudad, sino también del propio linaje nobiliar; la revisión de los documentos y su puesta en valor pueden verse en Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «Alonso de Cartagena», 140.

28 De ese modo quedaba interrumpida la tradición familiar de usar como panteón la burgalesa Iglesia de San Pablo; véase Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*, 267.

mortem con el túmulo de su fundador y ciertos arcosolios pertenecientes a familiares, aunque la sustitución del retablo original por otro de corte clasicista ha desvirtuado lo que, a tenor de algunos indicios conservados, debió de ser un programa icónico de sofisticada complejidad.²⁹

El primer indicio aparece en la extensa cartela funeraria, adosada al muro, en manos de un majestuoso ángel tenante. La largueza de esta alocución supera lo exigible en un *cursus honorum* típico para convertirse en una loa prolongada de los hechos vitales, políticos y religiosos del prelado. Un desarrollo textual de formato artístico que manifiesta la hilazón entre la palabra escrita y la imagen presente en distintas obras coetáneas como el *Retablo de los Gozos de Santa María* (ca. 1455; depósito Museo del Prado) encargado por el marqués de Santillana, que *grosso modo* nos sitúa en la vinculación entre estos discursos teóricos y el desarrollo del lenguaje artístico.³⁰

El segundo y más contundente argumento afecta a la novedad icónica desplegada en el monumento tumular del prelado.³¹ En sus paredes no encontramos la tradición mantenida en diferentes sepulcros episcopales de la catedral de representar secuencias de exequias y ceremonias del adiós. Los monumentos de Gonzalo de Hinojosa o Pedro Rodríguez de Quijada constituyen un buen ejemplo de esta dinámica. En el sepulcro de Alonso de Cartagena, la *narratio* fue sustituida por un meditado discurso de tono más conceptual, definido por figuras identificadas por cartelas cobijadas bajo arcos conopiales; algunas pertenecen a la iglesia universal, como los cuatro Padres de la Iglesia —Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Gregorio— o san Pedro y san Pablo —también vinculados a la historia de Burgos—, pero otras recogen un santoral típicamente burgalés: san Lesmes, san Víctor, san Juan de Ortega, santo Domingo o santa Úrsula.³² Una específica elección icónica que enlaza con la tradición mantenida a lo largo del siglo xv de representar la historia de una institución, un territorio o una ciudad a través de sus nombres célebres: los hombres ilustres en terminología vasariana. Un repertorio icónico que permitió a Alonso de Cartagena evocar la diócesis burgalesa a través del preciso santoral al que estaban dedicadas algunas de las parroquias de la ciudad —Iglesia de San Lesmes...— o afamados templos de la diócesis —conjuntos monásticos de San Juan de Ortega o Caleruega...—. Una historia diocesana de la que Cartagena formaba parte, como reconoce el texto laudatorio del muro y el ostentoso atavío episcopal de su yacente fúnebre. Una mezcla sutil de tiempos, realidades y discursos que no resultan ajenas a la retórica desplegada con posterioridad en Miraflores (figura 5).

29 Sigue siendo objeto de debate la autoría arquitectónica y escultórica de la capilla; véanse Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 52 y Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «Alonso de Cartagena», 153.

30 La obra promovida por el marqués de Santillana debe su nombre a los ángeles que copan el registro superior y que sostienen amplias cartelas con las

estrofas del poema *Los Gozos de Nuestra Señora* escrito por el propio noble; véase Silva Maroto, «El retablo de los Gozos de María».

31 Hemos trabajado sobre esta idea que plantea sus nexos con los textos elegíacos medievales en Pérez Monzón, «Visiones artísticas y consenso político».

32 La identificación de estas figuras puede verse en Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 50-53.



Figura 5

Santoral burgalés cincelado en la caja sepulcral de Alonso de Cartagena en la Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos; imagen de la autora. © Catedral de Burgos.

Pero el quehacer artístico del prelado burgalés tuvo otras membranas, y la investigación que estamos llevando a cabo nos permite introducir dos nuevos ítems relacionados con la anterior actividad comitencial, aunque con identidad propia. El primero nos situaría en el papel desempeñado en la definición de una corriente de gusto orientada hacia la llamada pintura «flamenca»;³³ así, los inventarios de su capilla funeraria revelan la posesión de varias piezas de esa procedencia, como una tapicería de Arrás y una «Verónica de Flandes», hoy perdida, considerada como una de las primeras obras de importación de esta estética en Castilla.³⁴ A su actuación se suma la desplegada por el marqués de Santillana con el citado *Retablo de los Gozos de Santa María* atribuido, según indica el codicilo del noble, a un pintor llamado Jorge Inglés, del que apenas tenemos datos contrastados, pero que, por su estética y cualidad, denota una clara formación flamenca. Asimismo, hay que añadir los gustos estéticos de Juan II como propietario del *Tríptico de Miraflores* (ca. 1442-1445; Gemäldegalerie, Berlín), la primera obra de Roger van der Weyden que llegó a territorio peninsular. Un auténtico trio de ases, cercano en aficiones y lealtades, que fue decisivo en la irrupción de la estética flamenca en el reino de Castilla, tanto a través de sus propias actuaciones como en la influencia ejercida en las inclinaciones

33 No es este el lugar para deliberar sobre la problemática de este término, aunque una última reflexión puede ser consultada en Molina Figueras, «Adiós al hispanoflamenco».

34 Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «Alonso de Cartagena», 157.

estéticas desarrolladas por sus familiares. Los gustos coleccionistas de Isabel I o del linaje Mendoza constituyen una clara muestra de ello.

A lo comentado —y esa es la hipótesis que planteamos— debemos añadir un nuevo vector: el papel desempeñado por Cartagena en la decisión de Juan II de elegir Burgos como lugar de su enterramiento. Varios hechos confluyen en esa dirección. Hemos hablado extensamente de la relevante personalidad del obispo castellano, de su influencia política y de las actuaciones encaminadas a potenciar la sede y la ciudad en la que el linaje Cartagena copaba las más altas instancias del poder religioso y cívico; una urbe pujante a nivel económico y comercial, capital en la territorialidad del reino, con un paisaje monumental renovado y modernizado, en suma, un contexto favorable para la *Caput Castellae*, según reza en la dedicatoria escrita por el prelado en su *Genealogía de los reyes de España*. Con todo, en ese despliegue de medios y estrategias faltaba un elemento para terminar de prestigiar a la población castellana: volver a actualizar la presencia real. Un nexo que permanecía latente a través del cisterciense Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, pues desde su fundación como panteón por Alfonso VIII de Castilla mantenía su valor simbólico y ceremonial en la ritualidad cortesana y monárquica; mas, desde hacía tiempo no era empleado como lugar de inhumación por los reyes titulares de la Corona.³⁵ La construcción de nuevos espacios de memoria *post mortem*, como la capilla Trastámara toledana o las capillas catedralicias de Sevilla y Córdoba, habían desviado la atención hacia las tierras meridionales.

En estas coordenadas debemos encuadrar la decisión real de pergeñar su morada fúnebre en torno a un monasterio cartujo, afín a sus prácticas devocionales, en las afueras de la ciudad de Burgos. Una decisión que tuvo que contar con el impulso, la participación o el apoyo del obispo Cartagena, ya que se trataba de una disposición que, *de facto*, reposicionaba al alza la ciudad de su prelatura.³⁶

Como última coda, tales hechos no pueden ser deslindados de la dramaturgia política que envolvió la caída en desgracia de Álvaro de Luna. Los años del segundo destierro del valido, vinculados con la crítica hacía Juan II por su «extraordinaria remisión gubernativa»,³⁷ coincidieron con la decisión de interrumpir la tradición dinástica de la capilla Trastámara y, a la postre, reemplazar a la ciudad de Toledo por la de Burgos en la topografía funeraria regia. Precisamente, en la *civitas* castellana ocurrieron algunos de los hechos más relevantes de 1453, año del ocaso del poder lunista: el sermón pronunciado por un dominico el día de Viernes Santo en la catedral, con la permisividad del obispo; el prendimiento del condestable y su traslado a la casa de Pedro de Cartagena; y la presencia de Juan II en la ciudad castellana en ese *tempus* intenso. El monarca, además, contempló el arresto de su antiguo hombre de confianza, en compañía del obispo Alonso de Cartagena, desde el palacio de la plaza del Sarmental.³⁸ El escarnio público del maestro de Santiago culminó en Valladolid, pero Burgos volvió a delimitar su presencia en la geopolítica del reino y en la biografía del monarca con el protagonismo nada desdeñable de ciertos miembros del linaje Cartagena.

35 Las últimas aportaciones al respecto pueden ser consultadas en Poza Yagüe y Olivares Martínez, *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra*.

36 Idea planteada en Pérez Monzón, «Metáforas celestes y memoria regia», 202-205.

37 Foronda, «Álvaro de Luna, ¿el privado incomparable?», 40.

38 Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*, 246-247.

Mapeando la iglesia de Miraflores

Los trabajos de Tarín y Juaneda, Yarza Luaces, Gómez Bárcena, Alonso Ruiz o, más recientemente, Menéndez González han reflexionado, desde distintas perspectivas, sobre este proyecto monástico vinculado, en sus diversas etapas, a la maestría de los Colonia —Hans como iniciador y Simón como continuador— y a la biografía de sus principales hacedores.³⁹ La defunción de Juan II en 1454 —la de Cartagena se produjo a los pocos meses— dejó un proyecto inconcluso que, tras un paréntesis temporal, fue asumido, con un particular empeño e interés, por su hija Isabel.⁴⁰

No es nuestro objetivo ahondar en los pormenores de este proyecto edilicio que claramente sufrió cambios en algunas partes de su diseño original. Con certeza, podemos constatarlo en la cabecera; en los cerca de cuarenta centímetros que separan el muro de cierre de la gran fábrica retabística de Gil de Siloé aún pueden observarse arcosolios rebajados y pintados —quizá destinados a reliquias— y ménsulas talladas con la escena de la Anunciación. Actualmente todo permanece oculto por la maquinaria del maestro Gil, pero no debió de ser ese su destino original, pues su ejecución y su policromía sugieren que, inicialmente, se planteó la colocación de un retablo de menores dimensiones junto a un altar y un sepulcro real. Poco podemos añadir a este respecto, ya que la documentación no ofrece ningún tipo de indicios que permitan profundizar sobre el tema.

Lo cierto es que, con la reactivación de las obras durante el reinado de Isabel, en el mapa de Miraflores entraron otros protagonistas. Nuevos miembros de la élite del reino como los prelados Alonso de Burgos y Pedro González de Mendoza, participantes en la definición icónica del proyecto, o maestros excelentes como el citado Gil de Siloé, ejecutor y diseñador del gran retablo mayor y del sepulcro real (figura 6). Unas piezas de tanta fuerza creativa y calidad plástica que han eclipsado nuestra mirada y, en cierto modo, nos han llevado a desatender el resto del espacio templario. A la luz de las recientes investigaciones, creemos que la comprensión de Miraflores pasa por una lectura integral de todo el conjunto.

Para ello, en primer lugar, hemos de situarnos en las peculiaridades de su planta (figura 7). La acomodación al esquema cartujo motivó el alzado de una nave única con barreras divisorias no proyectadas hasta la altura de las bóvedas, que paralelamente actuaban como puntos de inflexión comunicativos y nudos de conexión. Han sido algunos de los elementos más mutantes en Miraflores, y apenas habíamos centrado nuestra atención en ellos, aunque desempeñaron un papel relevante en la organización de los programas icónicos del conjunto monástico. Lo comprobamos en la barrera de separación entre el Coro de los Hermanos y el Coro de los Padres, donde los retablos góticos dispuestos en origen fueron reemplazados por otros de mazonería barroca y su viga de cierre se sobrealzó mediante la colocación en su cima de esculturas de notable tamaño, una de la Virgen y otras de figuras angélicas.⁴¹ Claramente, las intervenciones del siglo XVII

39 Tarín y Juaneda, *La Real Cartuja de Miraflores*; Yarza Luaces, *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, 15-22; Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 203-222; Alonso Ruiz, «Las capillas funerarias de los Trastámara», 153-155 y Menéndez González, «Redesigning Miraflores» y *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 379-451.

40 Las obras se reactivaron en 1477, tras la batalla de Toro, coincidiendo con el ascenso de Isabel a la Corona castellana; véase Menéndez González, «Redesigning Miraflores», 178.

41 Su estudio en Payo Hernanz, *El retablo en Burgos y su comarca*, 465.



Figura 6

Vista cenital del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores (Burgos); imagen de la autora. © Cartuja Santa María de Miraflores.

Figura 7

Nave de la iglesia de Miraflores con el retablo mayor y el sepulcro real; imagen de la autora. © Cartuja Santa María de Miraflores.

alteraron la fisonomía primitiva de este parapeto murario, su lectura icónica y su escala. Y este último factor no resulta baladí, ya que el añadido escultórico, al elevar la altura de la barrera, interfiere en la visión de la cabecera y, particularmente, de la zona central del retablo. Unas interferencias visuales que repercuten en los *ductus* comunicativos planteados en Miraflores (figura 8a). Atendiendo a esta argumentación, uno de los objetivos que tenemos planteados es la reconstrucción de este muro divisorio al que creemos que deben pertenecer los restos líneos de fondo azul y estrellas doradas, aún visibles bajo la reforma efectuada en época moderna.⁴² Aludiremos a ellos en las líneas siguientes.

Volviendo a la lectura proxémica de la cartuja, dos ideas definen su praxis: la memoria del rey y la temática pietista. Un programa teórico significado a través de una variada y, a veces, sofisticada iconografía y diseños de trazo geométrico, no exentos de contenido astrológico, distribuidos en los espacios consecutivos de su nave y del recinto monástico.

El primer espacio ritual del cenobio debió de ser la plaza delantera del mismo, hoy ornada con un crucero pétreo con una Crucifixión cincelada en una de sus caras. Aquí debieron de llegar las comitivas fúnebres de Juan II, el príncipe don Alfonso o Felipe *el Hermoso* y debieron realizarse los primeros ritos, sobre los que, de momento, apenas tenemos información.⁴³ Adentrados en el circuito cartujo propiamente dicho, el recorrido conduce a la puerta del templo, donde se inicia una suerte de vía procesional de tinte pasionista que arranca en la portada, continúa por la nave y concluye en la cabecera. En esta visión unitaria, apreciamos como la imagen del crucificado, que articula la bisectriz del retablo mayor, constituye el clímax de un camino emocional proyectado previamente en las vidrieras de tinte pasionista y en el tímpano de acceso al templo ornado con el tema de la Piedad. Ambos crucificados, el de la entrada y el del retablo mayor, presentan unas similares cualidades plásticas de hondo valor sensitivo, como ejemplifican las lágrimas y la sangre que surcan sus rostros y sus cuerpos y han perdido su composición licuosa para adquirir una textura sólida o metafóricamente densa. Una densidad equiparable al dolor representado. Las dos imágenes, además, coinciden en su dimensión cósmica. En el tímpano, la Piedad se completa en su parte superior con las personificaciones del Sol y la Luna. Ciertamente, estas representaciones no definen una iconografía infrecuente en la escena religiosa; mas, en este caso, constituyen los primeros compases de las citas de valor astral presentes en Miraflores. Dábamnos una pista sobre ellas al mencionar la textura azul con estrellas doradas de la primitiva viga del muro divisorio de los coros y volvemos a encontrarlas en el retablo mayor, donde todo su universo figurativo reposa sobre un fondo poderosamente azul claveteado con siluetas de los mismos astros (figura 8b).

Estas alusiones cósmicas, paralelamente, aparecen reforzadas en el diseño del retablo y su organización en torno a figuras geométricas, particularmente círculos de distinta escala y proporción. El central acoge la representación de Cristo crucificado convertida, a su vez, en el centro de una singular imagen trinitaria en la que Dios Padre aparece con una tiara papal y el Espíritu Santo tiene forma figurativa. No son las

42 Pérez Monzón, «Metáforas celestes y memoria regia», 219.

43 Sobre las exequias del hermano de Isabel I, Tarín y Juaneda (*La Real Cartuja de Miraflores*, 58) señala textualmente que «un sábado 11 de agosto de dicho

año [1492], una fúnebre comitiva presidida por el obispo de Burgos y acompañando los restos del Infante, se presentaba a las puertas de Miraflores», mientras que «la comunidad, noticiosa ya de su venida, salió procesionalmente a recibir el arca».



Figuras 8a y b

De izquierda a derecha, muro divisorio del Coro de los Hermanos y los Padres, con los restos de la viga divisoria original, y detalle del retablo mayor con la figura de un Padre de la Iglesia y estrellas claveteadas sobre un fondo azul pertenecientes a la cartuja de Miraflores (Burgos); imágenes de la autora. © Cartuja Santa María de Miraflores.

únicas particularidades de un conjunto en el que también advertimos ciertos distintivos icónicos que parecen subrayar la directriz eclesiástica o institucional presente en su definición programática. Nos referimos a las vestimentas litúrgicas de los ángeles que perimetran el círculo central y a los gestos rituales de sus manos orantes, cruzadas sobre el pecho o levantadas en actitud de plegaria; a la colocación de un torno giratorio sobre el sagrario que, a modo de reloj anual, introduce la variabilidad del tiempo presente en la secuencia atemporal de la *narratio* bíblica; a la representación de los cuatro Padres de la Iglesia vestidos según la moda litúrgica contemporánea, con el atributo común de una pequeña maqueta eclesiástica como metáfora de la institución que sustentan; a la importancia de los signos escriturarios, particularmente en la secuencia de los cuatro evangelistas; o a la notabilidad de los gestos de dicción que acompañan a las figuras de los dominicos que rematan la cúspide del retablo. Y esto último constituye una singular cita: la ausencia de cartujos frente a la presencia de miembros de esta orden mendicante (figura 9).

La memoria regia constituye el otro hilo conductor de Miraflores a través de la *varietas* del lenguaje plástico: la heráldica timbrada del rey con el lema del ristre en la puerta de acceso, las ménsulas de los nervios o las claves de las bóvedas; los criptorretratos presentes en las pinturas de Juan de Flandes;⁴⁴ y, por último, la doble representación



Figura 9

Santos dominicos en la cúspide del retablo mayor de la cartuja de Miraflores (Burgos).

© Cartuja Santa María de Miraflores.

figurativa de los monarcas, en tipología orante en el retablo y en disposición yacente en el doble sepulcro real. Todo perfectamente incardinado y convenientemente pautado, ya que, si bien la mirada visiona de modo encadenado diferentes códigos regios, no resulta fácil contemplar los dos prototipos figurativos del rey de modo simultáneo y con claridad. Para ello, hemos de recordar el notable tamaño del sepulcro real —más de metro y medio de altura—, la complicada visión de la tapa sepulcral desde el suelo de la nave —y, más aún, desde los asientos de la sillería de coro— y la elevación del altar sobre varias gradas para no quedar oculto.

La disposición y la escala del tálamo regio fue un claro condicionante para la liturgia de Miraflores. Cuando el oficiante subía las gradas, en las celebraciones habituales se colocaba delante del altar de espaldas a la comunidad; de este modo conectaba con la imagen piadosa de los monarcas y sus efigies arrodilladas ante reclinatorios sostenedores de pequeños libros de oración y sus manos juntas en actitud de plegaria. Pero, si se giraba ciento sesenta grados, el retablo perdía su condición de foco visual y se convertía en un solemne telón de fondo; desde esa perspectiva adquiriría plena visibilidad el formato estrellado de la tapa tumular, con la efigie yacente de Juan II vestido con traje de aparato y regalía de gobierno, particularmente la corona y el cetro. Ese debía de ser el marco elegido para la celebración de los ritos memoriales dedicados al padre de Isabel I. Nos interesa especialmente la visión del espacio cartujo desde este plano, que incluye la visión de la nave acotada por la citada barrera divisoria, y la percepción del tálamo real como una estrella tridimensional de líneas geométricas. Una particularidad resaltada por la historiografía actual y, lo que es más sugerente, por las fuentes documentales previas. Así, Antonio Ponz se refiere a dicha pieza como «una gran máquina que hace octángulo»,⁴⁵ y González Dávila como un «octógono perfecto».⁴⁶ Un octógono, podríamos añadir, formado por la superposición de dos cuadrados, uno rotado sobre otro, lo que se asemeja, según señalamos en un anterior trabajo,⁴⁷ al icono prototípico de las cartas astrales. Una idea que debía de ser más explícita en el lecho donde reposan los yacentes, hoy ocupado por una moderna obra de azulejería que, a tenor de lo que ocurre con otras obras contemporáneas,⁴⁸ debió de contar con un cuidado ornato. Quizá con algunas referencias de corte astral. Esta hipótesis encajaría con el programa icónico de carácter conceptual desarrollado en el sepulcro. No hay narración o historias en sus relieves, ni cartelas textuales que glorifiquen los hechos del rey. Solo se señala su dimensión gubernativa a través de los atributos que porta su imagen, y se cualifican los principios rectores de la monarquía y su sacralidad a través de una cohorte de figuras del Antiguo Testamento que ornamentan las paredes tumulares del lado del rey y de virtudes —las teologales y las cardinales— que adornan el lado de la reina.⁴⁹

44 Estas obras, hoy desubicadas de su emplazamiento original, estaban colocadas en el citado muro divisorio entre los Coros. Más datos en Kasl, *The making of hispano-flemish style*, 167-169 y Miquel Juan y Pérez Monzón, «Concorditer facimus contrahimus societatem».

45 Ponz, *Viaje de España*, 571.

46 Gil González Dávila, «Descripción e historia de la cartuja de Miraflores, Burgos», en *Papeles de Gil González Dávila* (Madrid, 1640-1647 [BNE, Ms. 18170]).

47 Pérez Monzón, «Metáforas celestes y memoria regia», 239-240.

48 Por ejemplo, en el sepulcro de Martín Vázquez de Arce, en el que una primorosa alfombra bordada cubre el lecho del comendador santiaguista; véase Pérez Monzón, «La lectura en la Baja Edad Media».

49 Una lectura en clave de la teoría política del poder monárquico puede verse en Pereda Espeso, «El cuerpo muerto del rey Juan II».

La autoría (autorías) de Miraflores. Una investigación en proceso

La sofisticada retórica icónica desplegada en Miraflores y su relevancia en el ecosistema político del reino nos han llevado a reflexionar sobre la autoría o autorías de corte intelectual partícipes en su diseño global y a sistematizar las actuaciones acometidas en tres ítems diferentes: la entrega de buenos materiales, la dádiva de objetos artísticos y la participación propiamente dicha en el diseño intelectual de su programa icónico.

La primera práctica se enhebra en torno a la cesión de materiales de calidad como elemento caracterizador de un buen trabajo y como signo propio de la magnificencia. En este sentido, sabemos que Luis de Velasco, señor de Belorado, donó la madera de nogal para la hechura de la sillería de los Padres y el obispo burgalés Luis de Acuña la piedra de Hontoria para realizar la fuente del camposanto situada en el claustro.⁵⁰ También está documentada la adquisición del alabastro empleado para las tumbas reales en las poblaciones de Cogolludo y Beleña, aldeas de Sigüenza y, por consiguiente, vinculadas a los territorios de los Mendoza.⁵¹ Parece probable entrever, detrás de esta decisión, las gestiones de uno de los más poderosos linajes nobiliarios encumbrados en época Trastámara. Un repertorio de nombres, a los que deberemos añadir otros, con el punto en común de querer significarse en un proyecto regio relevante desde el punto de vista político de la comunicación simbólica.

El segundo modo de actuación nos sitúa en las dádivas de piezas vinculadas a la colección o al tesoro de Miraflores. Son varios los interrogantes que tenemos en este sentido y que dejan sin respuesta el modo adquisitivo de piezas célebres como la *Anunciación* de Pedro Berruguete o el citado *Tríptico de Miraflores* del maestro Rogier; aunque recientes trabajos de investigación están planteando algunas novedosas hipótesis y aclarando ciertas actuaciones comitenciales. Ocurre con las seis tablas pertenecientes a un retablo, hoy desmembrado y depositado en el Museo Nacional del Prado, dedicado a la vida de san Juan Bautista que la historiografía venía atribuyendo a un anónimo artífice conocido como el Maestro de Miraflores, cuya temática corresponde a *La Visitación*, *El Nacimiento*, *La Predicación*, *El Bautismo*, *La Detención* y *La Decapitación* (ca. 1485; Museo Nacional del Prado). El estudio realizado en el *Retablo de Santiago* de la capilla de Álvaro de Luna (catedral de Toledo) ha permitido emparejar el falso acróstico dado a este maestro con el pintor Juan de Segovia y perfilar algunos hitos de su trayectoria profesional, marcada por sus vínculos con el linaje Mendoza y, sobre todo, con el arzobispo Pedro González de Mendoza. Un análisis que, de forma paralela, ha facilitado el reseteo de la información acerca de este singular retablo dedicado a san Juan Bautista al constatar que no respondía al trabajo de un artífice activo en Burgos, sino a la obra de un pintor vinculado a la Casa de los Mendoza. Una particularidad que nos ha permitido plantear la pieza como una probable dádiva del linaje a la cartuja con la clara contraprestación de hacerse visible en un enclave político-estratégico de primer orden. Un regalo que incluía unos códigos visuales que, hasta la fecha, habían pasado desapercibidos. Ocurre en la tabla de *La Predicación de San Juan Bautista*, en la que el predecesor de Cristo declama, ante una comunidad cartuja y un grupo selecto de público, que no había merecido una atención explícita por parte de la historiografía (figura 10). Mas sus ropajes, los gestos de afecto entre ellos y el lema cromático rojo y verde de sus indumentos —extensibles a las

50 Tarín y Juaneda, *La Real Cartuja de Miraflores*, 57 y 184.

51 Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, legs. 148905, 15 y 149108, 331.



Figura 10

Juan de Segovia (Maestro de Miraflores), *Predicación de san Juan Bautista* con el rostro del cardenal Pedro González de Mendoza (ca. 1490-1500). Madrid, Museo Nacional del Prado.

© Museo Nacional del Prado.

encuadernaciones de los libros que sostienen los cartujos— permiten identificarlos con miembros de la familia Mendoza a través de una práctica del criptorretrato tan extraña desde nuestra perspectiva actual y tan próxima a las coordenadas culturales de la época.⁵² Un retrato colectivo en el que sobresalen las facciones y el capelo cardenalicio del hijo del marqués de Santillana, el arzobispo Pedro González de Mendoza, el mismo que figura en la tabla de *La Virgen de la Misericordia* del Monasterio de las Huelgas de Burgos (ca. 1485?)⁵³ y que interpretamos como una dádiva sincrónica del prelado destinada al cenobio femenino burgalés asimismo vinculado con la realeza. Unas actuaciones que coinciden con la comitencia artística de Mencía de Mendoza, hermana del arzobispo e hija del marqués de Santillana, auténtica inspiradora de la Capilla de los Condestables y del Palacio del Cordón que permitió la publicitación del nombre y la heráldica del linaje Mendoza en las arterias principales de la ciudad de Burgos.⁵⁴ La valoración conjunta de estas obras permite comprender las estrategias visuales desplegadas por la poderosa familia nobiliar, bajo la batuta del prelado toledano, para adquirir notoriedad en una de las grandes urbes del reino y, de modo expreso, en los espacios de esencia monárquica.

La tercera línea de actuación comitencial, y auténtico eje nodular de Miraflores, corresponde a la autoría intelectual de los programas icónicos propiamente dicha. Y el sabor es agri dulce a este respecto, ya que no hemos encontrado la fuente primaria que estructure todo el conjunto, aunque quizás no existió como tal. La complejidad y la sutileza de la semántica de Miraflores permiten pensar en la concatenación de varios nombres, discursos teóricos o tradiciones literarias con el nexo común de su cercanía a los círculos cortesanos letrados. Una perspectiva bajo la que hemos atisbado varios cauces posibles de investigación en un camino aún *work in progress*.

Las citas astrológicas, el formato geométrico del túmulo y sus similitudes con el diseño de las cartas astrales nos introducen en la tradición de los *dezires*, una suerte de horóscopos cristianizados a la carta.⁵⁵ La sorpresa investigadora vino al constatar que varias de esas composiciones fueron dedicadas al nacimiento de Juan II, y entre las más celebradas se encuentran las de Francisco Imperial o Diego de Valencia, en las que la loa al monarca adquiere una plena connotación astral; de tal modo, los arquetipos planetarios coinciden con las virtudes, los signos fijos del zodiaco mimetizan con las formas del tetramorfos y los signos intermedios se equiparan con los apóstoles. Ciertamente, los *dezires* se plantean a modo de metáforas poéticas celestes definidoras de la figura del rey, empleando un repertorio icónico que, no sabemos si de forma causal o casual, aparece también en el túmulo real, donde las esculturas de los evangelistas y de los santos, dispuestos en los ángulos principales y secundarios de la tapa del octógono, crean un efecto de pantalla-tamiz protectora y sacralizadora de las efigies reales dispuestas en su interior.⁵⁶ Un nuevo espigón que ahonda en cuestiones de carácter cósmico, bien de tono escatológico o bien de consonancias regias, sobre las que todavía surgen preguntas sin resolver.

52 Un asunto sin resolver es la ubicación primitiva de este retablo barajándose varias hipótesis; entre ellas, la colocación en el reverso de la citada barrera divisoria entre los Coros. Más datos en Pérez Monzón y Miquel Juan, «La línea de Apeles» y Miquel Juan y Pérez Monzón, *Política, arte y persuasión*.

53 Melero Moneo, «La Virgen y el rey», 422.

54 Paulino Montero, *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval*.

55 Tema desarrollado en Vicente García, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*.

56 «Dezires al nacimiento de Juan II», en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, editado por Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (Madrid: Visor Libros, 1993), 255-266.

Del mismo modo, la doble temática de Miraflores —memoria pietista y memoria regia— focaliza nuestra mirada en la personalidad de preeminentes eclesiásticos contemporáneos siguiendo un discurso inductivo ya aplicado por Ishikawa al considerar a Hernando de Talavera, confesor de la reina y primer obispo de Granada, como una de las mentes nodulares del políptico de Isabel.⁵⁷ Mas la documentación es escurridiza, no hay avales que señalen la identidad de los protagonistas; mientras que la duración de las obras cartujas durante dos reinados posibilita que el(los) esquema(s) icónico(s) sea(n) el resultado de la continuidad y de la redefinición programática. De hecho, dos de los nombres que barajamos, Alonso de Cartagena y Alonso de Burgos, fueron figuras diacrónicas y, asimismo, relevantes durante los reinados de Juan II e Isabel I. Percibimos la impronta de ambos en Miraflores.

La huella del obispo asistente a Basilea, cautivador por su oratoria, tiene un componente marcadamente textual. Pensamos en textos religiosos como el *Orational*, con su defensa de la Trinidad, o en escritos de corte especular en los que expresa abiertamente su defensa del concepto sacralizador de la monarquía y la conceptualización virtuosa del monarca y de la *res publica* a través de las imágenes de la justicia, la potestad, la fortaleza o la liberalidad. Una cualificación que personaliza en Juan II al resaltar su elocuencia como sinónimo de la afirmación de rey sabio; la majestad cifrada en «hermosas» vestimentas de valor político empleadas en el ámbito de la ceremonia; y la soberanía significada en atributos como el león, el águila, la espada o el cetro.⁵⁸ Unos conceptos que no resultan ajenos a la plástica de Miraflores: recordemos que la Trinidad es el eje nodular del retablo; la figura yacente del monarca está definida por sus ostentosas vestimentas y la relevancia del cetro; y en las paredes tumulares sobresale una pléyade de virtudes. Así pues, las concomitancias existen, y que fueran el resultado de un programa inicial pospuesto o la secuela posterior basándose en el papel de la *auctoritas* de Cartagena en la constitución de Miraflores es una cuestión que todavía no podemos precisar. Además, las piezas escultóricas no son precisas réplicas del pensamiento del prelado burgalés, y en la tumba real, por ejemplo, las virtudes cardinales están acompañadas por las teologales y un repertorio de figuras veterotestamentarias no citado en sus escritos.

Toda esta casuística nos llevó a la consulta de otras fuentes, particularmente los relatos especulares ampliamente difundidos durante el reinado de Isabel I. *El Regimiento de Príncipes* (1470) de Gómez Manrique o *La Exhortación* (1467) de Pedro de Chinchilla son algunos de los más célebres, y ambos coinciden en la prelación de las virtudes teologales o morales.⁵⁹ Un argumentario que nos resulta interesante para el análisis de Miraflores y del que, además, hemos encontrado un nuevo indicio, en formato de alhaja litúrgica, vinculado a la comitencia de Alonso de Burgos.

Obispo de Palencia, dominico, confesor real, intelectual y comitente artístico. Estas son algunas de las características que conforman la carta curricular del prelado castellano fundador del Colegio de San Gregorio de Valladolid y promotor de piezas distinguidas de artes suntuarias como un magnífico cáliz custodiado en la catedral de Cuenca, circunstancia que *a priori* no nos había suscitado ninguna vinculación con Miraflores (figuras 11a y b). Fue determinante la lectura de un texto de Palomo Fernández y Olivares Martínez con la puesta en valor de esta pieza y la clarificación de su temática: un círculo de ángeles

57 Ishikawa, *The retablo de Isabel la Católica*.

58 Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*, 329-343 y 345-361.

59 Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos*, 437-444.



Figuras 11a y b

De izquierda a derecha, cáliz de Alonso de Burgos custodiado en el Museo Tesoro de la Catedral de Cuenca y detalle de su base; imágenes de Diana Olivares. © Museo Tesoro Catedral de Cuenca.

con signos de la Pasión en la copa, un repertorio hagiográfico femenino en el nudo y un glosario de virtudes y figuras veterotestamentarias en la base, sin el olvido de los escudos con la flor de lis alusivos al obispo palentino.⁶⁰ No tenemos documentada ninguna otra alhaja litúrgica de uso eucarístico con esta particular iconografía que, como hemos visto, es propia de los monumentos funerarios, y de forma ciertamente sugerente observamos las coincidencias de su *narratio* con los programas icónicos de Miraflores, particularmente en la presencia de círculos angélicos y en la asociación de virtudes —cardinales y teológicas— con reyes del Antiguo Testamento. Una coincidencia llamativa que puede tener nuevos ingredientes. No sabemos la razón de su vinculación con la catedral conquense y, en sentido contrario, es conocida la proximidad del prominente prelado al ideario político y religioso de la reina. Todas esas razones nos han llevado a sugerir su posible nexo con Miraflores: ¿una dádiva del obispo al tesoro del regio monasterio?, ¿una representación a escala del programa desplegado en la cartuja?, ¿una muestra visual de su participación en el diseño del programa semántico de la misma? Una última pregunta que podría tener su refrendo visual en la extrañeza que supone colocar monjes dominicos en la parte superior del retablo, ante la ausencia de miembros de la comunidad cartuja. De confirmarse la participación del obispo Alonso de Burgos en el diseño de Miraflores, podríamos clarificar otro de los interrogantes de este conjunto nodular en la geopolítica del reino castellano.

60 Olivares Martínez y Palomo Fernández, «“Escudos con flor de lis”». Sobre la figura del prelado, Olivares Martínez, *El colegio de san Gregorio de Valladolid*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. «Las capillas funerarias de los Trastámara: de la creación de la memoria a “la grandeza humillada”». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 151-172. Madrid: Sílex, 2018.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel. *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*. Madrid: Sílex Ediciones, 2006.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. «La producción literaria de Alonso de Cartagena». En *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen y María Dolores Teijeira, 163-182. Berna: Peter Lang, 2018.
- Díaz Ibáñez, Jorge. «Alonso de Cartagena y la defensa de la exención del obispado burgalés frente al primado toledano». En *la España Medieval* 34 (2011): 325-342.
- «Simbología y ritual en torno a las relaciones y conflictos sociales del clero burgalés durante la Baja Edad Media». *Espacio Tiempo y Forma. Serie III. Historia medieval* 22 (2009): 91-121.
- Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, eds. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros, 1993.
- Fernández Gallardo, Luis. *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo xv*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.
- «Idea de la historia y proyecto iconográfico en la Anacephaleosis de Alonso de Cartagena». *Anuario de Estudios Medievales* 40 (2010): 317-353.
- Foronda, François. «Álvaro de Luna, ¿el privado incomparable?». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 38-50. Madrid: Sílex, 2018.
- Gómez Bárcena, María Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial, 1988.
- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra, 2002.
- *Historia de la prosa de los Reyes Católicos. El umbral del Renacimiento*, tomo I. Madrid: Cátedra, 2012.
- González Rolán, Tomás; López Fonseca, Antonio y Ruiz Vila, José Manuel. *La génesis del humanismo cívico en Castilla: Alfonso de Cartagena (1385-1456). Edición y estudio de textos seleccionados sobre el saber, la diplomacia y los estudios literarios*. Madrid: Guillermo Escolar, 2018.
- Huidobro Serna, Luciano. «El antiguo palacio real de Miraflores». *Boletín Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Burgos* 14 (1935): 209-214.
- Ishikawa, Chiyo. *The retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*. Turnhout: Brepols, 2004.
- Kagan, Richard, dir. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 1986.
- Kasl, Ronda. *The making of hispano-flemish style: art, commerce and politics in fifteenth-century Castile*. Turnhout: Brepols Publishers, 2014.
- Melero Moneo, M.^a Luisa. «La Virgen y el rey». En *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía. I*, dirigido por Isidro Bango, 420-422. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001.
- Menéndez González, Nicolás. «Juan de Colonia and the west façade of Burgos Cathedral, 1442-1458». *Hortus Artium Medievalium* 16, n.º 1 (2010): 333-339.
- «Análisis geométrico y constructivo de la obra de Juan de Colonia en las torres de la fachada occidental de la Catedral de Burgos». En *Obra congrua. Estudios sobre la catedral gótica peninsular y europea*, editado por Enrique Rabasa, Ana López

- y Miguel Ángel Alonso, 137-148. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017.
- «Redesigning Miraflores: Simón de Colonia's Architectural Perception». En *Gothic Architecture in Spain: Innovation and Imitation*, editado por Tom Nickson y Nicola Jenning, 177-196. Londres: The Courtauld Institute of Art, 2020.
 - *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021.
- Miquel Juan, Matilde y Pérez Monzón, Olga. «*Concorditer facimus contrahimus societatem*. La individualidad y el taller en la obra de Bartolomé Bermejo». En *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, coordinado por Joan Molina Figueras, 66-80. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- *Política, arte y persuasión en la Castilla del siglo xv*. Madrid: Trea, 2022.
- Molina Figueras, Joan, «Adiós al hispanoflamenco. El marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María». En *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, coordinado por Joan Molina Figueras, 71-95. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022.
- Nieto Soria, José Manuel. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.
- «La monarquía como conflicto de legitimidades». En *La Monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa*, dirigido por José Manuel Nieto, 13-72. Madrid: Sílex, 2006.
 - «El ciclo ceremonial de la batalla de la Higuera (1431)». *Estudios de Historia de España* XII (2010): 389-404.
- Nogales Rincón, David. «La Genealogía de los reyes de España de Alonso de Cartagena: linaje e imagen regia en la Castilla del cuatrocientos». *Revista de poética medieval* 30 (2016): 233-257.
- Olivares Martínez, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.
- Olivares Martínez, Diana y Palomo Fernández, Gema. «Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos. Obispo de Cuenca (1482-1485)». *Lope de Barrientos. Seminario de cultura* 6 (2013): 93-124.
- Paulino Montero, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid: La Ergástula, 2020.
- Payo Hernanz, René Jesús. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos xvii y xviii*. Burgos: Diputación Provincial, 1977.
- Payo Hernanz, René Jesús y Martín Martínez de Simón, Elena. «Alonso de Cartagena: política, religión y mecenazgo en la Castilla de mediados del siglo xv». En *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen y María Dolores Teijeira, 121-162. Berna: Peter Lang, 2018.
- Pereda Espeso, Felipe. «El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 13 (2001): 53-86.
- Pérez Monzón, Olga. «Visiones artísticas y consenso político en la Corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media». En *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos xi al xv)*, coordinado por José Manuel Nieto y Óscar Villarroel, 497-530. Madrid: Sílex, 2013.
- «La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su retórica visual». *Goya* 357 (2016): 286-307.
 - «Metáforas celestes y memoria regia. (Re)lecturas icónicas de la Cartuja de Miraflores». En *Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano. Repensando el canon*, coordinado por Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes y Víctor Rabasco, 193-240. Madrid: Sílex, 2022.
- Pérez Monzón, Olga y Miquel Juan, Matilde. «*Los quales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las istorias*. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 281-334. Madrid: Sílex, 2018.

- «La línea de Apeles: Narrativas y sinergias en el tardogótico castellano». *Codex Aquilarensis* 36 (2020): 167-198.
- Ponz, Antonio. *Viaje de España*, tomo 3. Madrid: Aguilar, 1988.
- Poza Yagüe, Marta y Olivares Martínez, Diana, coords. *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Complutense. Serie Investigación, 2017.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la edad Media. Propuestas para el debate». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in choir stalls*, editado por Fernando Villaseñor et al., 142-157. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Silva Maroto, Pilar. «El retablo de los Gozos de María de Jorge Inglés». *Boletín del Museo del Prado* 30, n.º 48 (2012): 6-23.
- *Pintura hispano-flameca castellana. Burgos y Palencia*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.
- Tarín y Juaneda, Francisco. *La Real Cartuja de Miraflores. Su historia y descripción*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1896.
- Vicente García, Luis Miguel. *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*. Madrid: Arcadia de las Letras, 2006.
- Villarroel González, Óscar. «Mitra y corona: el arzobispado de Toledo y la monarquía en época de Álvaro de Luna». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 73-86. Madrid: Sílex, 2018.
- Yarza Luaces, Joaquín. *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*. Madrid: Fundación Iberdrola. Cuaderno de Restauración de Iberdrola XIII, 2007.
- *La Cartuja de Miraflores. II. El retablo*. Madrid: Fundación Iberdrola. Cuaderno de Restauración de Iberdrola XIII, 2007.

Episcopus in choro. Presencia e identidad heráldica de los obispos castellanos bajomedievales*

María Dolores Teijeira Pablos

Universidad de León. Instituto de Estudios Medievales



Figura 1

Escudos de Juan Arias del Villar (1487-1498) en los estalos altos de la sillería coral de la catedral de Oviedo; imagen de la autora. © Catedral de Oviedo.

A fines de 1603, los capitulares de la catedral leonesa, tras la visita de la iglesia, «por [...] el inconveniente que había de no estar las sillas real y episcopal con más adorno que las demás del coro [...] ordenaron y mandaron que en las dichas sillas se hagan y pongan [...] unos ornatos con las armas reales y episcopales, y que después de hechos no se siente ninguno en ellas».¹ A este acuerdo habían llegado después de un largo conflicto con el obispo Francisco Trujillo (1578-1592), quien había promovido un fallido intento de traslado del coro, desde la capilla mayor a la nave, buscando, según los miembros del cabildo, destacar su presencia: «Intentio episcopi nulla alia est nisi habeat amplissimam sedem quam sit in conspectus totius populi».²

A pesar de que este suceso tuvo lugar en una época y en un contexto diferentes de los del presente estudio, plantea una cuestión nuclear para el mismo: la problemática presencia episcopal en el espacio coral de su sede y la relevancia del uso de la heráldica como signo identificadorio y distintivo.

Aunque en la catedral era evidente la importancia del obispo como cabeza de su sede, no lo era tanto en el espacio coral, ámbito de actuación de los capitulares, siempre deseosos de mantenerse al margen de la injerencia episcopal. Si bien al mitrado se le asignaba un lugar privilegiado, su trono, este no era siempre de su uso exclusivo ni estaba especialmente destacado, lo que podía causar importantes problemas,³ pues no favorecía la presencia claramente visible de un prelado que buscaba mantener en el espacio coral su memoria, dada la sacralidad y centralidad de este.⁴

¿Cómo consiguieron los obispos hacerse presentes en el coro?; las estrategias fueron varias a lo largo del Medievo, y la más habitual fue el uso de una figuración específica en el dorsal de su trono, con la representación de un prelado que solía aparecer entronizado, revestido de pontifical, con sus insignias y bendiciendo, en una composición similar a la que adoptaron algunos sellos episcopales.⁵ De ese modo, cuando el mitrado asistía a coro y ocupaba su estalo, su imagen se duplicaba y cobraba vida con su movimiento; igualmente, cuando no asistía, su efigie tallada lo sustituía eficazmente manteniendo presentes su autoridad y dignidad al frente del coro, reforzadas estas por la monumentalidad y solemnidad de su representación estática. Esta figura episcopal genérica se convirtió, en muchos conjuntos tardogóticos, en un personaje sagrado más concreto: san Pedro o Cristo como Salvador o, menos frecuentemente, el santo titular de la sede o un santo local relevante, especialmente si había sido su obispo. En ambos casos, la referencia concreta a la santidad legitimaba y reforzaba la imagen del prelado y su presencia en la catedral, mostrando un modelo de referencia: Cristo como redentor, Pedro como pilar y cabeza de

* El presente texto ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación «El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II (HAR2017-88045)», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER.

1 Archivo de la Catedral de León (ACL), *Visita de la iglesia de 17 de noviembre de 1603*, doc. 10718, f. 26r.

2 Campos Sánchez-Bordona, «La delimitación del espacio coral», 122-128.

3 En muchos conjuntos, el obispo, cuando asistía a las celebraciones, usaba la silla del chantre o

del arcediano, lo que suponía que dignidades y canónigos debían cambiar de asiento; en época moderna, ese inconveniente generó modificaciones relevantes, como las promovidas por Juan de San Clemente Torquemada en sus sedes de Orense (1578-1587) y Compostela (1587-1602), para las que encargó nuevos estalos en sustitución de los medievales; véase Yzquierdo Perrín, «El mecenazgo de don Juan de Sanclemente», 12 y 18.

4 Michael, «The privilege of “proximity”».

5 Riesco Terrero, «El sello episcopal hasta el Renacimiento».

la Iglesia, o el santo local como referente de la sacralidad de la sede y de la continuidad del mitrado en la labor de redención.

Otra forma de garantizar la presencia episcopal, sobre todo si se buscaba una específica, era a través de su heráldica, de hecho, obispos y arzobispos fueron de los primeros eclesiásticos en usarla, si bien tardíamente y de manera siempre irregular y anormativa.⁶ La heráldica episcopal recogía el uso identificador de las armas y su carácter de sustituto de la presencia física del titular,⁷ de modo especialmente relevante dado su habitual absentismo; así, el prelado se aseguraba el mantenimiento de la memoria individual y social de su persona y linaje y la conmemoración, ostentación y reconocimiento de ambos, no solo en el ámbito terrenal, sino también en el celestial, para poder ser identificados durante el juicio final.⁸

¿Presencia heráldica ergo patrocinio artístico?

Habitualmente, la presencia de la heráldica es entendida como signo inequívoco del patrocinio de su titular, que firmaba así una obra debida a su iniciativa, del mismo modo que podía hacerlo incluyendo en ella su figura o su nombre; sin embargo, su existencia no siempre supone una intervención directa, y cuando sí lo es, puede materializarse de diferentes maneras. A partir de las obras castellanas bajomedievales conservadas, a continuación son desarrollados algunos ejemplos del uso del escudo episcopal en el espacio coral, recogiendo cuestiones fundamentales sobre el ejercicio del patronazgo artístico como la iniciativa, el encargo directo, la provisión de artistas y modelos, el apoyo al proceso constructivo o la financiación directa o indirecta.

Presencia heráldica ergo patrocinio

En algunos conjuntos corales de la Castilla bajomedieval, la presencia heráldica episcopal puede ser relacionada con el patrocinio de determinados prelados que tomaron la iniciativa de realizar las obras y se implicaron directamente en su desarrollo.

Juan Arias del Villar, obispo de Oviedo (1487-1498), promovió la nueva sillería coral de la catedral asturiana, tal y como él mismo reivindica en la inscripción de su sepulcro catedralicio, «et chorum cum sculptis su[is]», relieves que han sido atribuidos a Alejo de Vahía, probable aportación del prelado.⁹

Quizá precisamente por no residir apenas en Oviedo, consideró de especial importancia asegurar su presencia en el coro, duplicándola a través de dos recursos claramente diferenciados. El desaparecido trono obispal presentaba, en su dorsal, un prelado de pontifical, entronizado y bendiciendo,¹⁰ que podría ser identificado con el propio Arias, pero que seguramente pretendía mostrar, de manera genérica, la imagen y la dignidad episcopal dentro de un espacio eminentemente canonical, por lo que la permanencia del trono vacío no suponía ausencia del titular, en cuanto que su doble se

6 Bouyé, «L'église médiévale et les armoiries», 500 y Metelo de Seixas, «Heráldica eclesiástica».

7 Hablot, «Autoportrait et emblématique princière».

8 Hablot, «L'heraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles».

9 Ara Gil, «La intervención del escultor Alejo de Vahía» y Teijeira Pablos, *La sillería de coro de la Catedral de Oviedo*.

10 Solo conservamos una fotografía antigua incluida en Álvarez Amandi, *La Catedral de Oviedo*, lám. XX.

mantenía permanentemente en su lugar, presidiendo y asegurando la preeminencia y dignidad de la mitra.

Además, el obispo estaría presente en el conjunto coral a través de su heráldica: los restantes estalos altos tenían en el dorsal, taraceadas, inscripciones acompañadas de diversos motivos entre los que se encontraba el escudo del obispo con sus armas timbradas con el correspondiente sombrero episcopal del que pendían dos cordones con sus borlas.¹¹ De las cinco sillas altas conservadas actualmente, las dos de los extremos presentan el escudo completo (figura 1). De haberse mantenido ese ritmo, la sillería alta habría contado con dieciocho escudos del prelado, extremo que no podemos confirmar, pero que apunta a una abundancia heráldica que nos remite directamente a la intervención de Arias, que unió ese modo de identificar su participación en la obra a la inscripción funeraria mencionada y a la información confirmada por la documentación conservada.¹²

Casi en las mismas fechas, Pedro González de Mendoza (1428-1495) promovió dos conjuntos corales en sedes cuyas mitras ostentó en paralelo, los de las catedrales de Sigüenza (1467-1495) y Toledo (1482-1495).¹³ Ambos difieren en lo que respecta a la presencia heráldica del promotor, obedeciendo claramente a distintas circunstancias e intenciones por su parte: si su existencia es nula en la sillería toledana, que sabemos documentalmente que fue realizada por iniciativa suya, en la seguntina es apabullante, pese a que en ella no consta información acerca de su promoción directa. En el trono episcopal de Sigüenza, las armas de Mendoza,¹⁴ convenientemente timbradas de cardenal, policromadas y doradas, aparecen sostenidas por dos ángeles, pero además se extienden por todos y cada uno de los restantes estalos, tanto en los altos como en los bajos; en los primeros se repiten incansablemente en las bovedillas interiores del dosel de cada silla y en el frente de este (figura 2), y en los segundos, ya sin color, se alternan con las de la rama materna, los Figueroa, y con la cruz de Jerusalén, emblema parahe-ráldico del cardenal. En este caso, se considera que, a falta de confirmación documental directa, la profusión heráldica reafirma la intervención del prelado en la realización del conjunto como parte de su participación en la remodelación de la cabecera catedralicia, del mismo modo que que multiplicó hasta el hartazgo la presencia de sus armas en todas las obras que promovió.

Un tercer ejemplo, más tardío, sería el de Juan Rodríguez de Fonseca en su sede palentina (1504-1514), cuyo coro ordenó trasladar desde la capilla mayor hasta los primeros tramos de la nave.¹⁵ Su escudo campea en varias claves de bóveda del nuevo espacio (figura 3), construido durante su episcopado, y en los cerramientos corales, que él mismo encargó.¹⁶

11 «Una flor de lis con cuatro veneras en los cantones y bordura con cinco estrellas de seis rayos».

12 El 17 de febrero de 1492, varios trabajadores de la fábrica se trasladaron a la obra de la sillería «e el señor obispo con ellos asentó sobre el faser de las sillas para el coro»; véase De Caso Fernández, *La construcción de la Catedral de Oviedo*, 249 y *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo*, 67, doc. 89, obras que también recogen otros documentos que muestran la colaboración económica del prelado para paliar la grave crisis que sufrió la fábrica ovetense.

13 Teijeira Pablos, «De Sigüenza a Toledo».

14 «Cuartelado en aspa, primero y tercero en sinople una banda de gules perfilada en oro, segundo y cuarto en oro la salutación angélica *Ave Maria Gratia Plena*, de sable»; véase Leblic García, «La heráldica arzobispal toledana», 27.

15 Teijeira Pablos, «De Badajoz a Burgos».

16 «En oro, cinco estrellas de gules puestas en aspa».



Figura 2

Estalos altos de la sillería coral de la catedral de Sigüenza con escudos de Pedro González de Mendoza (1467-1495); imagen de la autora. © Catedral de Sigüenza.

Figura 3

Escudos de Juan Rodríguez de Fonseca (1504-1514) en las claves de las bóvedas del coro de la catedral de Palencia; imagen de la autora. © Catedral de Palencia.

Patronazgos incompletos. El uso de la heráldica como estrategia capitular

En ocasiones, incluso aunque haya constancia de la promoción directa del prelado, la presencia de sus armas pudo no obedecer a su deseo de que la obra fuese asociada a su memoria, sino que formaría parte de las intenciones de otros agentes.

Este es el caso de la sillería palentina, impulsada por el obispo Sancho de Rojas (1402-1415) con la promesa de financiarla, al menos parcialmente; sin embargo, al asumir la mitra toledana en el año 1415, olvidó, o se desentendió, de dicho compromiso, pese a haber entregado hasta entonces las tres cuartas partes del total estipulado, y dejó el conjunto sin terminar. Para los capitulares, conseguir el pago del resto, ya después de la muerte del prelado, supuso una lucha de años durante los cuales hubieron de buscar otras fuentes de financiación para completar la obra; seguramente recurrieron a sus propias aportaciones, siendo esa, probablemente, la razón de que las sillas altas ostenten escudos que, en varios casos, han sido relacionados con canónigos catedralicios,¹⁷ lo que reafirmaría el uso de la heráldica como muestra de patrocinio económico.

Los problemas financieros pudieron ser el motivo de que una sillería comenzada con un proyecto ambicioso y complejo, evidenciado en la calidad formal y en la intención estructural e iconográfica del trono episcopal, terminado en la primera fase, acabase rematando sus estalos de manera sencilla y reduciendo al mínimo la figuración, lo que indica la importancia del papel del obispo en este caso.¹⁸ Su iniciativa y la financiación ofrecida fueron recogidas en una famosa carta —hoy perdida, pero cuyo contenido conocemos— que nos dice que, en el trono episcopal, los capitulares «por vuestro servicio hizimos poner quatro escudos en campo dorado, con sus estrellas, segúnd que vuestras armas se suelen poner en semejantes obras» (figura 4).¹⁹ Ciertamente, estas, también utilizadas en la orante episcopal del arco de la Capilla del Sagrario —atribuida igualmente al patrocinio del obispo—, no debían de estar previstas inicialmente en el sitio del obispo, dado que los capitulares reivindican la iniciativa de su



Figura 4

Trono episcopal de la sillería del coro de la catedral de Palencia con los escudos de Sancho de Rojas (1402-1415); imagen de la autora.

© Catedral de Palencia.

17 De Viguri, *Heráldica palentina*, t. I, 29-33.

18 Teijeira Pablos, «El trono episcopal de la Catedral de Palencia».

19 «En oro, cinco estrellas de azur puestas en aspa»; véase Leblie García, «La heráldica arzobispal toledana», 24.

colocación y afirman haberlo hecho sabedores de que ese modo de firmar sería del agrado del prelado por formar parte de su costumbre. En consecuencia, la heráldica episcopal es, en esta ocasión, una muestra de un patrocinio en el que, aunque el titular no vio preciso firmar con sus armas, quienes ejecutaron su voluntad lo hicieron en su nombre como parte de su estrategia para conseguir completar la financiación de la obra.

Patronazgos incompletos. La heráldica como reconocimiento

Podemos asumir que algo similar sucedió en otras obras acerca de las que, sin embargo, no hay constancia documental alguna de patronazgo episcopal, pero sí del interés del prelado por algunas actuaciones que estaban enteramente en manos de la fábrica.

Es el caso de Pascual de Ampudia, que ostentó la mitra burgalesa (1496-1512) coincidiendo con la ejecución de una nueva sillería coral contratada en 1504 con Felipe Vigarney.²⁰ Sabemos que la iniciativa no partió del obispo directamente, aunque sí intervino a favor de que fuese llevada a cabo —priorizándola sobre otras pendientes— tomando decisiones concretas sobre ella, probablemente dando una nueva orientación a su discurso iconográfico y, quizá pensando en su realización, fundó la Cofradía de la Visitación.²¹

Esa implicación fue reconocida por los capitulares con la inclusión de las armas del prelado en la escalera que sube al nivel alto²² —precisamente en el coro del obispo, en el que se encontraría el trono episcopal, junto con el capitular—, concretamente en los extremos inferiores de la crosa que remata la escalera (figura 5).



Figura 5

Escudo de Pascual de Ampudia (1496-1512) en la escalera del lado del Evangelio de la sillería coral de la catedral de Burgos; imagen de la autora. © Catedral de Burgos.

20 Mateo Gómez, *La sillería del coro de la Catedral de Burgos*.

21 Teijeira Pablos, «Talante reformador y promoción artística».

22 «En campo de plata y sable, con una estrella, un cordero pascual aureolado y portando el lábaro sobre una roca de la que mana un manantial a través de una crátera, con el lema *De svb tvo cuius pede fons vivvs emanat*».

Un caso similar puede ser el de Valeriano Ordóñez de Villaquirán, obispo de Ciudad Rodrigo (1501-1507), cuyo escudo figura en las puertas laterales de la sillería coral de su catedral,²³ en concreto en los paneles laterales que las enmarcan en el interior, enfrente al de los Reyes Católicos,²⁴ pero también en el remate de la portada del trascoro de la catedral de Oviedo, cuya mitra ostentó entre 1508 y su fallecimiento en 1512.²⁵ No tenemos noticia de la implicación directa del prelado en ninguna de las dos obras, si bien hay constancia de que encargó el retablo mayor de la seo ovetense, en el que de nuevo encontramos su heráldica además de su bulto orante ante la Virgen;²⁶ en ambas sedes podemos asumir dicha presencia como reconocimiento capitular a su papel significativo en la realización del templo, al menos en el caso asturiano.

Patronazgos incompletos. La aportación económica

En el coro de la catedral de Zamora fue incluida la heráldica de Diego Meléndez Valdés (1494-1506), quien ostentaba la mitra en el momento de su renovación.²⁷ En el caso de este obispo, que nunca residió en la sede, su presencia en la catedral se manifiesta exclusivamente por medio de sus armas, que encontramos continuamente en el templo, ya que destinó a él las rentas de su diócesis, en gran medida para renovarlo y embellecerlo,²⁸ aunque no hay constancia de que encargase ninguna de las obras timbradas con su escudo.

En los estalos lo encontramos en la peana sobre la que se apoya el Salvador del dorsal del trono episcopal, en el frente de su baldaquino y en dos paneles de la crestería del nivel alto, pero también en los accesos del trascoro (figura 6) y en la reja de cerramiento. En el trono, Meléndez Valdés, identificado por sus armas, aparece relacionado con la figura de Cristo Salvador —titular del templo— y con la Redención a la que se alude en el baldaquino, donde su escudo puede ser observado junto con el ángel que lo remata y que completa la escena de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso con las dos figuras que coronan los baldaquinos de los estalos reales, ubicados en los extremos orientales del conjunto.²⁹

De nuevo podemos hablar de un patrocinio indirecto, en cuanto que estas obras, identificadas con el prelado, serían costeadas con las rentas de la mitra, pero no tenemos certeza alguna de otro tipo de participación episcopal; lo más probable es que fueran los capitulares los que las encargaran y gestionasen, si bien no podemos descartar que el obispo, o bien sus provisores, dieran instrucciones directas y precisas al respecto. En este caso, la heráldica episcopal, reforzada y vivificada por la policromía que la distingue, sustituye eficazmente al titular ausente, al que se reconoce su papel en la renovación del espacio, favoreciendo su visibilidad en los lugares más significativos del conjunto y relacionándolo directamente con la Redención.

23 «Primero de plata, diez roeles de gules, segundo de oro, jaquelado de azul y plata».

24 Teijeira Pablos, «La Sillería coral de Rodrigo Alemán», 272.

25 Labra González, «El impulso constructivo de la Catedral de Oviedo», 116-119.

26 Sanz Fuentes, «Valeriano Ordóñez de Villaquirán, abad de Alcalá la Real».

27 «Primero de plata, tres fajas de azul y bordura de gules con once aspas de oro, segundo de plata, cinco flores de lis de oro en aspa».

28 Rivera de las Heras, «El obispo Diego Meléndez de Valdés», 78-79 y 83.

29 Teijeira Pablos, «Programmes iconographiques religieux et politique».



Figura 6

Escudo de Diego Meléndez Valdés (1494-1506) en el trasero de la catedral de Zamora; imagen de la autora. © Catedral de Zamora.

Una presencia indeterminada. Escudos sin armas

La sillería catedralicia zamorana plantea una situación diferente debida a la abundancia de escudos portados —sobre todo en las misericordias— por parejas de personajes y animales, reales y fantásticos, con el campo vacío y sin timbrar. ¿Tuvo el cabildo intención de añadir armas en los citados soportes?, de ser así, los candidatos más claros serían los propios capitulares, como en el ejemplo palentino ya citado, pero ninguna constancia ha quedado de ello.

No obstante, este no es el único caso en el que los estalos muestran escudos vacíos: en la sillería catedralicia placentina, pese a que la heráldica episcopal estaba prevista en una de las escaleras de acceso al nivel alto, nunca llegó a tallarse arma alguna,³⁰ y lo mismo sucede con la peana del trono episcopal de la catedral de Coria, en la que un ángel porta un escudo también vacío; además, en ambas carecemos de testimonio documental acerca de la participación episcopal en su realización.

En Plasencia, el uso de la heráldica parece ser bastante genérico, así, encontramos escudos en los estalos reales y en las escaleras de acceso al nivel alto, en las que se incluyen los emblemas heráldicos de las diversas instituciones presentes en el conjunto: en los extremos, sendos ángeles sostienen escudos con los anagramas de Cristo (IHS) y de María (SM) —este último usado por el cabildo como distintivo propio—, y en los laterales de las dos escaleras que suben al trono episcopal, además del vacío ya mencionado, aparecen un escudo papal, otro de los Reyes Católicos y un tercero identificado como «gentilicio placentino».³¹ En este caso parece haber existido una clara voluntad de conmemorar, en el conjunto coral, a todas las instancias de poder que interesaban a la catedral —la Corona, el papado, el cabildo y el prelado—, aunque sin aludir a ninguno

30 Mogollón Cano-Cortés y Pizarro Gómez, *La Sillería de coro de la Catedral de Plasencia*, 88-90.

31 *Ibidem*, 88.

en concreto, a pesar de que la sillería fue contratada con Rodrigo Alemán en 1497, coincidiendo con la llegada a la mitra de Gutierre Álvarez de Toledo (1496-1506), a quien se atribuye el inicio de la catedral nueva.³² Desconocemos si fueron los avatares de la construcción y el ensamblaje del conjunto coral los causantes de que no llegaran a tallarse armas en el escudo episcopal dispuesto y tampoco tenemos certeza del papel desempeñado por Álvarez de Toledo en esta obra, de la que se conserva escasa documentación y siempre alusiva al cabildo.

En Coria, la complejidad del proceso constructivo del templo y la falta de información sobre los estalos hacen enormemente difícil establecer cualquier relación con prelados concretos.³³ Es probable que, en un conjunto realizado en dos etapas muy distintas, los encargados de la fábrica decidieran no recordar a ningún obispo específico, sino que se limitaran a reproducir, en el trono episcopal, la composición del de la sillería zamorana, que parece haber servido de modelo.

Además de los ejemplos mencionados, el conjunto catedralicio leonés presenta también escudos vacíos en los baldaquinos que rematan las dos puertas laterales situadas en los lados septentrional y meridional de la sillería alta (figura 7). Estos escudos sin timbrar aparecen portados por ángeles situados en los pinjantes del propio baldaquino, figuras que se integran en toda una cohorte angélica de músicos, portadores de libros, de filacterias, e incluso de armas, y que encontramos por todo el coronamiento de los estalos altos, en evidente alusión a la vinculación del espacio coral con la esfera celeste, de forma que ambos mundos se fusionan a través de la unión de los cantos corales y los de los ángeles en el cielo; los escudos portados parecen aludir a los justos que salvarían sus almas, aunque estos quedaran finalmente sin identificar.

El caso del coro catedralicio toledano, ya citado, es diferente. Promovidos y financiados los estalos bajos por el arzobispo Pedro González de Mendoza, su fallecimiento obligó al cabildo a asumir el coste de la última parte de la obra, quedando los altos sin realizar hasta el siglo XVI.³⁴ Mendoza, que hizo un uso masivo, e incluso abusivo y sofocante, de sus armas y emblemas en todas las obras que promocionó, incluida la sillería seguntina anteriormente comentada, no dejó, sin embargo, ninguna huella heráldica en el coro toledano, lo cual resulta sumamente extraño si tenemos en cuenta la relevancia que para él tuvo esta su última y definitiva sede, su lugar de enterramiento, para lo cual reorganizó todo el espacio coral —tanto el coro mayor como el menor— a mayor gloria propia, situando sus armas en las claves de las bóvedas que lo cubrían.

Es posible que su intención fuera utilizar su heráldica en la sillería alta, en el trono episcopal o en otro elemento destacado, o que considerara suficiente para asegurar su memoria que su figura, junto con las de los reyes, apareciese en nueve de los dorsales bajos que reproducen los diferentes episodios de la campaña de Granada (figura 8), reivindicando en ellos su papel y el de la mitra primada en el hecho religioso más importante de su momento.

32 Castro Santamaría, «Arquitectura y mecenazgo», 202-203.

33 Apenas ha sido estudiado este conjunto desde los datos que recogió su antiguo deán, Escobar Prieto, «La Catedral de Coria», 247.

34 Teijeira Pablos, «De Sigüenza a Toledo».



Figura 7

Ángeles portando escudos vacíos en los baldaquinos que rematan las puertas laterales de la sillería de la catedral de León; imagen de la autora. © Catedral de León.

Figura 8

Respaldo de la sillería baja de la catedral de Toledo; imagen de la autora. © Catedral de Toledo.

La apropiación de la memoria

No siempre la heráldica episcopal que encontramos en una obra señala directamente al prelado que la promovió, sino que un titular diferente pudo apropiarse de la memoria obispaal usando sus armas en lugar de las de su predecesor. Sin embargo, lo que en un principio podría parecer un hurto de la memoria personal, probablemente no debiera ser considerado más que una actualización de la institucional, toda vez que el escudo episcopal señala tanto a la persona como al cargo y, por lo tanto, la mitra se encuentra igualmente presente, aunque cambie quien la ostenta. En obras tan complejas y de realización a menudo tan larga y accidentada como las corales, no era raro que se sucedieran varios obispos durante el proceso constructivo y hubiese más de un implicado; en ese caso, ¿qué armas debían figurar finalmente en ellas?

Un ejemplo de dicha apropiación de la memoria personal, que no institucional, lo encontramos en la sillería coral de la catedral de Cuenca, actualmente en la colegiata de Belmonte. El conjunto fue iniciado durante el episcopado de Lope de Barrientos (1445-1469), un importante promotor artístico que tuvo muy presente la sede tanto durante su episcopado como en su testamento; no obstante, no son sus armas las que se encuentran en el conjunto, sino las de su sucesor, Alonso de Fonseca y Quijada (1485-1493); ¿a qué obedece esta presencia?

La realización de los estalos conquenses se dilató enormemente en el tiempo y fue realmente complicada.³⁵ Inicialmente fueron contratados con los hermanos Anequín de Bruselas y Egas Cueman antes de 1454, artistas seguramente aportados por Barrientos —para quien ya habían trabajado— que debieron poner escaso interés en la obra, siendo probablemente la prisa por terminarla la que los llevó a utilizar un material inadecuado que se deterioró rápidamente, lo que supuso que en 1479 el cabildo contratase unos nuevos con Maestro Lorenzo.

Ninguna de esas fases, ni las posteriores ya en época moderna, coincidió con el episcopado de Alonso de Fonseca (1485-1493), cuyas armas se encuentran, portadas por leones, en dos piezas claramente reaprovechadas a los pies del atril del trono episcopal,³⁶ en el que campean las del obispo Diego Ramírez de Villaescusa (†1547). De ese modo, Alonso de Fonseca capitalizó la memoria de la mitra en el coro conquense hasta las reformas modernas, adjudicándose —o el cabildo en su beneficio— un patrocinio que, por los datos que tenemos, no ejerció.³⁷

Un protagonismo compartido. Obispos, reyes, capitulares

No siempre es la memoria episcopal la única presente en el espacio coral a través de la heráldica de alguno de sus titulares, pues en algunos conjuntos convive con la de otras instancias de poder que actuaron en dicho ámbito, como la lógica de los capitulares, que en ocasiones dejaron constancia de ella no solo a través del escudo catedralicio, sino

35 Recientemente, Fuentes Ortiz y Chicote Pompanin, «In the Heart of the Church» y «Entre el spoliū medieval y el legado histórico». Agradezco a los doctores Chicote y Fuentes, que identificaron los estalos originales, el intercambio de pareceres sobre la obra y el permiso para usar sus imágenes en este estudio.

36 Se trata de las mismas armas de su primo, Juan Rodríguez de Fonseca; véase nota 16.

37 Diago Hernando, «Alonso de Fonseca, obispo», 236.

también de sus armas particulares. Además de los casos ya comentados, el canónigo Fernando de Coca, que como fabriquero gestionó algunas reformas en la sillería de Sigüenza, dejó su escudo en uno de los estalos altos,³⁸ quizá siguiendo el modelo del obispo Mendoza, pero, lógicamente, de una manera más discreta.

Sin embargo, fue la presencia regia la que hizo sombra a la episcopal en algunos conjuntos corales, en parte debido a que el rey era canónigo honorario en varios cabildos castellanos y, sobre todo, al deseo de estos de hacer visible una relación especialmente estrecha con la catedral, evidentemente con la intención de atraer su favor y los privilegios que ello podía suponer. Es el caso de los de Plasencia, Ciudad Rodrigo y, en menor medida, Sevilla, donde encontramos la heráldica de los Reyes Católicos en diversos lugares, además de otros recursos visuales para enlazar con la memoria regia, como las figuras de Isabel y Fernando en los dorsales de sus tronos en Plasencia o las de los reyes David y Salomón en los de Zamora.

El caso de la sillería de la catedral de Segovia es, sin embargo, diferente, pues el dorsal del trono episcopal presenta las armas de Juan Arias Dávila,³⁹ titular de la mitra segoviana desde el año 1460, aunque por su juventud no pudo tomar posesión hasta 1466, manteniéndola hasta su muerte en 1497 (figura 9). Nos encontramos ante un muy interesante patrón artístico que promovió un alto número de obras en su diócesis, incluida la antigua catedral románica,⁴⁰ en todas las cuáles hizo uso habitual de su escudo.

Con todo, no hay constancia documental de su patrocinio en el coro catedralicio, en cuyo trascoro quiso ser enterrado; de hecho, los datos con los que contamos recogen la aportación económica de su antecesor, Fernando López de Villaescusa (1457-1460), en el transcurso de cuyo obispado fue iniciada y realizada gran parte de la sillería.⁴¹ Por otro lado, el conjunto dedicó dos monumentales estalos a los reyes Enrique IV y Juana de Portugal, cuya factura está documentada durante el periodo de administración de la mitra por parte de Arias, no así la del trono episcopal, que no es mencionada en los testimonios preservados; además, el conjunto sufrió modificaciones importantes tras ser trasladado a la catedral nueva, por lo que no podemos determinar cómo era originalmente. En cualquier caso, parece probable que Arias, que fue deán durante el obispado de su predecesor Villaescusa y accedió al episcopado en el momento en el que estaba siendo renovado el coro, quisiera dejar constancia de su relevancia en él, sobre todo teniendo en cuenta que, tras acceder a la mitra en 1466, visitó su iglesia e introdujo cambios importantes, tanto a nivel artístico como de dotación y organización litúrgica. El protagonismo regio en el coro es significativo, ya que las armas reales se encuentran en los dorsales de los estalos de los monarcas, pero también en el remate del baldaquino de la silla de la reina, complementado en el del rey con un motivo utilizado en obras relacionadas con Enrique IV —el león coronado que vence al enemigo—,⁴² por lo que es probable que Arias Dávila promoviese alguna modificación del trono episcopal encargado, y quizá costado, por su predecesor Villaescusa, procurando que tanto su memoria como la episcopal no quedasen ensombrecidas por la regia. Para ello, su escudo preside la silla en el centro

38 Teijeira Pablos, «De Sigüenza a Toledo», 409.

39 «Primero de plata, una cruz de Calatrava de gules; segundo de plata, un águila de sable; mantel de gules, un castillo de plata».

40 López Díez, «Las artes en el siglo xv».

41 Villaseñor Sebastián y Teijeira Pablos, «Bishop Juan Arias Dávila and King Henry IV».

42 Fuentes Ortiz, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara*, 283. El autor recoge la presencia de leones despedazando o mordiendo granadas en varias obras relacionadas con el rey.



Figuras 9a y b

De izquierda a derecha, trono episcopal con escudo de Juan Arias Dávila (1466-1497) y trono de Enrique IV (1454-1474) con su escudo, ambos pertenecientes a la catedral de Segovia; imágenes de la autora. © Catedral de Segovia.

del dorsal, al igual que los regios en los suyos, pero adoptando una composición distinta que establece la diferencia entre ambas instancias, distinción que probablemente fue reforzada y matizada en su perdido remate, de un modo quizá similar al ya comentado en Zamora, es decir, sacralizando al obispo frente a los reyes.

Una ubicación privilegiada. Heráldica en tronos y accesos

Una cuestión relevante es la ubicación, en absoluto arbitraria, de los emblemas heráldicos episcopales dentro del conjunto coral, ámbito en el que dos fueron sus principales soportes: el trono episcopal y los accesos al interior, incluyendo los exteriores de trascorros y cerramientos.

El trono episcopal como soporte heráldico

El protagonismo del trono es evidente, ya que es el heredero de la cátedra y signo, como ella, de la autoridad y dignidad del obispo, por lo que no es extraño que sus soportes más visibles fueran capitalizados por la memoria episcopal que encontramos fundamentalmente en el dorsal y en el baldaquino que lo remata.

Como ya ha sido mencionado, era habitual usar en el respaldo una imagen relacionada con la mitra, en alusión a la Iglesia, local o universal, a la que representaba. Añadirle la heráldica episcopal no era sino un modo lógico de conectar la imagen de un prelado concreto con la genérica de quien era considerado cabeza y pilar de la institución, de ahí que las armas suelen aparecer bien en un lugar visible del dorsal, como en los casos segoviano y seguntino, bien en la peana en la que se apoya la figura que lo preside, como en Zamora o Coria; en estos últimos, además, se visualiza claramente la relación entre figura y emblema, entre el personaje sagrado y el obispo que actúa como su sucesor y continuador.

Otra opción era aprovechar la mayor altura y suntuosidad de los baldaquinos que solían rematar los tronos para colocar en ellos las armas del obispo. A esta privilegiada posición —que aseguraba una buena visión y, por lo tanto, activaba la memoria atrayendo oraciones *pro anima*— se añadía un matiz diferente, en cuanto que vinculaba al prelado con el ámbito celestial, otorgándole a la representación heráldica un matiz escatológico del que carecían otras ubicaciones. Si a ello le añadimos que, en muchos casos, los escudos episcopales eran portados por ángeles en escenas inspiradas en la *elevatio animae*,⁴³ la referencia a la especial comunicación entre el obispo y el mundo celeste y su deseo de mostrarse como candidato prioritario a la salvación y de explicitar su identidad para ser reconocido el día del juicio otorgan a esta ubicación un carácter salvífico, de especial interés, que se materializa en alguna de las obras mencionadas, como en los tronos episcopales palentino y zamorano.

La presidencia del umbral

La singularidad del espacio coral, dada su función litúrgica y la tendencia al cerramiento y al aislamiento que, para su desarrollo, fue acentuándose a lo largo del Medievo, dio un protagonismo claro a los accesos, que además eran hitos principales en las procesiones y en otros actos litúrgicos; así, las puertas del coro se convirtieron en un soporte fundamental para exhibir los símbolos de la memoria personal e institucional del prelado, siendo la heráldica un motivo perfectamente adecuado para ello debido a su sencillez y contenido simbólico. De este modo, encontramos armas episcopales tanto en las puertas exteriores —en los trascoros y cerramientos laterales o en las rejas del acceso oriental— como en las del interior del coro y también en las escaleras de comunicación entre la sillería baja y la alta, siempre en lugar bien visible y adaptando el tamaño y la forma del escudo al elemento de soporte.

Por desgracia, los cerramientos corales han sufrido multitud de transformaciones y destrucciones, por lo que no resulta fácil entender la extensión de la heráldica episcopal en esa parte, aunque los escudos de Diego Meléndez Valdés, combinados con los del cabildo, todavía presiden las puertas del trascoro de la catedral zamorana y la reja de cerramiento; los de Valeriano Ordóñez de Villaquirán la portada principal del trascoro ovetense y los de Juan Rodríguez de Fonseca figuran en varios emplazamientos del trascoro y en los cerramientos laterales del coro de la catedral palentina. No obstante, se han

43 Hablot, «Autoportrait et emblématique princière», 72.

mantenido con mayor frecuencia en los accesos interiores, como sucede en la sillería de Ciudad Rodrigo, cuyas puertas laterales aparecen flanqueadas por los escudos del obispo Ordóñez de Villaquirán y los de los Reyes Católicos, o en los remates de las puertas laterales de los estalos leoneses, si bien no presentan arma ni timbre alguno y, por lo tanto, no pueden ser conectados con la figura del mitrado.⁴⁴ En las escaleras de acceso al nivel alto, y precisamente en las más cercanas al trono episcopal, encontramos la heráldica del obispo Pascual de Ampudia en la sillería burgalesa, junto con la capitular, y el escudo episcopal vacío ya comentado en Plasencia.

Los tenantes

Entre los ejemplos analizados, la inmensa mayoría de escudos episcopales que encontramos en el espacio coral carecen de tenantes, pero en aquellos que los tienen suelen aparecer ángeles escutíferos, lógicos en un espacio sacro;⁴⁵ así ocurre con los escudos de Sancho de Rojas en el trono episcopal palentino, el de Diego Meléndez Valdés en el zamorano, el de Pedro González de Mendoza en el seguntino (figura 10) y los vacíos de Coria y León.



Figura 10

Trono episcopal de la catedral de Sigüenza con el escudo de Pedro González de Mendoza (1467-1495); imagen de la autora.

© Catedral de Sigüenza.

44 Se trata de un elemento complejo, claramente realizado a raíz del traslado del coro desde su emplazamiento original hasta el actual en la nave y a partir de piezas descartadas de los estalos originales junto con otras de nueva factura. Los baldaquinos en los que encontramos los ángeles escutíferos antes

mencionados hubieron de ser realizados a la vez que el resto de la sillería gótica, pero no necesariamente como remate de una puerta.

45 Hablot, «Saint-Michel archetypé d'un support héraldique significant».

El ángel escutífero puede ser entendido tanto como mensajero de la protección divina otorgada al titular de las armas como una manera de presentación ante la divinidad a través de una figura sagrada que, emulando a san Miguel, recuerda el origen guerrero de la heráldica, además de ser signo de la lucha entre el bien y el mal.⁴⁶ En este sentido, su ubicación no es caprichosa: pueden estar representados en los lugares altos, como si bajaran del cielo para recompensar al titular, o como base de figuras religiosas relevantes, de modo que el ángel sacraliza las armas y, por lo tanto, a quien las ostenta, mostrando para él un camino de salvación que lo señala como elegido.⁴⁷

La elección de las armas: armas de linaje, personales, armas de fe

En la elección de las armas episcopales está clara la intención del prelado, que como eclesiástico podía utilizar las armas de su linaje, si las tenía, las personales, que podía crear haciendo uso de las prerrogativas de su posición, o las armas de fe, entre las que se contaban las de su sede u orden religiosa.⁴⁸ Aunque lo más lógico hubiera sido decantarse por esta última opción, coronadas con los timbres habituales —mitra y báculo—, la mayoría de los obispos castellanos bajomedievales utilizaron las de su estirpe, dado que frecuentemente procedían de la nobleza.

El uso del escudo familiar fue una estrategia de identificación, reconocimiento y conmemoración personal, pero también colectiva. Así, los prelados usaron las del linaje, con un único cuartel, o las personales, con dos o cuatro cuarteles, recordando la ascendencia tanto paterna como materna, seguramente una elección interesada en función del prestigio de sus antepasados, que acrecentaba el propio y mostraba las conexiones familiares que tanto ayudaron a la mayoría en su carrera eclesiástica. De este modo, Juan Rodríguez de Fonseca usó tanto las armas de los Fonseca como el escudo de sus cuatro costados —Fonseca, Ulloa, Ayala y Cervantes—,⁴⁹ en ocasiones en paralelo, en espacios ligados a su patronazgo directo, como en los cerramientos y en las claves de bóveda del coro palentino. ¿Por qué esta duplicidad? Quizá en Palencia viera comprometido el poder identificador de su heráldica al coincidir con la de Sancho de Rojas, muy similar.⁵⁰ En consecuencia, en el interior del coro, las estrellas de este último presiden el trono junto con las armas de los capitulares, y en el exterior campean las de Fonseca al lado del escudo regio en el trascoro, una diferenciación de ámbitos que resulta perfectamente lógica en cuanto que el patronazgo de Rojas se centró en los estalos y el de Fonseca en el cerramiento coral. Por su parte, tanto Ordóñez de Villaquirán como Meléndez Valdés usaron dos cuarteles, así como Arias Dávila añadió un mantelado, mientras que Rojas, Mendoza y Alonso de Fonseca usaron únicamente las armas paternas.

Juan Arias del Villar y Pascual de Ampudia fueron los únicos que crearon su propia heráldica con referencias absolutamente personales. El primero utilizó, entre otros lugares en la sillería coral ovetense, el escudo ya descrito anteriormente, que encontramos completo y timbrado en dos de los cinco estalos altos que actualmente

46 *Ibidem*, 270.

47 Hablot, «L'heraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles».

48 Metelo de Seixas, «Heráldica eclesiástica», 310.

49 Teijeira Pablos, «De Badajoz a Burgos», 54.

50 La diferencia se encuentra únicamente en el esmalte de las estrellas y en el número de sus rayos; véanse notas 16 y 19.

se conservan,⁵¹ mientras que, en los demás, la falta del escudo completo fue suplida con la presencia de alguna de sus armas, de las que la principal, la flor de lis, aparece en cuatro de ellos en un ritmo que probablemente se mantuviera en el resto, sin embargo, en el quinto, un diseño circular con una estrella inscrita juega con las estrellas y veneras en su interior. En la sillería ovetense, Arias del Villar utilizó los estalos para perennizar su memoria, tanto en el obispo tallado en el dorsal del trono como en su heráldica, que completa o deconstruida está repartida por los estalos altos, una presencia multiplicada gracias a diversos muebles heráldicos que creo que combinó de manera personal para mostrar algunos de los jalones de su carrera eclesiástica: su origen compostelano —veneras y estrellas— y, posiblemente, su vinculación con Alonso de Fonseca (†1473), arzobispo de Sevilla, Santiago y Sevilla, bajo cuya protección despegó su carrera eclesiástica.⁵²

Nos encontramos ante un ejemplo de especial interés que muestra alguna de las muchas posibilidades que la heráldica proporcionaba a su titular permitiéndole incorporar armas diferentes a las del linaje, lo que proyectaba un mensaje cargado de intenciones y creaba una identidad propia en la que jugaba un papel relevante la pertenencia a redes de relaciones fundamentales en el desarrollo del propio *cursus honorum*, multiplicando el valor semántico de sus armas como elemento de comunicación social.⁵³

En cuanto a Pascual de Ampudia, su procedencia supuestamente humilde lo llevó a crear un escudo que está lleno de elementos autorreferenciales:⁵⁴ en un campo con los colores de la orden dominica a la que pertenecía, un cordero pascual —como su nombre— se yergue con el lábaro sobre una fuente de la que mana agua y que puede ser relacionada tanto con su origen ampudiano —Ampudia era denominada Fuentpudia a fines del xv— como con su contrastada devoción a san Clemente, a la que se debe igualmente el lema elegido. Probablemente, fray Pascual, un hombre realmente hecho a sí mismo, creó su escudo determinado por la necesidad de elaborar una imagen propia al acceder a la mitra burgalesa, consciente de la necesidad de que fuese visualizada la autoridad de su cargo y se identificara con su persona y sus logros, un auténtico programa de vida y de profesión religiosa.

En ambos casos, los escudos creados a la medida de los prelados utilizaban auténticas armas de fe,⁵⁵ en cuanto que eran elegidas con un criterio religioso —en cierto modo devocional en el de Ampudia—, pero sobre todo institucional. Por lo demás, ninguno de ellos usó como propios los distintivos de su sede, que estaban vinculados directamente con el cabildo. En los frecuentes roces, o conflictos abiertos, que surgieron entre obispos y capitulares parece improbable que uno de ellos asumiera el símbolo identificativo del otro, que no dejaba de ser un icono de autoridad; de cualquier modo, es un tema que requiere una profundidad que no permite este análisis.

51 Si bien el apellido Arias es frecuente en Galicia, correspondiendo a diversas casas nobiliarias, no ha podido ser localizado el compuesto Arias del Villar más allá del entorno del propio prelado; en cualquier caso, los Arias usaron unas armas diferentes.

52 Fue provisor suyo en la sede compostelana desde 1462, según Vázquez Bertomeu, «El arzobispo don Alonso II de Fonseca», 90. Además, debió acompañarlo en su vuelta a Sevilla, en cuya

catedral llegó a ser deán, según Martín Postigo, *Los presidentes de la Real Chancillería de Valladolid*, 33-34. Las armas de Alonso de Fonseca —el llamado «arzobispo viejo»— son las mismas que las de su sobrino, Juan Rodríguez de Fonseca; véase nota 16.

53 Bouyé, «L'église médiévale et les armoiries», 536 y Metelo de Seixas, «Heráldica eclesiástica», 315.

54 Teijeira Pablos, «Talante reformador y promoción artística».

55 Metelo de Seixas, «Heráldica eclesiástica», 310.

También eran armas de fe los emblemas paraheráldicos que varios de estos mitrados utilizaron. Algunos fueron desgajados de su escudo, como el ya comentado caso de las veneras y estrellas de la sillería ovetense o la flor de lis de Diego Meléndez Valdés, que aparece aislada, como signo identificativo, en las fajas de la reja del cerramiento oriental del coro zamorano.⁵⁶ Otros ahondaron en el oficio del titular, como la Cruz de Jerusalén que el cardenal Mendoza usó prolíficamente, en ocasiones a manera de timbre en sustitución de la cruz patriarcal, como puede verse en la sillería seguntina, en la que esta cruz —alusiva a su título de cardenal de Santa Croce in Gerusalemme—⁵⁷ aparece también sola, rodeada de una laurea a la manera clásica —lo que refuerza su vínculo romano—, y en relación con cuya devoción empleó también el tetrasquel o cruz de brazos curvos. Por su parte, Juan Rodríguez de Fonseca dispuso igualmente un emblema paraheráldico propio en los cerramientos corales de la catedral palentina: tres báculos unidos, símbolo de sus tres episcopados hasta entonces, Badajoz, Córdoba y Palencia.

En cuanto a los timbres eclesiásticos, fueron habituales el sombrero verde y las borlas⁵⁸ —no siempre en el número correcto—,⁵⁹ en ocasiones la cruz correspondiente a su estado, y más raramente la mitra o el báculo. Entre los prelados analizados, solo el cardenal Mendoza utilizó la cruz patriarcal en sus escudos, como se ha comentado. Con estos escudos, realizados en madera, piedra, hierro o barro,⁶⁰ los mitrados —y quienes quisieron o debieron mantener su recuerdo— buscaron en el coro —cuyas obras a menudo impulsaron— un marco atemporal y eterno para la conmemoración de su memoria personal e institucional, el prestigio de su linaje o del grupo al que pertenecían y el refuerzo de la relevancia de la mitra, mensajes que fueron siendo más comunes y complejos a medida que el Medievo se extinguía y el mundo moderno se acercaba con nuevos requerimientos e intereses.

56 Rivera de las Heras, «El obispo Diego Meléndez de Valdés», 91.

57 Teijeira Pablos, «De Sigüenza a Toledo», 410.

58 Bouyé, «L'église médiévale et les armoiries», 530.

59 Los obispos debían llevar seis borlas en tres niveles (1, 2 y 3) y los arzobispos diez en cuatro (1, 2, 3 y 4). Para la norma que afecta a los timbres, véase Pardo de Guevara Valdés, *Manual de heráldica española*, 54.

Sobre la evolución de la costumbre y sus múltiples variantes, véase Metelo de Seixas, «Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica».

60 La heráldica episcopal fue usada también en azulejos que pavimentaron el espacio coral, pero no tengo noticia de que se conserven restos en el ámbito castellano bajomedieval.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Amandi, Justo. *La Catedral de Oviedo. Perfiles histórico-arqueológicos*. Oviedo: Imprenta Regional, 1929.
- Ara Gil, Julia. «La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la Catedral de Oviedo». *Anales de Historia del Arte* 4 (1993): 341-352.
- Bouyé, Édouard. «L'église médiévale et les armoiries: histoire d'une acculturation». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age* 113, n.º 1 (2001): 493-542.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. «La delimitación del espacio coral como símbolo de la jerarquización eclesiástica del interior del templo». En *Arte, función y símbolo. El coro de la Catedral de León*, de María Dolores Campos, Ignacio González-Varas y María Dolores Teijeira, 105-140. León: Universidad, 2000.
- Caso Fernández, Francisco de. *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)*. Oviedo: Universidad, 1981.
- *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo (1300-1520)*. Gijón: Biblioteca Asturiana, 1982.
- Castro Santamaría, Ana. «Arquitectura y mecenazgo. Juan de Álava y la casa de Alba». En 1992. *El arte español en épocas de transición*, actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte, 199-212. León: Universidad, 1994.
- Diago Hernando, Máximo. «Alonso de Fonseca, obispo de Ávila, Cuenca y Osma, y el ascenso de un linaje de exiliados portugueses en la Castilla de los siglos xv y xvi». *Espacio, Tiempo y Forma. III. Historia medieval* 34 (2021): 227-262.
- Escobar Prieto, Eugenio. «La Catedral de Coria». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 106 (1901): 245-252.
- Fuentes Ortiz, Ángel. *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-174)*. Madrid: La Ergástula, 2021.
- Fuentes Ortiz, Ángel y Chicote Pompanin, María Teresa. «In the Heart of the Church. The Choir(s) of the Cathedral of Cuenca in Context». En *Choir Stalls and Their Patrons*, editado por Barbara Španjol-Pandelo. Leiden: Brill, [en prensa].
- «Entre el *spolium* medieval y el legado histórico. La recepción del coro de los hermanos Cueman a través de los siglos». *Archivo Español de Arte* 379 (2022): 213-230.
- Hablot, Laurent. «L'heraldisation du sacré aux xii^e-xiii^e siècles, une mise en scène de la religion chevaleresque?». En *Chevalerie et christianisme aux xii^e et xiii^e siècles*, editado por Martin Aurell, 211-233. Rennes: PUR, 2011.
- «Saint-Michel archetype d'un support héraldique significatif: l'ange écuyer». En *Actes du colloque Autour de l'archange saint Michel*, dirigido por Christian Lauranzon-Rosas y Martin de Framond, 265-278. Le Puy-en Velay: Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012.
- «Autoportrait et emblématique princière à la fin du Moyen Âge». En *L'autoportrait et représentation de l'individu*, dirigido por E. Gaucher-Rémond, 67-81. Bruselas: De Boeck, 2016.
- Labra González, Carmen María. «El impulso constructivo de la Catedral de Oviedo durante el reinado de Isabel la Católica: el pórtico y obras contemporáneas». *De Arte* 5 (2006): 107-123.
- Leblic García, Ventura. «La heráldica arzobispal toledana». *Toletum* 23 (1989): 9-63.
- López Díez, María. «Las artes en el siglo xv: el mecenazgo de los Arias Dávila». En *Segovia en el siglo xv. Arias Dávila, obispo y mecenas*, editado por Ángel Galindo, 273-296. Salamanca: Universidad Pontificia, 1998.
- Martín Postigo, María de la Soterraña. *Los presidentes de la Real Chancillería de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982.
- Mateo Gómez, Isabel. *La sillería del coro de la Catedral de Burgos*. Burgos: Caja de Burgos, 1997.

- Michael, Michael. «The privilege of “proximity”: towards a re-definition of the function of armorials». *Journal of Medieval History* 23, n.º 1 (1997): 55-74.
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar y Pizarro Gómez, Francisco Javier. *La Sillería de coro de la Catedral de Plasencia*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Pardo de Guevara Valdés, Eduardo. *Manual de heráldica española*. Madrid: Aldaba, 1987.
- Riesco Terrero, Ángel. «El sello episcopal hasta el Renacimiento: valoración jurídico-diplomática y artística del mismo». En *XV Congreso de las ciencias genealógica y heráldica*, tomo III, 365-390. Madrid: Instituto Salazar y Castro, 1983.
- Rivera de las Heras, José Ángel. «El obispo Diego Meléndez de Valdés, promotor artístico en Roma y Zamora en torno a 1500». *Anthologica Annua* 64 (2017): 51-103.
- Sanz Fuentes, Josefa. «Valeriano Ordóñez de Villaquirán, abad de Alcalá la Real, Obispo de Oviedo (1508-1512). Documentos para la historia de su episcopado». En *Segundas Jornadas de Historia en la Abadía de Alcalá la Real*, 543-565. Alcalá la Real: Diputación de Jaén, 1999.
- Seixas, Miguel Metelo de. «Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da Igreja Católica». *Lusiada. Revista de Ciência e Cultura. História* II, n.º 1 (2004): 55-72.
- «Heráldica eclesiástica. Entre usos concretos e disposições normativas». En *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*, coordinado por Anísio Miguel de Sousa Saraiva y María del Rosario Barbosa Morujão, 297-333. Lisboa: Universidade Católica portuguesa, 2014.
- Teijeira Pablos, María Dolores. *La sillería de coro de la Catedral de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998.
- «El trono episcopal de la Catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas». *Archivo Español de Arte* 294 (2001): 171-179.
- «Programmes iconographiques religieux et politique dans les stalles espagnoles. Le cas de la cathédrale de Zamora». En *Autour des stalles de la Picardie et de Normandie. Traditions iconographiques au Moyen Age*, editado por Kristiane Lemé, 79-88. París: Encrage, 2001.
- «La Sillería coral de Rodrigo Alemán en la Catedral de Ciudad Rodrigo». En *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, editado por Eduardo Azofra, 253-280. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2006.
- «De Sigüenza a Toledo. El patronazgo coral del cardenal Mendoza». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 403-416. Madrid: Sílex, 2014.
- «De Badajoz a Burgos. Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales». *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 53-86.
- «Talante reformador y promoción artística: el patronazgo del obispo de Burgos Pascual de Ampudia (1495-1512)». *Archivo Ibero-Americano* 296 (2023): 295-334.
- Vázquez Bertomeu, Mercedes. «El arzobispo don Alonso de Fonseca II. Notas para su estudio». *Cuadernos de Estudios Gallegos* XLVII, n.º 112 (2000): 87-131.
- Viguri, Miguel de. *Heráldica palentina*, 2 tomos. Palencia: Diputación, 2005.
- Villaseñor Sebastián, Fernando y Teijeira Pablos, María Dolores. «Bishop Juan Arias Dávila and King Henry IV in Segovia Cathedral. A Fake Stalls Patron?». En *Choir Stalls and Their Patrons*, editado por Barbara Španjol-Pandelo. Leiden: Brill, [en prensa].
- Yzquierdo Perrín, Ramón. «El mecenazgo de don Juan de Sanclemente. Un cordobés arzobispo de Santiago». *Ucoarte* 3 (2014): 9-34.

Heráldica y espacio sagrado: marcas del linaje Luna en la catedral de Toledo*

Miguel Metelo de Seixas

Instituto de Estudos Medievais.

FCSH Universidade Nova de Lisboa



Figura 1

Misal pontifical de don Pedro de Luna, arzobispo de Toledo.
Toledo, Biblioteca de la Catedral, Res. 9, h. 1. © Catedral de Toledo.

En contra de lo que cabría suponer, las relaciones entre los historiadores del arte y los heraldistas no siempre han resultado fructíferas, de hecho, tales relaciones todavía hoy están teñidas de cierta desconfianza o desconocimiento mutuo: para los historiadores del arte, los emblemas heráldicos aparecen a menudo como una especie de añadido espurio, objeto de simple identificación, sin que se intente establecer una relación profunda con las obras que los ostentan; y para los heraldistas, aún existe una visión descarnada de su objeto de estudio, considerado en su dimensión abstracta más que en su plasticidad y en la multiplicidad de sus manifestaciones concretas. Afortunadamente, el proyecto de investigación «El patronazgo artístico en el reino de León y Castilla (1230- 1500). Obispos y catedrales II» escapó a esta dicotomía, incluso por la atención que sus coordinadoras, ambas historiadoras del arte, habían dedicado a las cuestiones heráldicas a lo largo de los años.

Como heraldista, mi participación en este proyecto tuvo como objeto de estudio la expresión de las armas de los prelados de una familia concreta, la Casa de Luna; en un primer momento, y en el marco del seminario La Magnificencia del Pontificado. Bienes Suntuarios de los Prelados Castellanos de la Baja Edad Media, celebrado en 2021, con la comunicación «La heráldica en las encomiendas artísticas de los arzobispos Luna». En este trabajo se ha tratado de señalar cómo la aparición de blasones en los manuscritos litúrgicos iluminados encargados por dos prelados Luna —Pedro de Luna y Juan de Cerezuela, ambos arzobispos de Toledo— merecía especial atención. En efecto, la presencia de la heráldica en dichos códices tenía ciertamente una finalidad identificadora que trataba de proporcionar al lector u observador un signo visual que denotara al ordenador, poseedor o consignatario de esos preciosos objetos; pero el objetivo era, sobre todo, destacar que, mucho más allá de un propósito meramente identificativo, también tenía otras funciones. En una ponencia defendida en 2022, en el simposio internacional *Ars Gloriarum*. La Presencia Episcopal en las Catedrales Bajomedievales, fueron ampliadas las conclusiones a las que se había llegado en la primera intervención, analizando la existencia de la heráldica de los prelados Luna en la catedral primada de Toledo y relacionándola también con la presencia de la no eclesiástica del mismo linaje en este espacio sagrado.

Este tema se inscribe en un doble fenómeno característico de las profundas transformaciones que sufrió la heráldica durante los siglos XIV y XV: por un lado, la heraldización del espacio sagrado, por otro, la sacralización de los blasones, aspectos relacionados con lo que podríamos identificar con la aculturación de los emblemas de la Iglesia que tuvo lugar durante esos siglos; de hecho, su posición al respecto fue inicialmente algo reservada, de modo que, cuando aparecieron en el siglo XII, fueron configurados como códigos de representación vinculados a los campos de batalla y a los valores nobiliarios, lo que sirvió como primera fuente para la constitución de una estética propia de la heráldica.¹ La sencillez de las composiciones, el reducido número de colores, la preferencia por los elementos geométricos y la extrema estilización de las figuras muestran este origen bélico y noble; y lo mismo puede decirse de la elección de una pieza de armería, el escudo, como soporte privilegiado para la representación de los blasones, complementados posterior-

* Este trabajo ha sido financiado con fondos nacionales portugueses a través de la FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., en el marco de la Norma Transitoria DL 57/2016/CP1453/CT0041, y los proyectos estratégicos UIDB/00749/2020 y UIDP/00749/2020; asimismo, ha sido elaborado en

el marco del proyecto de investigación «El patronazgo artístico en el reino de León y Castilla (1230- 1500). Obispos y catedrales II» (HAR2017-88045), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER. Bouyé, «L'église médiévale et les armoiries».

mente por una serie de elementos externos igualmente derivados de los usos marciales.² La propia terminología consagró el vínculo: los emblemas recibieron el nombre genérico de armerías o armas, mientras que el lenguaje utilizado para describirlos, fijado a partir de los siglos XIII y XIV, mostró una clara predilección por la terminología caballeresca.

Así, en su origen, la heráldica cultivó una relación privilegiada con el universo de la guerra y de la nobleza que se acentuó con el desarrollo de la literatura épica y de la ética caballeresca en la Baja Edad Media, no es de extrañar, por tanto, que el clero de los siglos XII-XIII en general viera el fenómeno con cierto recelo, tanto más cuanto que, lejos de limitarse al ámbito bélico y nobiliario, la heráldica conoció una difusión que la llevó a ser utilizada en las más variadas ocasiones y a alcanzar prácticamente todos los segmentos sociales, además de haberse extendido rápidamente por todo Occidente.³ El hecho es que dicho código era el único vigente en la época que no fue construido sobre una base estrictamente religiosa; en este sentido, las causas de su éxito fueron variadas, pero hay que destacar la cuestión fundamental del aumento de la comunicación intercomunitaria, con el progresivo declive de la autosuficiencia económica y cultural, o aislamiento, y la consiguiente necesidad de medios de identificación más eficaces.⁴

Estos signos de comunicación, en una sociedad mayoritariamente analfabeta, tendían a ser de naturaleza sonora y visual, no escrita, de ahí la proyección de la heráldica y de la antroponimia, instrumentos de identidad inseparables entre sí en varios sentidos, incluyendo una dimensión propiamente sonora; por tanto, la adhesión del clero a la misma siguió los pasos del resto de la sociedad y, a menudo, como de mala gana. Hasta cierto punto, había incluso alguna incompatibilidad entre la estética heráldica y lo que, hasta entonces, habían sido las principales pautas de la autorrepresentación de la jerarquía eclesiástica. Es cierto que dicha desviación fue diluyéndose paulatinamente en el vértice común de la fusión entre el ideal piadoso y el caballeresco, una doble aproximación patentada por la ética del caballero cristiano por un lado y por la figura del monje guerrero por otro, coyuntura que permitió que la asunción de armerías por parte de los clérigos pareciera poco a poco menos extraña, más defendible. En las investigaciones que desde hace una década vienen realizándose en el campo de la heráldica eclesiástica medieval portuguesa se ha evidenciado dicha integración progresiva, tanto en el caso del clero catedralicio⁵ como en el de los prelados lisboetas;⁶ y como demuestran las fuentes utilizadas en ellos, la reticencia de los distintos estamentos eclesiásticos a adoptar su código acabó creando un ámbito peculiar: lo que se conoce como «heráldica eclesiástica», en la que la libertad para incluir signos autónomos en el interior del escudo —normalmente articulando las armas familiares con elementos expresivos de la devoción religiosa— convive con una progresiva rigidez en los elementos del exterior del mismo, expresivos de la posición del titular en la jerarquía de la institución.⁷ Además, la idiosincrasia de la heráldica eclesiástica condujo a un esfuerzo constante por teorizarla, evidente en el primer tratado dedicado a dichas cuestiones por el jurisconsulto Bartolo da Sassoferrato, que tendieron a ser más complejas en los posteriores textos medievales y modernos sobre armerías.⁸

2 Hablot, «Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir».

3 Pastoureau, *Traité d'Héraldique*, 37-46.

4 Menéndez Pidal, *Los emblemas heráldicos*, 136-140.

5 Saraiva, Morujão y Metelo de Seixas, «Héraldique des sceaux du clergé séculier portugais».

6 Metelo de Seixas, «A heráldica dos bispos e arcebispos de Lisboa».

7 Metelo de Seixas, «Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica».

8 Boudreau, «L'héraldique ecclésiastique théorique» y Metelo de Seixas, «Heráldica eclesiástica».

En su complejidad —¿deberíamos decir polivalencia?—, la heráldica eclesiástica estaba plenamente establecida en el siglo XIV, especialmente en los rangos más altos de la institución, por tanto, sería impensable que un prelado de esa época no usara armas, aunque otra cuestión, complementaria e inseparable, pero más raramente planteada, es la de su uso por parte de cada prelado; es decir, se trataría de centrar la atención no en la constitución o la naturaleza del emblema, sino en sus manifestaciones plásticas: en qué soportes físicos se produjo, con qué naturaleza material y cromática, en qué objetos o en qué lugares y, por supuesto, con qué destinatarios y con qué fines.

La presencia de blasones episcopales en las iglesias forma parte de un fenómeno más amplio que Laurent Hablot ha denominado heraldización del espacio sagrado, esto es, la relación especial que a partir del siglo XIII mantuvo la heráldica con el espacio eclesial, particularmente con las capillas funerarias.⁹ En esos lugares confluían dos conceptos complementarios, la salvación de las almas y la perpetuación del linaje, y, en ellos, la existencia de armas puso de manifiesto esa conexión, dándola a conocer a los ojos de la comunidad. Como observa Rosa,

se establece una relación inequívoca entre el espacio de la capilla, el linaje al que pertenece y la salvación de las almas; en cierto modo, la noción de casa, en torno a la cual se organiza la construcción de la identidad y la memoria familiar, tanto material como simbólicamente, se traslada al mundo sagrado y a una dimensión sobrenatural: a la casa material, representada por la casa solariega, corresponde una «casa» sobrenatural, representada por la capilla.¹⁰

En ese espacio sagrado, la familia, entendida en su sucesión temporal —que se pretendía hasta el final de los tiempos—, desempeñaba el papel de guardiana de las almas de los difuntos, lo que al mismo tiempo la inscribía como entidad intrínseca al espacio eclesial y al culto allí practicado —parte de la Iglesia, en este sentido— y la proyectaba hacia una dimensión abiertamente espiritual. El medio a través del cual su presencia se hacía visible y activa —diríamos que la activaba— era precisamente la colocación de los emblemas del linaje en puntos esenciales, como tumbas o lápidas, arcosolios u otros arcos, muros interiores o exteriores, claves de bóveda o, incluso, en casos extremos, frontales de altar; así, la relación establecida resultó doblemente beneficiosa para el linaje, en la medida en que tales emblemas contribuyeron a la sacralización de sus armas, pero también a través de la elección del lugar y de los tipos de manifestación concreta y a la afirmación de la posición que cada familia ocupaba o pretendía ocupar en la jerarquía social de su tiempo.

Con todo, no solo en las capillas funerarias fueron insertados los emblemas heráldicos, sino que el resto del espacio sagrado también tendió a ser invadido por ellos, de modo que la heráldica familiar ocupó ciertamente algunos lugares importantes en este sentido, concretamente como signo del patronazgo ejercido sobre las iglesias, aunque fue la eclesiástica la que desempeñó el papel principal en ese ámbito, especialmente cuando se trataba de catedrales. En efecto, en ellas se observa una señalización simbólica del espacio sagrado como forma de resaltar la dedicación de los prelados a la mejora del templo, en unos momentos en los que la catedral iba convirtiéndose, cada vez más, en un ámbito de comunicación entre el mundo terrenal y el celestial: una sede de poder, pero también, o sobre todo, un lugar de contacto. Fue entonces cuando se propagó la imagen de la Iglesia como una piedra, desde el papa hasta el simple párroco: el edificio catedrali-

9 Hablot, «L'héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles».

10 Rosa, *As Almas Herdeiras*, 42.

cio entendido como tropo del conjunto de eclesiásticos y fieles que constituían la Iglesia humana al servicio de Dios. Por otra parte, los enterramientos de los eclesiásticos en el espacio sagrado, en tumbas y lápidas encajadas en el suelo de la iglesia o en sus muros, los convertían literalmente en las piedras que conformaban el edificio-metáfora, de ahí la relevancia de las sepulturas en lugares compartidos —especialmente para los miembros del cabildo— y con epígrafes articulados, como ha demostrado Debiais,¹¹ de modo que la unidad en la vida quedaba perpetuada después de la muerte, reforzando la idea de sucesión temporal de una Iglesia que pretendía establecerse para siempre.

Así son entendidas las primeras manifestaciones heráldicas de los prelados Luna en la catedral de Toledo, sobre las que los estudios de Moxó y Montoliu destacan cómo, en dicha familia, la interacción entre prelados y laicos fue planteada como factor esencial para la consolidación y extensión del linaje desde tiempos aragoneses y para su expansión hacia Castilla y su consecuente internacionalización;¹² de hecho, en el contexto de su origen aragonés, cobraron especial relevancia las sedes de Zaragoza y Tarragona, en las que destacaron sucesivos prelados de la estirpe, así como el panteón familiar en la Iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud que el antipapa Benedicto XIII había erigido a su costa.¹³ Sin embargo, la permuta entre las sedes de Tarragona y Toledo, realizada en la persona del arzobispo Jimeno de Luna, impulsó el linaje hacia el reino de Castilla, confiriéndole una dimensión peninsular,¹⁴ siendo igualmente importante para ello el matrimonio de Teresa, hermana del arzobispo Jimeno, con García Álvarez, señor de Albornoz, unión que resultó crucial tanto para el futuro eclesiástico de la familia como para el reforzamiento de su presencia en el entorno de la monarquía castellana,¹⁵ pues de ese matrimonio nació Gil de Albornoz, sucesor de su tío en la sede de Toledo. Fue precisamente con este prelado con el que la presencia heráldica dentro del templo logró alcanzar otro nivel, fundamentalmente gracias a que fundó una capilla funeraria autónoma en la catedral, situada en la girola y alineada con el eje de la iglesia; ahora bien, como ya se ha señalado,

hacia mediados del siglo XIV había empezado a cobrar forma en España la idea de la capilla funeraria no como mero sepulcro monumental, sino como conjunto de tumba, retablo e imágenes religiosas y un ajuar litúrgico para atender las necesidades no solo de los funerales sino también del culto ordinario. Con los escudos en el sepulcro y los muros de la capilla se recordaba la dignidad de la estirpe y se manifestaba la apropiación simbólica de un espacio funerario particular, reservado a ser posible para el difunto y los suyos.¹⁶

La decisión de erigir la capilla funeraria de Gil de Albornoz llevó a escoger un lugar con una carga simbólica muy fuerte,¹⁷ y no solo porque fuera la sede de su arzobispado —y, como primado, también la de la Iglesia en todo el reino de Castilla—, sino también porque se trataba del mismo espacio sagrado en el que eran enterrados los reyes de Castilla

11 Debiais, «Les structures rhizomiques de l'épigraphie funéraire».

12 Moxó y Montoliu, *La Casa de Luna (1276-1348)*, 249-289.

13 *Ibidem*, 63.

14 *Ibidem*, 272-279.

15 *Ibidem*, 163. En lo que respecta al linaje paterno de este arzobispo y su ascenso social, véase Moxó y Ortiz de Villajos, «Los Albornoz. La elevación de un linaje».

16 Marías Franco y Serra Desfilis, «La Capilla Albornoz de la Catedral de Toledo», 37. Sobre los encargos artísticos complementarios para su capilla funeraria, véase Parada López de Corselas y Cros Gutiérrez, «En torno al cardenal Don Gil de Albornoz».

17 Para una visión comparativa de las capillas funerarias prelaticias de la catedral de Toledo en esa época, véanse Olivares Martínez, «Albornoz, Tenorio y Rojas» y Martínez de Aguirre, «Memorias de harto consuelo».

y León de la época;¹⁸ de hecho, Sancho IV había elegido un nuevo emplazamiento funerario dinástico en la catedral primada de las Españas en el que fundó una capilla dedicada a la Santa Cruz, en la cabecera, a la que trasladó los sepulcros de Alfonso VII y de Sancho III,¹⁹ y más tarde, Enrique II, en su búsqueda de legitimación, constituyó una nueva, para él y sus descendientes, que serviría de panteón para la Casa de Trastámara por elección suya.²⁰

La capilla funeraria de Albornoz está situada precisamente en el eje directo de los enterramientos reales del coro de la misma catedral, beneficiándose así del prestigio de dicha conexión, circunstancia reforzada por la naturaleza de su planta centralizada y octogonal con connotaciones de resurrección especialmente apropiadas para su uso;²¹ además, hay que añadir que su advocación, que lleva el nombre de san Ildefonso, prelado toledano y patrón de la archidiócesis, refuerza la idea de continuidad institucional y de sucesión ininterrumpida en la sede, factores que dan un peso simbólico adicional a la elección de Gil de Albornoz.

En esta construcción simbólica, la heráldica fue llamada a desempeñar un papel destacado, diferente del que había ejercido hasta entonces en las experiencias de ese tipo. Efectivamente, «la ostentación de los escudos con las armas del linaje de los Albornoz es reiterada, sobre los arcosolios y en la bóveda»,²² en un grado de multiplicación e intensidad que no había sido alcanzado antes, proliferación que ya ha sido objeto de interpretación y en la que el significado religioso ha sido opuesto al sentido de linaje y, en cierta medida, las opciones arquitectónicas y artísticas se han desvinculado de las manifestaciones heráldicas; «sin embargo, su planta central y su simbolismo evocador de la Resurrección quizá no pesaron tanto como la voluntad de ensalzar la propia estirpe».²³ Sin faltar a la verdad en esta observación, y como ya ha sido explicado, lo cierto es que los dos propósitos —salvífico y nobiliario— no se oponían en la mentalidad de la época, sino que, en realidad, encontraban un ámbito de fusión en las capillas funerarias, lo que podía aplicarse también a la aproximación entre las culturas clerical y caballeresca.²⁴

Por ello, debe tenerse en consideración que la profusión de la heráldica era, en sí misma, un indicio innegable de que dicho recurso no cumplía una función meramente identificativa, ¿cuál era entonces la razón de la multiplicación de los signos heráldicos en el espacio sagrado? En primer lugar, tenían una función estética, pues participaban eficazmente del lenguaje artístico mediante el que la construcción y los personajes asociados a ella se manifestaban ante los ojos de cualquier observador; en segundo lugar, cumplían un papel litúrgico, dado que la heráldica participaba realmente en el objetivo primario de esos lugares, especialmente en los de carácter funerario; y, finalmente, tenían una función mnemotécnica, ya que los emblemas reiterados permitían recordar las obligaciones piadosas asociadas a dichos espacios, asegurando así que el patrimonio que les había sido adjudicado para ese fin continuaría siendo utilizado para su propósito original, a lo largo de los tiempos, hasta el Día del Juicio Final. En este sentido, la heráldica presente en

18 Para la historia de la catedral de Toledo, véase Lop Otín, *La Catedral de Toledo en la Edad Media*.

19 Miquel Juan, «La capilla real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo».

20 Alonso Ruiz, «Las capillas funerarias de los Trastámara». Para una comprensión de los factores que influyeron en las elecciones de los reyes, véase Torija Rodríguez, «Las capillas funerarias reales de

la Catedral de Toledo».

21 López Lorente, «La más suntuosa capilla de España».

22 Marías Franco y Serra Desfilis, «La Capilla Albornoz de la Catedral de Toledo», 41.

23 *Ibidem*.

24 Cendón Fernández, «Arte y poder episcopal en la Castilla de los Trastámara».

las capillas sepulcrales servía de referencia para reconocer los emblemas representados en los objetos y ornamentos litúrgicos utilizados en las celebraciones propias de cada misa por la salvación de las almas de los sepultados; así, la multiplicación de los blasones constituía una especie de garantía para las almas de los difuntos en busca de salvación, garantía necesaria en tanto en cuanto que, a menudo, los prelados allí enterrados habían experimentado en vida la dificultad de conseguir que los miembros del clero catedralicio obedecieran la voluntad de su pastor y cumplieran sus obligaciones canónicas.

La mencionada función mnemotécnica podemos encontrarla también en los encargos artísticos de Pedro de Luna, miembro siguiente del linaje en ocupar la cátedra arzobispal de Toledo (1403-1414) y con el que pronto aparecieron las primeras manifestaciones distintivas en la catedral primada, siendo probablemente suyas las armas que adornan la llamada costanera de Santa Lucía —el cierre sur del presbiterio— y las que aparecen en un relieve que muestra a un obispo con dos dignidades, ya que son exactamente las mismas que las utilizadas por el linaje en su reino original de Aragón —se blasonan «de gules, un creciente ranversado de plata y terrasado de lo mismo»—, eso sí, debidamente completadas con la insignia que denota su jerarquía eclesiástica: una cruz procesional bajo el escudo. En este caso, la heráldica tenía una función sencilla, la de permitir que se reconociera y perpetuase el patrocinio del arzobispo, puesto que, en cierto modo, las armerías funcionaban como un instrumento de integración del prelado en el mencionado edificio-metáfora, destacando su doble papel como dirigente de la institución y como participante en las obras de mejora del edificio.

Al respecto, conocemos un pontifical iluminado que el propio Pedro de Luna encargó y que está decorado de la misma manera;²⁵ el folio inicial del manuscrito muestra la figura del mitrado en la capital (figura 1): sentado en su cátedra, con sus insignias, la cruz procesional y acompañado por dos acólitos, es representado en el acto de la bendición, figuración que guarda una relación intrínseca con la naturaleza del libro en el que está inscrita, ya que el pontifical explicita el conjunto de ritos que debía realizar el prelado y lo relaciona con una escena de caza de ciervos. Lejos de cualquier incongruencia, este tema es de carácter profano; en realidad era un recurso iconográfico muy extendido y representativo de la Pasión de Cristo²⁶ en el que la escena de la caza del ciervo se convertía en una evocación de la redención lograda a través del sacrificio, reforzando el papel del arzobispo como intermediario en la salvación de las almas de los miembros de su rebaño espiritual. No olvidemos, por último, la importancia de la eventual presencia de estos códices iluminados en las celebraciones litúrgicas, pues la heraldización del espacio sagrado se producía no solo en sus elementos fijos —arquitectónicos y decorativos—, sino también en sus elementos móviles, sobre todo en los de carácter litúrgico, inseparables de su uso ritual.

En este sentido, aunque no es posible relacionarla directamente con las intervenciones de los arzobispos Luna, cabe señalar que existe otra pieza devocional decorada en el Tesoro de la Catedral de Toledo, se trata del relicario-busto de san Juan Bautista. En su ornamentación, dos escudos con armas plenas de los Luna, sin ningún tipo de adorno exterior, compiten con otro identificativo del antipapa Benedicto XIII, es decir,

25 Biblioteca Capitular de Toledo (BCT), Res. 9, h. 1 y Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, 265-267.

26 Bath, *Image of the Stag*. Para más información sobre el tema iconográfico de la caza del ciervo,

consultar De Mérindol, «De la hiérarchie et de la symbolique des chasses»; y sobre el uso del ciervo en la heráldica, especialmente interesante en el periodo medieval tardío, véase Hablot, «Des cerfs et des armoiries».



Figura 2

Detalle de los escudos con armerías de los Luna y emblemas pontificios del busto-relicario de san Juan Bautista custodiado en el Tesoro de la Catedral de Toledo. © Catedral de Toledo.

el mismo escudo acompañado de las insignias de la dignidad: la tiara que lo remata y, debajo, las dos llaves cruzadas (figura 2). Independientemente del origen de este relicario y del momento de su integración, es innegable que su existencia en la catedral de Toledo reforzaba la presencia heráldica de los Luna en el templo, aludiendo explícitamente al miembro del linaje que había ocupado —aunque de forma controvertida— la sede papal; pocas familias podían presumir de tal proeza.

La proliferación de los blasones de los Luna en el espacio de la catedral se correspondió también, como en contrapunto, con la sacralización de sus armerías, un fenómeno común en el que las construcciones mitográficas sobre las armas se multiplicaron desde el siglo XIV hasta el XVI, creando múltiples leyendas al respecto; proceso complementario de consagración de la heráldica en el que dichos distintivos comenzaron a ser asociados con interpretaciones legendarias que los acercaban al mensaje religioso. Ese es el caso de las armas de los Luna, que una leyenda vincula al origen mítico del linaje en un infante de Aragón al que un astrólogo, al colocarlo bajo el signo astral de la Luna, le predijo que sus descendientes lograrían grandes cosas.²⁷ De simple señal parlante, la media luna se convertía en el signo de unos ancestros excelsos y de un destino portentoso, interpretación que, no hace falta decirlo, facilitaba aún más la integración de estos emblemas en el espacio sagrado.

27 Moxó y Montoliu, *La Casa de Luna (1276-1348)*, 54.

La presencia heráldica de los Luna y sus parientes en la catedral de Toledo alcanzó su punto culminante con el famoso don Álvaro de Luna, valido de Juan II, condestable de Castilla y maestro de Santiago. En la expresión plástica de la personalidad política de don Álvaro, dos edificios ocupan un lugar aparte; primeramente, el castillo de Escalona que el valido transformó en palacio, lo que correspondería a una idea de refundación del linaje por parte de este segundón de una rama colateral, aunque eminente, incluso en Aragón.²⁸ Tal y como fue reconstruido, el castillo exhibe una dimensión caballeresca en cuanto a su arquitectura y decoración, así como al tipo de vida que se desarrollaba en ese espacio,²⁹ en el que residía una verdadera corte principesca que emulaba y, a veces, hacía incluso sombra a la corte real. En este lugar palaciego, el papel de la heráldica está, una vez más, lejos de ser meramente identificativo, pues la profusión de la misma estaba destinada a realzar el linaje, en articulación con otros códigos visuales complejos, sobre todo divisas de carácter gráfico y escrito (figura 3). Al igual que en el ámbito sagrado, la heráldica fija integrada en la construcción se complementaba con un sinfín de manifestaciones efímeras desplegadas durante las fiestas, torneos, justas y actos solemnes, concretamente en las ocasiones en las que el rey acudía a la casa de su valido,³⁰ proliferación tan del gusto de la Baja Edad Media que permitió plasmar los principios individuales y establecer, mucho más que las armas, una íntima relación entre los emblemas del príncipe y del conjunto de sus cortesanos y la cultura que circulaba en la corte, especialmente la literatura moralizante, caballeresca y especular —los espejos de virtudes, de príncipes, etc.—.³¹ Estos signos distintivos también sirvieron para establecer la conexión de los símbolos principescos con un programa de afirmación de la identidad dinástica y de propaganda real en el contexto de una cultura cortesana entonces en formación,³² como señala Nieto Soria, «estas expresiones de comunicación simbólica, en el marco de las relaciones de poder intracortesanas en las que se contextualiza predominantemente la acción de don Álvaro de Luna, presentan como un elemento especialmente significativo la proximidad o lejanía con respecto al monarca».³³ El propio don Álvaro participó activamente, en ese entorno cultural y emblemático, como lector y propietario de una rica librería, como mecenas de obras literarias e, incluso, como autor;³⁴ por tanto, no sería extraño que hubiera participado consciente y activamente en la elaboración de sus propios símbolos, complementarios de la heráldica que había heredado de sus antepasados, tanto más cuanto que era notoria su especial habilidad en los hábitos cortesanos, bien en la redacción de composiciones poéticas o bien en la preparación de justas y torneos con la realización de complejas invenciones, entendiendo como «invención» ciertos juegos de palabras de compleja interpretación solo comprensibles para un público minoritario, normalmente acompañados por imágenes que, en definitiva, subrayaban la capacidad escrituraria del noble.³⁵

28 López Gómez, «De la excelsitud a la rebelión».

29 Castillo Cáceres, «La corte como escenario de poder».

30 Para un estado de la cuestión sobre las decoraciones heráldicas en edificios palaciegos, véase Metelo de Seixas y Hiltmann, «Heraldic decor as a research problem».

31 Beceiro Pita, «Educación y cultura en la nobleza».

32 Hablot, «Le double du prince».

33 Nieto Soria, «Comunicación simbólica y conflicto político», 22.

34 Villaseñor Sebastián, «Por fechos de armas, e composición de singulares libros». Sobre la obra de Álvaro de Luna como autor y sus manuscritos iluminados, véase Chicote Pompanin y Fuentes Ortiz, «El auctor de esta obra es el condestable don Álvaro de Luna».

35 Pérez Monzón y Miquel Juan, «Los quales maestros gastaron todo su juyzio», 281.



Figura 3

Portada del castillo-palacio de Escalona decorada con la emblemática de don Álvaro de Luna; imagen María Teresa Chicote y Ángel Fuentes.

El segundo lugar relacionado con la expresión emblemática de don Álvaro fue la catedral de Toledo, donde el condestable decidió erigir su capilla sepulcral. ¿Por qué esa elección? Señalemos que no fue su primera alternativa, pues antes había pensado en ser enterrado en una fundación benedictina de Toledo, algo que no consiguió.³⁶ En cualquier caso, la opción toledana era fácil de comprender, tanto por razones simbólicas como estratégicas en relación con sus dominios y con el control de la monarquía castellana. La heráldica Luna ya sembraba la catedral, demostrando, por así decirlo, que don Álvaro tenía derecho a ser enterrado allí, hecho derivado no solo de su proyección personal, sino también de la anterior y reiterada presencia de su familia en esa institución y en ese lugar. Esta idea de precedencia era fundamental en la mentalidad de la época. Otro punto relevante estaba vinculado con un doble paralelismo simbólico: al igual que Gil de Albornoz había optado anteriormente por una capilla funeraria en el eje de la correspondiente a la realeza, Álvaro de Luna se «apegó» a la elección de este prelado, su pariente, y trató de repetir el parangón con los enterramientos de la dinastía Trastámara en ese mismo espacio sagrado. El valido incluso intentó arrastrar a Juan II con él para que también fuese enterrado en el panteón dinástico de la catedral de Toledo; no contaba con la oposición del rey, que se mostró inquebrantable y dispuso que, tras su fallecimiento, sus restos fueran trasladados a la capilla funeraria que había mandado erigir en la cartuja de Miraflores, a pesar de los esfuerzos del valido por disuadirle de dicho propósito.³⁷ Sin embargo, a pesar de la ausencia de Juan II, el mausoleo de don Álvaro en la sede de To-

36 Villaseñor Sebastián, «Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento», 394.

37 Alonso Ruiz, «Las capillas funerarias de los Trastámara», 154-155.

ledo no estuvo exento de una doble conexión prelatia y regia, pues, además de por los aspectos simbólicos, la elección de Toledo parecía coherente con los propios dominios señoriales del condestable, ubicados en su mayoría en las cercanías de la ciudad.

La decisión de escoger un espacio concreto en el que erigir la capilla sepulcral y los trámites seguidos para su obtención revelan, una vez más, la preocupación simbólica de don Álvaro, así como su capacidad negociadora y la fortísima influencia que había alcanzado en el reino de Castilla. Al igual que el arzobispo Albornoz, el condestable Luna también optó por un lugar situado en la girola de la catedral, inmediatamente al lado de donde descansaban los restos del prelado. Para obtener dicho espacio, con el debido consentimiento del cabildo fueron derribadas tres antiguas capillas que fueron sustituidas por una construcción mucho más amplia situada bajo la expresiva advocación de Santiago, que provenía del nombre de una de ellas, aunque entonces, por así decirlo, magnificada con la erección de la nueva, y no solo porque se refiriese explícitamente a la orden militar de la que don Álvaro era gran maestre, sino también porque Santiago, patrón de la Reconquista, podía ser considerado el modelo de la fusión entre religión y actividad bélica. No es de extrañar que su culto experimentara una intensa revitalización en el contexto de la cultura caballeresca bajomedieval, en consonancia con la importancia que las órdenes militares tuvieron, en general, para la construcción de la imagen de la nobleza castellana en el siglo xv,³⁸ y que, como veremos, sus señales penetraran profundamente en la emblemática de príncipes y caballeros de dicho siglo en un contexto militar en el que los conflictos entre cristianos y musulmanes tendían a intensificarse.³⁹

La fecha en que se inició la construcción del monumento funerario corresponde precisamente a la consagración del condestable como vencedor contra las fuerzas islámicas, particularmente en la batalla de La Higuera, que ya se habían conmemorado en la misma catedral con ceremonias especialmente significativas, en las que el rey y su valido habían tenido un papel destacado.⁴⁰ El condestable incluso había organizado una ceremonia de bendición de su espada y cota de mallas que tuvo lugar en la catedral primada.⁴¹ Si el castillo de Escalona reflejaba la extraordinaria grandeza que don Álvaro había alcanzado en vida, la capilla funeraria de la catedral de Toledo se encargaría de transmitirla más allá de su muerte; la relación entre ambas construcciones se confiere también por la coincidencia de sus campañas de construcción.⁴² Desde el principio, la capilla destacó por la calidad e innovación de su arquitectura y decoración, de concepción unitaria: su grandiosidad y originalidad eran prueba del carácter excepcional del comitente. No vale la pena insistir, sin embargo, en el extraordinario logro artístico que es la Capilla de Santiago, ya destacado por tantos historiadores del arte, aunque cabe resaltar que forma parte del modelo de capilla de planta centralizada y ochavada típico de la época.⁴³

Debido a la originalidad de su aplicación, la heráldica también participó en esa ecuación de ensalzamiento, y la solución encontrada para conectar la capilla con la girola

38 Pérez Monzón, «La imagen del poder nobiliario en Castilla».

39 Para el caso portugués coetáneo, véase Metelo de Seixas, «Motivos jacobea na emblemática quatrocentista».

40 Nieto Soria, «El ciclo ceremonial de la batalla de Higuera».

41 Villarroel González, «Mitra y Corona: el arzobispado de Toledo», 80.

42 Villaseñor Sebastián, «La mejor labrada e mejor casa y la más notable».

43 Pereda Espeso, «Entre Portugal y Castilla».



Figura 4

Arcos de entrada a la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo con la emblemática de don Álvaro de Luna; imagen: GIR PAM. © Catedral de Toledo.

fue muy ingeniosa: la ligereza de los arcos que delimitan la entrada, en lugar de cerrar visualmente el espacio funerario, lo abre hacia la capilla real y, tras ella, al altar mayor, reforzando así la relación simbólica que buscaba el condestable. Cada uno de los arcos de entrada muestra blasones: el central es el escudo de los Luna y los laterales corresponden a la Orden de Santiago (figura 4), presencias que se ajustan al uso tradicional y sirven para marcar los elementos de transición y el principal y recordar a su fundador, miembro de la estirpe Luna y gran maestre de Santiago. Al mismo tiempo, tanto la puerta central como las banderas de los arcos laterales incluyen representaciones de vieiras, hecho que tiene una primera lectura evidente, la de la invocación de la capilla, pero también permite establecer otras relaciones simbólicas más complejas, como veremos a continuación.

En contraste con la relativa sencillez heráldica de la entrada, el interior de la capilla destaca por la profusión de este tipo de decoración, de modo que, si la de Albornoz había sobresalido por la multiplicación de emblemas, la de los Luna lleva dicha replicación al paroxismo. Así, al entrar en ella, la mirada se eleva inmediatamente, como consecuencia de su arquitectura, hasta la alta bóveda estrellada (figura 5). En esta, la heráldica ocupa la clave polar, donde el escudo de los Luna se adapta a la forma redonda generando una especie de sol radiante, centralidad que se ve reforzada por la presencia, a medio camino entre los arcos y la subida hacia la clave, de ocho ángeles tenantes que sostienen en sus manos el escudo con las armerías del linaje, mientras que en los arcos intermedios



Figura 5

Bóveda estrellada de la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo con emblemática de don Álvaro de Luna; imagen: GIR PAM. © Catedral de Toledo.

volvemos a encontrar vieiras representadas no en un escudo, sino en una especie de tarja recortada. La figura del ángel tenante era característica de la heráldica coetánea, estando asociada al proceso de sacralización de las armerías,⁴⁴ pero tanto el número de ángeles como su disposición desempeñan un papel específico en esta representación: por un lado, reproducen la estructura octogonal de la capilla, reforzando el énfasis puesto en la Resurrección, por otro, afirman el papel que les atribuían los tratados de armería de la época como mensajeros celestiales, siendo los encargados de llevar las almas —el cuerpo místico del difunto— a la presencia de Dios para su juicio, es decir, actuando como ángeles psicopompos. En este punto, cabe destacar la audacia de la articulación entre arquitectura y heráldica, en un juego cuyo refinamiento se inscribe en la ingeniosa invención tan cultivada en la época y, en particular, por Álvaro de Luna; así también, los ángeles heráldicos de la bóveda definen visualmente la naturaleza del espacio sepulcral: no se trata de un depósito de cuerpos, sino de un lugar de intercesión por las almas de los difuntos en el que las armerías actúan como medio de contacto entre la esfera humana y la divina.

44 Los ángeles tenantes se relaciona también con san Miguel, comandante de la hueste celestial, véase Hablot, «Saint Michel, archétype d'un support héraldique». Para su aplicación al espacio sagrado, véase Metelo de Seixas. «Emblématique, dévotion, espace sacré», 520-521. Estos ángeles portadores

de escudos, característicos del arte bajomedieval, se transpusieron y adaptaron luego al gusto renacentista, adoptando la forma conocida como *spiritello*; véase Connesson, «Le spiritello, un porte-écu au cœur».

Este uso de la heráldica como instrumento de comunicación entre las dos esferas encuentra su confirmación en el relieve de Santiago Matamoros que remata el retablo de la capilla, en el que el santo exhibe sus signos en la gualdrapa y en las riendas de su caballo, decoradas con cruces de la respectiva orden militar y veneras. Además, por encima de Santiago hay cuatro romboides azules con la suya propia cada uno, y ya se ha observado cómo esta permite establecer una relación directa entre don Álvaro, el maestrazgo de la orden militar y la advocación de la capilla. Aquí, sin embargo, dicha conexión se manifiesta en la invocación específica de Matamoros, con la que se intenta identificar al condestable en sus éxitos militares; no obstante, la figuración de las veneras en estos romboides no responde a ninguna forma tradicional de representación, ni tiene mucho sentido como mero elemento identificativo del santo, ya suficientemente señalado, por ello, se propone que dichos romboides cargados de vieiras sean entendidos como una divisa de don Álvaro que, colocada aquí, permite expresar su identificación como caballero cristiano y cruzado. En los otros paneles murales situados entre los arcos de la bóveda, tal connotación cobra fuerza: el escudo de Luna se ve allí en posición central, rodeado de seis romboides con la vieira, en una articulación que es común entre las armerías y la divisa.

Los sepulcros centrales de la capilla, refiriéndose a la pareja de fundadores, parecen confirmar esta apreciación; naturalmente, abundan las representaciones heráldicas (figura 6), pero es interesante observar que el escudo atribuido a don Álvaro es presentado de una manera que no tiene paralelo en ningún otro lugar: en vez de funcionar como complemento del escudo, las veneras están integradas en él en una bordura, elección que es difícil de explicar dado que no es coetánea del condestable, pues la tumba es posterior. ¿Quizás se trate de una aproximación a las armas de Pimentel⁴⁵ que pueden verse en la tumba vecina de su esposa doña Juana?, ¿o de una especie de refuerzo de la imagen del perfecto caballero, de nuevo expresamente asociada a la del patrón de la Reconquista que la capilla pretendía exaltar para redimir la ignominiosa muerte del valido? En cualquier caso, la existencia del yelmo del caballero a los pies del yacente no es gratuita: refuerza la idea del caballero como guerrero cristiano que se presenta así ante Dios, por intercesión de la Virgen y de los santos de su devoción, contando con la presencia de reliquias y la formulación de oraciones, aseguradas por la institución de la capilla funeraria; también es importante la centralidad de las tumbas de los fundadores en la capilla: además de la cuestión simbólica, se adivina la relación de esta elección con las prácticas litúrgicas, ya que los oficiantes tendrían que pasar necesariamente junto a ellas para desempeñar sus funciones. En esta ocasión, la heráldica cumplió, sin duda, su función mnemotécnica y, además, de rescate de la memoria del sepultado según la estrategia llevada a cabo por su viuda y su hija, así como del linaje de los Mendoza, que se ocupó de su «reivindicación memorial».⁴⁶

45 Debemos señalar la importancia de esta unión en cuanto al ascenso de los Luna en el ámbito castellano, aliándose con una de las familias más prestigiosas de este reino; el contraste es muy marcado respecto al enterramiento de la primera mujer de don Álvaro, relegada a la capilla del contador Saldaña en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas.

46 Pérez Monzón y Miquel Juan, «Los cuales maestros gastaron todo su juyzio», 294-296; véase también Martínez López, «La tumba de don Álvaro de Luna».



Figura 6

Vista general de la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo con los sepulcros de Álvaro de Luna y Juana Pimentel; imagen: GIR PAM. © Catedral de Toledo.

El carácter trascendental de la heráldica es confirmado, una vez más, con la presencia de los ángeles que sostienen los escudos de don Álvaro y de doña Juana en sus sepulcros. De nuevo, los ángeles se presentan como mensajeros celestiales: se comunican con Dios en un lenguaje no perceptible para los humanos y le llevan las oraciones para la salvación de sus almas, representadas por sus armerías, las cuales actúan como un cuerpo abstracto del difunto y de su linaje. En este sentido, la presencia de los cuatro caballeros orantes de Santiago en las esquinas de la tumba del condestable, así como la de los cuatro frailes franciscanos en las de la de su esposa, recuerdan obligaciones piadosas concretas, y cabe destacar la extraordinaria coherencia de la imagen emblemática de Álvaro de Luna entre sus tres principales manifestaciones conocidas: la capilla funeraria de Toledo, el castillo-palacio de Escalona y los manuscritos iluminados que encargó.⁴⁷ Tal consistencia refleja la preocupación que el valido tuvo por la construcción de su autorrepresentación y «el éxito de esta empresa donde en aras de la memoria se ponderó el espacio y las escalas empleadas, se acudió a la reiteración de elementos para acentuar el lenguaje persuasivo, a la excelencia y habilidad artística en los nombres de los maestros seleccionados [...] y, de modo llamativo, a la sofisticación artística en un complejo programa semántico».⁴⁸ Sin embargo, no solo el valido y su esposa encontraron su lugar de descanso final en esta capilla; también fueron enterrados en ella Álvaro Martínez de Luna, padre del condestable,⁴⁹ Juan, el único hijo varón del matrimonio, y los arzobispos Pedro de Luna y Juan de Cerezuela.

47 Villaseñor Sebastián, «Por fechos de armas, e composición de singulares libros», 62.

48 Pérez Monzón y Miquel Juan, «Los quales maestros gastaron todo su juyzio», 290.

49 El espacio de la tumba del padre fue reaprovechado en el siglo XIX para el entierro de otro prelado.



Figura 7

Sepulcro de Juan de Luna en la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo; imagen: GIR PAM. © Catedral de Toledo.

Es interesante ver cómo la heráldica funciona como clave para una lectura integrada de los enterramientos realizados en este espacio, destacando, una vez más, tanto su dimensión dinástica como la articulación de eclesiásticos y seculares en la proyección del linaje, unidad que parece natural en la tumba de Juan de Luna, que lleva las armas plenas de la familia tal y como las usaba su padre (figura 7), de modo que en el friso de la cubierta del sepulcro se manifiesta con notable variedad, pues pueden verse escudos sostenidos por dragones y aves de rapiña, una tarja sostenida por cérvidos —seguramente llevando su divisa— y el yelmo portado por ángeles en posición central.

Los dos arcos del lado del Evangelio —los más valorados, por tanto— están ocupados por las tumbas de los dos prelados mencionados: más cerca del altar, la del arzobispo Pedro de Luna, sin epígrafe, y más lejos la de Juan de Cerezuela. Ambas muestran la heráldica de la familia, aunque de forma diferenciada; en el sepulcro del primero, la cara está ocupada por tres grandes escudos, con armas plenas del linaje, completados en el exterior por elementos que denotan la dignidad episcopal: sombrero prelaticio con borlas colgando en el lateral y la cruz procesional en la parte superior (figura 8). En el friso que corre por debajo de la yacente, los blasones aparecen, por así decirlo, desmembrados: los escudos de Luna son sostenidos por dragones, cérvidos y aves de rapiña; el sombrero eclesiástico, a su vez, es portado por perros y pájaros de presa, mientras que un nuevo elemento es introducido por la presencia de la mitra, sustentada por ángeles en una posición central en el friso, lo que denota un nítido paralelismo con el sepulcro de Juan de Luna, en el que también hay un desmembramiento semejante de su heráldica. Más interesante aún es la correspondencia establecida entre la mitra del arzobispo y el yelmo



Figura 8

Sepulcro del arzobispo Pedro de Luna en la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo; imagen: GIR PAM. © Catedral de Toledo.

del caballero, paralelismo que refuerza el argumento de la articulación de eclesiásticos y seculares dentro del linaje con un propósito común: el de la inscripción en el ámbito de la defensa del ideal cristiano, a la vez devocional y caballeresco.

Más sorprendente, en términos heráldicos, es el sepulcro de Juan de Cerezuela (figura 9). Muestra la articulación de las armas de los dos linajes, Luna y Cerezuela, en un solo escudo, proporcionando así una fusión de armerías complementada con elementos externos que denotan la dignidad episcopal: sombrero y cruz procesional debajo del escudo. ¡Incluso se han utilizado escudos con armas plenas de Luna! Esto es tanto más llamativo en cuanto que este prelado no estaba emparentado por sangre con la familia: no era más que el hermano uterino de Álvaro de Luna; pero su elección al solio de Toledo, que había obligado a la intervención directa del rey Juan II, se debió a su poderoso hermanastro.⁵⁰ De este modo, la heráldica es el vehículo visual de la integración de Juan de Cerezuela en el linaje, justificando su presencia en esta capilla sepulcral.

Esta misma idea es transmitida por la presencia heráldica en los gabletes que rematan los arcosolios, en los que puede observarse la elegancia de la escultura, al mejor gusto de la época; sin embargo, hay dos puntos principales a tener en cuenta. En primer lugar,

50 Villaseñor Sebastián, «Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento». Sobre la compleja relación entre los arzobispos de Toledo y la monarquía en esa época, véase Villarroel González, *Los arzobispos de Toledo y la monarquía*.



Figura 9

Sepulchro del arzobispo Juan de Cerezuela en la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo; imagen: GIR PAM. © Catedral de Toledo.



Figura 10

Escudo con emblemática de don Álvaro de Luna en la Capilla de Santiago de la catedral de Toledo; imagen de Olga Pérez Monzón. © Catedral de Toledo.

el hecho de que la tumba de un prelado esté coronada por un escudo con casco y cimera, lo que corresponde a la categoría de un caballero, es un caso muy raro, por no decir único, que conduce a dos hipótesis: la primera es que el espacio funerario estaba inicialmente destinado a otra persona y fue utilizado posteriormente para enterrar al prelado, pues si nos fijamos bien en la cimera que hay sobre el yelmo, encontramos que está compuesta por una garra de león que sostiene una media luna, por lo que podría tratarse de la cimera personal de don Álvaro de Luna, concebida para conferir unidad emblemática al conjunto de la capilla, pero este es un aspecto que requiere mayor investigación;⁵¹ y la otra hipótesis es que el objetivo era destacar que, además de su condición de eclesiástico, el prelado formaba parte de un linaje de caballeros con los que compartía los mismos ideales cristianos. En segundo lugar, este sentido anagógico queda confirmado con la figuración del yelmo, que se encuentra volteado —en heráldica se dice en cortesía— para que mire hacia el altar, lo cual era una buena práctica, pero en este caso también contiene un mensaje implícito sobre el uso de los símbolos como instrumentos de comunicación entre los muertos y los vivos que componen el linaje y Dios.

51 Pérez Monzón y Miquel Juan, «Los quales maestros gastaron todo su juyzio», 294.

Este concepto tiene su eco en otra manifestación emblemática de la capilla, quizá una de las más curiosas. En una de las paredes laterales puede verse una especie de broquel, con borde recortado, sostenido por una correa a una nube sobre la que se sienta un ángel músico (figura 10). El fondo del broquel no es liso, sino que tiene un campo de gules y una punta de plata, exactamente como en las armas Luna, con una vieira sobre el campo; una sorprendente fusión entre la heráldica de don Álvaro y la vieira que conforma el uso de esta última como divisa. Por supuesto, la representación del broquel sujetado por la mano extendida de una nube confirma el origen sagrado de esta emblemática, pero la presencia del ángel músico en este contexto tiene una interpretación potencial: como el blasón, la música es un lenguaje entendido como secreto y no del todo comprensible para los hombres, por lo tanto, capaz de comunicar con Dios.

En definitiva, el mensaje simbólico de la capilla funeraria de Santiago es amplificado por la presencia de los blasones Luna en los demás espacios de la catedral de Toledo: de forma retrospectiva, integrando manifestaciones emblemáticas de los anteriores preladados pertenecientes a la familia o relacionados con ella —con especial mención a Gil de Albornoz— y, de forma prospectiva, con la profusión heráldica de Juan de Cerezuela en otros muchos lugares de la catedral, que siendo muestra de su patronazgo, señala también la capacidad del linaje de perpetuarse⁵² y cuya réplica aumenta, en este caso, la eficacia potencial de las estrategias de permanencia de la memoria. Así, la heráldica aparece como el cemento visual que une a eclesiásticos y seculares de una misma stirpe, haciéndolos próximos no solo por la sangre, sino también por un propósito común tanto en vida como después de la muerte —el ideal cristiano, vivo tanto en la misión sacerdotal como en la caballeresca—. La heráldica proporciona una marca de unidad familiar ante la sociedad y, quizás aún más relevante en la mentalidad de la época, ante la eternidad y el juicio supremo de Dios; en este sentido, puede concluirse que la presencia de las armas del linaje de los Luna y de sus preladados en la catedral de Toledo, sin ser un caso aislado, es sin duda un éxito de comunicación excepcional, tanto por su intensidad como por su profundidad y dimensión.

52 Villarroel González, «Mitra y Corona: el arzobispado de Toledo», 81.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. «Las capillas funerarias de los Trastámara: de la creación de la memoria a “la grandeza humillada”». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 151-172. Madrid: Sílex, 2018.
- Bath, Michael. *Image of the Stag. Iconographic themes in Western Art*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1992.
- Beceiro Pita, Isabel. «Educación y cultura en la nobleza: siglos XIII-XV». *Anuario de Estudios Medievales* 21 (1991): 571-590.
- Boudreau, Claire. «L'héraldique ecclésiastique théorique de Bartolo de Sassoferrato (1355) à Jean Scohier (1607+)». En *L'Héraldique Religieuse. Actes du X^e Colloque International d'Héraldique*, editado por Claus D. Bleisteiner, 29-52, Múnich: Académie Internationale d'Héraldique, 1999.
- Bouyé, Édouard. «L'église médiévale et les armoiries: histoire d'une acculturation». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age* 113, n.º 1 (2001): 493-542.
- Castillo Cáceres, Fernando. «La corte como escenario de poder: el castillo-palacio de Escalona y Álvaro de Luna». En *Estudios sobre cultura, guerra y política en la Corona de Castilla (siglos XIV-XVII)*, 219-242. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Cendón Fernández, Marta. «Arte y poder episcopal en la Castilla de los Trastámara». *e-Spania* 3 (2007): [s. p.]. <http://journals.openedition.org/e-spania/124>.
- Chicote Pompanin, María Teresa y Fuentes Ortiz, Ángel. «El auctor de esta obra es el condestable don Álvaro de Luna. Génesis, iluminación y suntuosidad en las Virtuosas e claras mujeres». En *Don Álvaro de Luna y Escalona. Poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, coordinado por Óscar López, 171-212. Escalona: Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, 2013.
- Connesson, Anne-Laure. «Le spiritello, un porte-écu au cœur de l'humanisme florentin». *Armas e Troféus* IX, n.º 20 (2018): 207-226.
- Debiais, Vincent. «Les structures rhizomiques de l'épigraphie funéraire». En *La memoria post mortem dall'Antichità al Medioevo*, de Vinni Lucherini y Marisa Squillante, 149-165. Roma: Viella, 2020.
- Hablot, Laurent. «Saint Michel, Archétype d'un support héraldique: l'ange écuyer». En *Autour de l'archange saint Michel*, editado por Christian Lauranzon-Rosas y Martin de Framond, 265-278. Puy-en-Velay: Cahiers de la Haute-Loire, 2009.
- «L'héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles. ¿Une mise en scène de la religiosité chevaleresque?». En *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*, dirigido por Martin Aurell, 211-233. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- «Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour: un outil politique». En *La cour du prince. Cour de France, cours d'Europe, XII^e-XV^e siècle*, dirigido por Murielle Gaude-Ferragu, Bruno Laurioux y Jacques Paviot, 281-299. París: Honoré Champion, 2011.
- «Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII^e siècle». En *Estudos de Heráldica Medieval*, editado por Miguel Metelo de Seixas y María de Lurdes Rosa, 143-166. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos y Caminhos Romanos, 2012.
- «Des cerfs et des armoiries. Emblématique et symbolique du cerf écuyer dans la représentation du pouvoir à la fin du Moyen Age». En *State-Rooms of Royal and Princely Palaces (14th-16th c.)*. *Spaces, Images, Rituals*, editado por Miguel Metelo de Seixas, Torsten Hiltmann y João Portugal, 195-211. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais y Caminhos Romanos, 2022.
- Janini, José y González, Ramón. *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977.

- Leblic García, Ventura. «La heráldica arzobispal toledana». *Toletum* 23 (1989): 9-63.
- Lop Otín, María José. *La Catedral de Toledo en la Edad Media. Trayectoria, funcionamiento, proyección*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2016.
- López Gómez, Óscar. «De la excelsitud a la rebelión: Álvaro de Luna y Escalona (1424-1453)». En *Don Álvaro de Luna y Escalona. Poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, coordinado por Óscar López, 9-70. Escalona: Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, 2013.
- López Lorente, Víctor Daniel. «“La más suntuosa capilla de España”. Lujo, poder y magnificencia en la arquitectura de la capilla de Álvaro de Luna». En *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 335-350. Madrid: Sílex, 2018.
- Marías Franco, Fernando y Serra Desfilis, Amadeo. «La Capilla Albornoz de la Catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval». En *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux xve et xvie siècles*, editado por Jean Guillaume, 33-48. París: Picard, 2005.
- Martínez de Aguirre, Javier. «Memorias de harto consuelo: capillas funerarias y sepulcros en torno a 1400 en Castilla y Navarra». En *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 131-150. Madrid: Sílex, 2018.
- Martínez López, Rocío. «La tumba de don Álvaro de Luna: significado político de la última morada del valido». En *Don Álvaro de Luna y Escalona. Poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, coordinado por Óscar López, 243-283. Escalona: Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, 2013.
- Menéndez Pidal, Faustino. *Los emblemas heráldicos. Novecientos años de historia*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería, 2014.
- Mérindol, Christian de. «De la hiérarchie et de la symbolique des chasses à la fin du Moyen Âge. Emblématique et art». En *Le château, la chasse et la forêt*, dirigido por André Chastel, 141-160. Bordeaux: Sud-Ouest, 1990.
- Miquel Juan, Matilde. «La capilla real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración». *Anuario de Estudios Medievales* 47, n.º 2 (2017): 737-768.
- Moxó y Montoliu, Francisco de. *La Casa de Luna (1276-1348). Factor político y lazos de sangre en la ascensión de un linaje aragonés*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Moxó y Ortiz de Villajos, Salvador de. «Los Albornoz. La elevación de un linaje y su expansión dominical en el siglo xiv». En *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, vol. 1, dirigido por Evelio Verdera y Tuells, 19-80. Zaragoza y Bolonia: Real Colegio de España, 1972.
- Nieto Soria, José Manuel. «El ciclo ceremonial de la batalla de Higuera (1431)». *Estudios de Historia de España* 12 (2010): 389-404.
- «Comunicación simbólica y conflicto político en tiempos de don Álvaro de Luna». En *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 21-37. Madrid: Sílex, 2018.
- Olivares Martínez, Diana. «Albornoz, Tenorio y Rojas: las empresas artísticas de tres arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. Estado de la cuestión». *Estudios Medievales Hispánicos* 2 (2013): 129-174.
- Parada López de Corselas, Manuel y Cros Gutiérrez, Almudena. «En torno al cardenal Don Gil de Albornoz y el platero sienés Andrea Petrucci: el relicario de la mano de Santa Lucía y el cáliz de San Segundo». *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 401-419.
- Pastoureau, Michel. *Traité d'Héraldique*. París: Bordas, 1993.
- Pereda Espeso, Felipe. «Entre Portugal y Castilla: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo xv». En *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux xve et xvie siècles*, editado por J. Guillaume, 49-66. París: Picard, 2005.
- Pérez Monzón, Olga. «La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las órdenes Militares en el tardogótico». *Anuario de Estudios Medievales* 37 (2007): 907-956.

- Pérez Monzón, Olga y Miquel Juan, Matilde. «Los quales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las istorias. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 281-334. Madrid: Sílex, 2018.
- Rosa, Maria de Lurdes. *As Almas Herdeiras. Fundação de Capelas Fúnebres e Afirmação da Alma como Sujeito de Direito (Portugal 1400-1521)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- Saraiva, Anísio Miguel de Sousa; Morujão, Maria do Rosário y Seixas, Miguel Metelo de. «Héraldique des sceaux du clergé séculier portugais au Moyen Âge». En *Héraldique et Numismatique II-Moyen Âge-Temps Modernes*, coordinado por Yvan Loskoutoff, 153-173. Le Havre: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.
- Seixas, Miguel Metelo de. «Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da Igreja Católica». *Lusíada. Revista de Ciência e Cultura. Série de História* 2, n.º 1 (2004): 55-72.
- «Heráldica eclesiástica: entre usos concretos e disposições normativas». En *O Clero Secular Medieval e as suas Catedrais: novas perspectivas e abordagens*, coordinado por Maria do Rosario Morujão y Anísio Miguel de Sousa Saraiva, 297-333. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa, 2014.
 - «A heráldica dos bispos e arcebispos de Lisboa». En *Bispos e Arcebispos de Lisboa*, coordinado por João Luís Inglês Fontes et al., 691-701. Lisboa: Livros Horizonte, 2018.
 - «Motivos jacobeus na emblemática quatrocentista da Casa de Avis». *Ad Limina* 11, n.º 11 (2020): 153-182.
 - «Emblématique, dévotion, espace sacré: l'exemple de Jean Ier au monastère de Batalha». En *Images and Liturgy in The Middles Ages Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries)*, editado por Carla Varela Fernandes y Manuel Antonio Castiñeiras, 507-536. Lisboa: Documenta, 2021.
- Seixas, Miguel Metelo de y Hiltmann, Torsten. «Heraldic decor as a research problem. The Sala dos Brasões of the Sintra Palace and Heraldry in Medieval and Early Modern State Rooms». En *Heraldry in Medieval and Early Modern State-Rooms. Towards a typology of heraldic programmes in spaces of self-representation*, editado por Torsten Hiltmann y Miguel Metelo de Seixas, 11-25. Ostfildern: Thorbecke, 2020.
- Torija Rodríguez, Enrique. «Las capillas funerarias reales de la Catedral de Toledo. Elementos humanos y legitimadores». En *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 283-295. Madrid: Sílex, 2014.
- Villarroel González, Óscar. *Los arzobispos de Toledo y la monarquía en tiempos de Juan II de Castilla*. Toledo: Ayuntamiento, 2002.
- «Mitra y corona: el arzobispado de Toledo y la monarquía en época de Álvaro de Luna». En *Retórica artística en el tardogótico hispano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 73-86. Madrid: Sílex, 2018.
- Villaseñor Sebastián, Fernando. «La mejor labrada e mejor casa y la más notable, rica e maravillosa capilla que había en toda España: desarrollo artístico y arquitectónico en Castilla en tempos de don Álvaro de Luna». En *Don Álvaro de Luna y Escalona. Poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, coordinado por Óscar López, 129-169. Escalona: Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, 2013.
- «Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento: Juan II, Álvaro de Luna y Juan de Cerezuela en la Capilla de Santiago en la Catedral de Toledo». En *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 389-402. Madrid: Sílex, 2014.
 - «Por fechos de armas, e composición de singulares libros por él mismo ordenados: la biblioteca de Álvaro de Luna». En *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 53-72. Madrid: Sílex, 2018.

Ámbitos funerarios episcopales en la catedral de Burgos (finales del siglo XIV-inicios del siglo XV)*

Francisco de Asís García García

Universidad Autónoma de Madrid



Figura 1

Tramos nororientales de la girola de la catedral de Burgos (finales del siglo XIII) con las Capillas de San Antón y de San Gregorio, antigua Capilla de Santiago; imagen del autor. © Catedral de Burgos.

Las décadas en torno al año 1400 conocieron la materialización de proyectos funerarios de sumo interés en los territorios hispanos bajo el auspicio de distintos grupos sociales, entre ellos la jerarquía episcopal.¹ Frente a ejemplos de excepcional relevancia como el de la catedral de Toledo, no se ha incidido suficientemente en el modo en el que dicho fenómeno afectó a otras sedes que también experimentaron transformaciones en sus fábricas con vistas a acoger el eterno descanso de sus obispos. Así, con la catedral de Burgos como escenario, este trabajo se propone analizar cómo fue incardinada en sus espacios la memoria fúnebre de tres prelados que acabaron sus días ciñendo la mitra de la *Caput Castellae*: Juan de Villacreces (1394-1404), Juan Fernández Cabeza de Vaca (1407-1413) y Alfonso de Illescas (1413-1414). Contamos con la fortuna de que se haya conservado el testamento del primero, fuente fundamental para conocer las inquietudes y designios postreros de los obispos y los efectos materiales que acarrearón en sus sedes.² Dado que solo se conoce un testamento episcopal de los correspondientes a todos los prelados burgaleses de los siglos XIII y XIV, la preservación de las últimas voluntades de Juan de Villacreces supone un feliz hecho.³

En estas páginas, la acción memorial de estos obispos se sitúa dentro de la dilatada trayectoria de la catedral de Burgos en términos de conmemoración monumental. Las empresas de estos prelados constituyeron la antesala de los grandes proyectos funerarios que reescribieron la historia constructiva de la catedral en la segunda mitad del cuatrocientos. La innegable categoría artística de estos últimos ha relegado las iniciativas de los primeros decenios a un lugar historiográfico secundario, agravado, sin duda, por una accidentada fortuna material que también interesa reseñar.

La topografía funeraria episcopal y la Capilla de Santiago de la catedral de Burgos

La reconstrucción de la topografía funeraria de la catedral en el Medievo se enfrenta a las consabidas ausencias materiales y a los respectivos silencios documentales, pero supone un cometido necesario para entender mejor las implicaciones de la localización de los sepulcros episcopales en momentos determinados de su historia.⁴ Más allá de la propia huella monumental, para su restitución contamos con la lista de enterramientos de obispos

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación «El patronazgo artístico en el reino de León y Castilla (1230-1500). Obispos y catedrales II» (HAR2017-88045), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER. Agradezco a los autores de las contribuciones al Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos. El mundo de las catedrales (13-16 de junio de 2022) el haberme facilitado los textos, entonces en prensa, que aquí se citan y a David Nogales Rincón y María Teresa Chicote Pompanin su ayuda en la lectura de algunos documentos. Asimismo, desde estas líneas recuerdo a María Jesús Gómez Bárcena (†2022), cuyas investigaciones sobre la escultura gótica burgalesa siguen siendo una referencia y a quien tuve la fortuna de tener como profesora.

1 Yarza Luaces, «La capilla funeraria hispana en torno a 1400» y Martínez de Aguirre, «Memorias de harto consuelo».

2 Teijeira Pablos, «The Last Service of a Prelate to his Cathedral».

3 Archivo de la Catedral de Burgos (ACB), Volumen 48, f. 321r. Aun siendo conocido y puntualmente citado, el documento íntegro permanecía inédito, por lo que se ha estimado oportuno ofrecer su transcripción como anexo; su interés para el estudio de las actitudes hacia la muerte ya fue valorado, con el extracto de algunas de sus líneas, por Guíjarro González, *El bien fazer, el buen morir y la remembranza*, 37-38.

4 Sobre la condición cementerial de la catedral, con especial atención a sus claustros, se detiene Abella Villar, «El complejo catedralicio burgalés a lo largo de la Edad Media», 28-34.

que complementa el obituario catedralicio.⁵ Los posteriores libros de memorias y un memorial suscitado por la visita de Felipe II a la catedral en 1592 también arrojan luz sobre la ocupación sepulcral del templo aun debiendo tratar su información con prudencia.⁶

Con la construcción de la catedral gótica, los cuerpos de los obispos que habían antecedido a Mauricio (†1238) en el gobierno de la sede fueron ubicados en los primeros tramos del deambulatorio en torno al coro y en la Capilla de Santa María Magdalena abierta al brazo meridional del transepto. En el siglo XIII, los restos de sus sucesores siguieron siendo situados en el perímetro coral y en las capillas que fueron abriéndose a la girola en sus primeros tramos, además de la Capilla de San Nicolás en el brazo contrario del transepto.⁷ Hacia 1270-1280, la cabecera de la catedral experimentó una profunda transformación con la adición de una corona de capillas radiales que proporcionó un espacio de inhumación monumental homogeneizado (figuras 1 y 3),⁸ en paralelo al alzamiento de un claustro de dos plantas con vocación funeraria que conformó un exitoso tipo arquitectónico de uso cementerial.⁹ Con todo, los siguientes obispos optaron por ser enterrados en la renovada girola, de modo que, comenzando por Fernando de Covarrubias (†1299), los sepulcros de los prelados del siglo XIV fueron repartidos entre las tres capillas centrales del coronamiento. Tan solo el de García de Torres Sotoscueva (†1348) rompió con la tendencia de ser ubicados en la cabecera, al descansar sus restos en la Capilla de Santa Marina, fundada por él mismo en el costado suroccidental del transepto y suprimida un siglo después a causa de las obras de la Capilla de la Visitación.

Los sepulcros de Lope de Fontecha (†1351) y Domingo de Arroyuelo (†1380) presentan los últimos yacentes episcopales de su centuria conservados en la catedral.¹⁰ Según el análisis de Gómez Bárcena, el monumento del primero (figura 2), dispuesto en la actual Capilla de San Gregorio, correspondería a las postrimerías del siglo XIV, décadas después de su óbito,¹¹ aunque objeciones más recientes a esta cronología detectan paralelos en obras que apoyarían una fecha más temprana.¹² De hecho, en la historiografía, el supuesto lapso entre la defunción del obispo y la realización del sepulcro se ha visto acompañado de cierta confusión en la identificación del espacio donde fue inhumado el prelado. Si la

5 ACB, Códice 27, f. 112. La incluida en el Códice 28, f. 147v del mismo archivo fue publicada por Serrano (*El obispado de Burgos*, 393-394). Serna Serna (*Los obituarios de la Catedral de Burgos*, 158-160) indica que el último obispo mencionado en el listado del Códice 28 es Gonzalo de Mena (1382-1394), mientras que en el Códice 27 la nómina continúa hasta Francisco de Mendoza (1550-1566), y concluye que el Códice 28 incluyó originalmente este listado a finales del siglo XIV, texto que luego sería copiado y actualizado en el Códice 27 hasta la segunda mitad del siglo XVI.

6 Serna Serna, «Libros de memorias de la Catedral de Burgos». Del memorial, elaborado finalmente en 1623, ha sido consultada la copia del ACB, Códice 13, ff. 23v-37r, con noticias de enterramientos episcopales en ff. 27v-32r. Además de historiadores de la catedral, como Martínez y Sanz y López Mata, autores como Polanco Melero («Ceremonial funerario de los arzobispos de Burgos», 393-398) se han servido de las fuentes citadas en esta nota y en la anterior para apuntar la ubicación de las sepulturas episcopales medievales.

7 En esta última fue enterrado Juan de Villahoz (†1269); por su parte, Mauricio había recibido sepultura en la privilegiada ubicación del coro, mientras que la tumba de Aparicio (†1257) fue ubicada en la Capilla del Salvador, situada a la entrada del recinto coral.

8 Karge, *La Catedral de Burgos*, 109-110, 115-116 y 239-247 y Bango Torviso, «El espacio para enterramientos privilegiados», 127, que subraya su cometido funerario.

9 Welander, «The Architecture of the Cloister» y Carrero Santamaría, «El claustro funerario en el medievo».

10 Para el de Domingo de Arroyuelo véase Moráis Morán y Cosmen Alonso, «El obispo burgalés Domingo de Arroyuelo».

11 Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 67-69; datación aceptada por Cendón Fernández, *Iconografía funeraria del obispo*, 938-949. Sobre su iconografía, véase también Lahoz Gutiérrez, «De sepulturas y panteones», 286.

12 Gutiérrez Baños, «El sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos», 58-62.

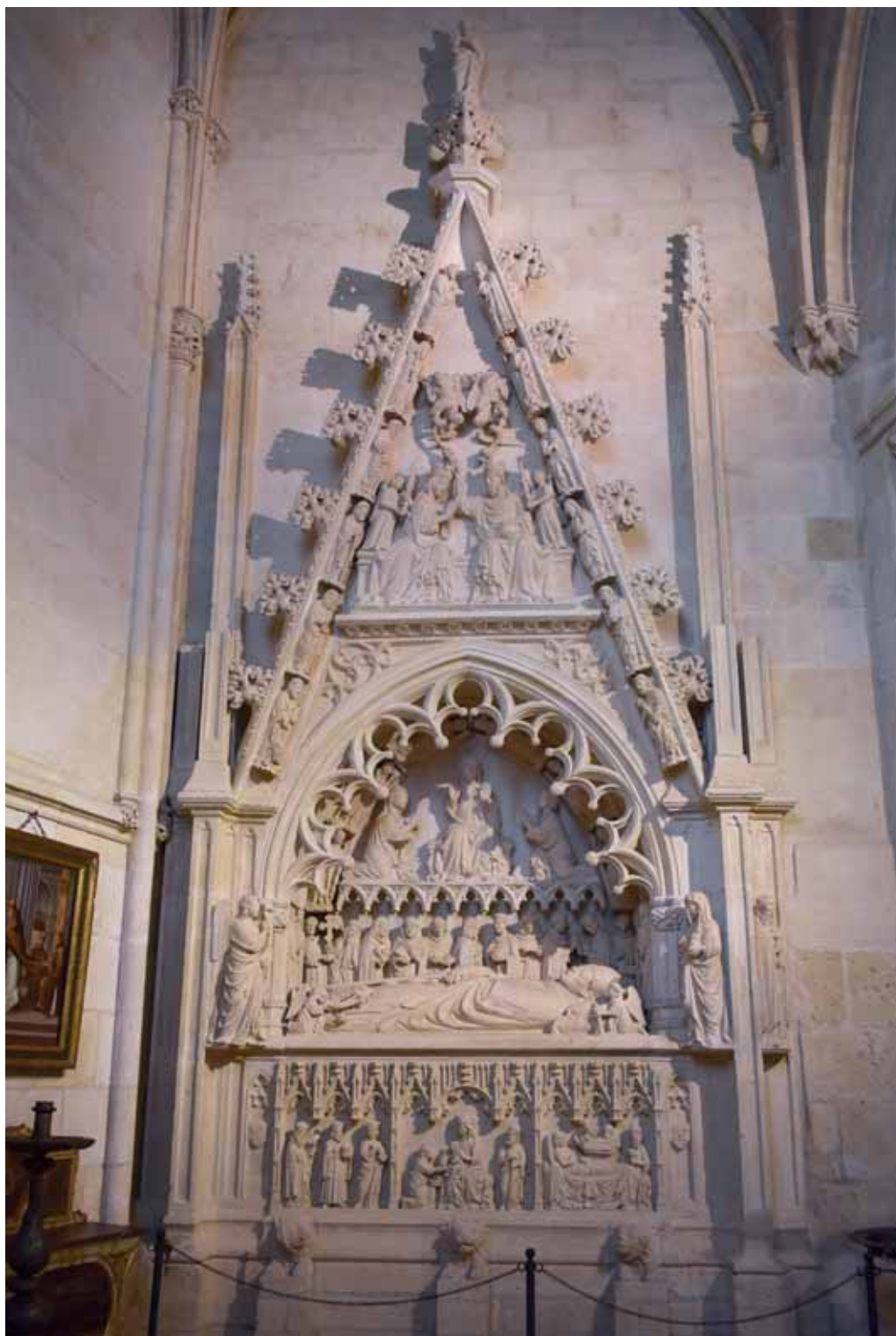


Figura 2

Sepulcro del obispo Lope de Fontecha (†1351) en la Capilla de San Gregorio de la catedral de Burgos; imagen del autor. © Catedral de Burgos.

relación de enterramientos de obispos contenida en los códices 27 y 28 del Archivo Catedralicio lo sitúa «en la Capilla de San Juan entrando a mano derecha»,¹³ compartiendo recinto con Gonzalo de Hinojosa (†1324), un asiento del obituario correspondiente al 12 de octubre lo emplaza en la Capilla de Santiago.¹⁴ Por su parte, el memorial encargado para Felipe II ya recoge la advocación actual de la Capilla de San Gregorio, donde lo encuentra enterrado «a la mano derecha en entrando».¹⁵

Sin dudar de que la capilla dedicada a san Juan (Evangelista) señalada en el listado de enterramientos es la hoy conocida como de San Gregorio, la alusión a la Capilla de Santiago del obituario llevó a Martínez y Sanz a suponer que Lope de Fontecha fue enterrado provisionalmente en esta última y trasladado después a la de San Juan/San Gregorio una vez que su sepulcro hubo sido concluido.¹⁶ Sin embargo, tal dislocación nunca tuvo lugar, pues se trata del mismo espacio. Ha inducido a error el hecho de que en la actualidad —y, como veremos, al menos desde inicios del siglo xv— se dedique a Santiago la capilla sureste adyacente a la axial de la cabecera. Como bien ha justificado Ibáñez Pérez, la actual Capilla de San Gregorio, que flanquea a la axial de la Purificación o de los Condesables por el norte (figura 3), es la misma que en la documentación medieval catedralicia recibió los nombres de Capilla de los Ángeles, de San Juan o de Santiago. En consecuencia, la advocación jacobea, herencia de la primitiva catedral románica, sería entonces genuina de este espacio y quedaría confirmada por la imagen de Santiago Matamoros de su clave de bóveda,¹⁷ identificación que puede ser ratificada tras la lectura de los estatutos que el obispo Domingo de Arroyuelo promulgó en 1369 reduciendo a cuarenta las capellanías de número de la catedral y señalando los lugares donde los capellanes debían celebrar sus oficios. La relación es fiel a una secuencia topográfica que se inicia en el brazo sur del transepto con la Capilla de Santa Marina, prosigue por el deambulatorio hacia oriente y, una vez superada la Capilla axial de San Pedro —englobada hoy por la Capilla de la Purificación—, recoge la advocación a Santiago antes que la de san Antón.¹⁸

Ibáñez Pérez plantea que la dedicación a Santiago de la capilla nororiental de la cabecera se mantuvo hasta finales del siglo xv, cuando fue transferida a la que hoy conocemos como tal, y que el espacio fue reconstruido hacia 1390, lo que estaría atestiguado por varias discordancias constructivas y la mención a una «capiella nueva» de Santiago recogida en el testamento del canónigo Gonzalo Ruiz, del año 1396, al solicitar ser enterrado en ese lugar.¹⁹ Aunque indicios como la iconografía de la clave de bóveda sugieran trabajos en la capilla ya avanzado el siglo xiv, como los que debieron acometerse al instalar en ella el sepulcro de Lope de Fontecha,²⁰ no serían de una magnitud tal como

13 ACB, Códice 27, f. 112v y Códice 28, f. 147v.

14 «Obiit reuerendus pater dompnus Luppis de Fuentecha, episcopus Burgensis, anno Domini M^o CCC^o L^o primo, et est sepultus in cappella Sancti Iacobi»; véase Serna Serna, *Los obituarios de la Catedral de Burgos*, 572.

15 ACB, Códice 13, f. 31v.

16 Martínez y Sanz, «Episcopologio de Burgos», 158, seguido en este punto por Amador de los Ríos, *Burgos*, 569, n. 1; y Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 69, que maneja este supuesto para justificar una realización tardía. Una secuencia semejante para el enterramiento de Gonzalo de

Hinojosa es la establecida por López Mata, *La Catedral de Burgos*, 217.

17 Ibáñez Pérez, «La primera Capilla de Santiago»; sobre la clave y las implicaciones de su iconografía y filiación estilística véase Pérez Suescun, «Una pieza singular».

18 ACB, Libro 38-1, ff. 19r-26v; en concreto, la Capilla de Santiago es mencionada en el f. 25r. Agradezco a Maeve O'Donnell el haberme facilitado la reproducción fotográfica del documento.

19 ACB, Volumen 43-2, f. 8r; véase Ibáñez Pérez, «La primera Capilla de Santiago», 461.

20 Pérez Suescun, «Una pieza singular».

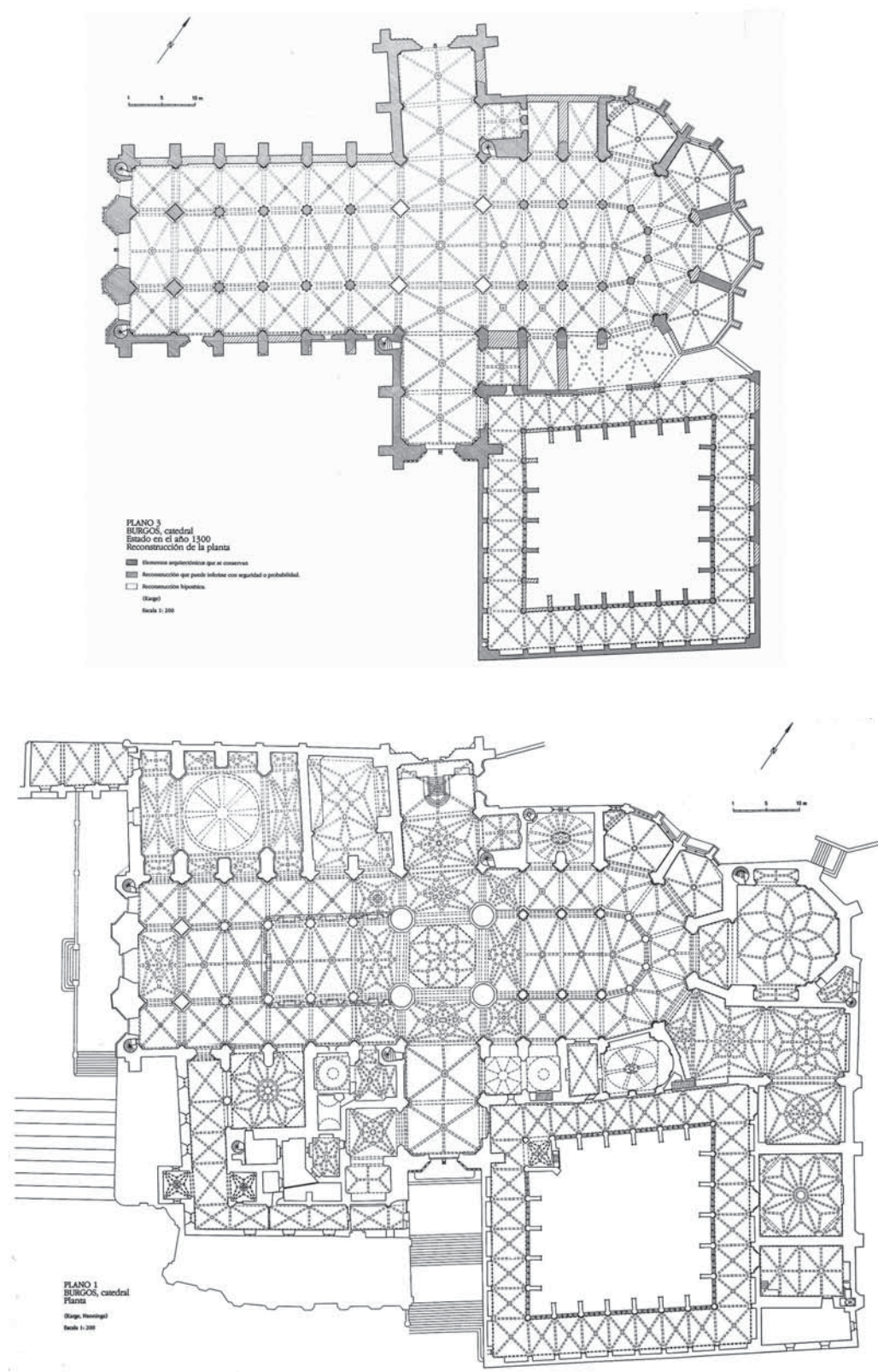


Figura 3

De arriba abajo, plantas de la catedral de Burgos hacia 1300 y actual según Karge, *La Catedral de Burgos*, planos 3 y 1.

para reemplazar la edificación preexistente. El arco de ingreso, el perfil de nervios de la bóveda y la molduración y el ornato de buena parte de las ménsulas son congruentes con lo apreciable en la contigua Capilla de San Antón (ca. 1275-1280), a lo que se suma la observación de Karge acerca del uso en la bóveda del mismo tipo de sillar que fue empleado en el claustro y en las naves laterales del templo.²¹ Al respecto, no hay duda de que las obras de la Capilla de la Purificación, realizadas a finales del siglo xv, implicaron transformaciones en las adyacentes, especialmente en los muros medianeros, que la Capilla de San Gregorio acusó en su sector sureste con la renovación de la plementería, los arcos formeros y los nervios;²² pero la mención a una nueva Capilla de Santiago en el testamento de Gonzalo Ruiz no nos habla de aquella donde fueron enterrados Gonzalo de Hinojosa y Lope de Fontecha, sino que apunta a otro lugar.²³

Juan de Villacreces (†1404) y la «capiella nueva de Santiago»

Cuando el 7 de julio de 1404 dictó testamento Juan de Villacreces, el que había sido obispo de Calahorra y La Calzada llevaba ya diez años al frente de la sede de Burgos y pedía que su cuerpo fuera «enterrado en la nuestra sepultura que nos avemos fecha en la capilla de la dicha iglesia ante el altar del muy bienaventurado apóstol sennor Santiago».²⁴ En este sentido, la documentación catedralicia de los siglos xv al xviii es unánime al situar dicho sepulcro en la capilla radial sureste contigua a la axial (figuras 4a y b), una capilla que, según los estatutos de Domingo de Arroyuelo, en 1369 tenía altares dedicados a san Juan, santa María Egipcíaca y san Indalecio.²⁵ Si no cabe duda de que esta capilla se hallaba ya bajo patrocinio jacobeo en el año 1404, la condición de «capiella nueva de Santiago» que apunta el testamento canonical de 1396 debe de referirse a ese espacio, distinguiéndolo así del que en las décadas precedentes había ostentado tal titularidad al noreste de la girola.

Villacreces no fue el primer obispo que escogió dicha capilla para su sepultura, pues ya era lugar de descanso de fray Fernando de Covarrubias (†1299) y de Fernando de Vargas (†1365),²⁶ aunque, frente a los de ellos, su sepulcro adquirió un relieve especial al ser emplazado delante del altar mayor en un espacio recientemente ampliado. La que había sido una capilla radial más entre las configuradas tras la reforma de la cabecera en el último tercio del siglo xiii, acabó superando en magnitud a sus hermanas. Esto debió de acontecer, necesariamente, antes de que la Capilla de la Purificación tuviera que ser desplazada del eje definido por la preexistente Capilla de San Pedro, alineada con el altar mayor, cuando fue planteada a finales del siglo xv (figura 3).²⁷ Todo apunta a que la nueva Capilla de Santiago fue ampliada en los años finales del siglo xiv, sin embargo, aún no alcanzaría los límites orientales que le confirieron las reformas del siglo xvi, cuando fue unida a la Capilla de

21 Karge, *La Catedral de Burgos*, 92, n. 272.

22 *Ibidem*, 244-245.

23 En efecto, con la actual Capilla de Santiago la había asociado la historiografía anterior; véase López Mata, *La Catedral de Burgos*, 217.

24 Remitimos a la transcripción del anexo documental para este y otros extractos del testamento.

25 ACB, Libro 38-1, f. 24v.

26 «El obispo don fray Fernando yaze en la Capilla de Sanctiango»; [a propósito de Gonzalo de Mena,

obispo de Burgos entre 1382-1394] «e fazen su memoria e salen con la proçession a la Capilla de Sanctiango sobre la sepultura del obispo don Fernando [de Vargas], su tyo, como entramos a mano derecha»; ACB, Códice 28, f. 147v, reiterado en ACB, Códice 27, f. 112v. «En la misma nave de la misma mano está la Capilla de Santiago [...]. Están enterrados en ella a mano derecha en entrando en una sepultura alta el obispo don fray Fernando de Cuevas Rubias»; ACB, Códice 13, f. 30r.

27 Karge, *La Catedral de Burgos*, 60.



Figuras 4a y b

De izquierda a derecha, acceso desde la girola e interior de la Capilla de Santiago, sede del Museo Catedralicio de Burgos; imágenes del autor. © Catedral de Burgos.

San Juan Bautista que la escoltaba por su lado sur; al respecto, vale la pena recordar las quejas motivadas por la construcción de la sacristía de la Capilla de la Purificación y la consiguiente invasión del suelo urbano,²⁸ reproches que no habrían tenido tanto sentido si el cierre oriental de la Capilla de Santiago ya hubiese ganado ese lugar.²⁹

¿Qué motivó la ampliación de esta capilla? La iniciativa funeraria de Juan de Villacreces no ha sido suficientemente ponderada,³⁰ y más líneas ha merecido la idea de que la función parroquial que desempeñó —en la que habría relevado a la antigua Capilla de Santiago— exigió un espacio acorde con la práctica sacramental en un momento de reordenación del sistema de parroquias de Burgos.³¹ Tanto Juan de Villacreces como su

28 Paulino Montero, *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval*, 242-243.

29 Téngase en cuenta, no obstante, que al unificar la Capilla de Santiago con la claustral de San Juan Bautista hubo de ser derribado el muro que las separaba (López Mata, *La Catedral de Burgos*, 225 y Karge, *La Catedral de Burgos*, 60), lo que avala una proyección oriental del espacio y unas dimensiones en cualquier caso superiores a las del resto de capillas radiales.

30 Karge (*La Catedral de Burgos*, 60) refiere la existencia del sepulcro del obispo ante el altar mayor en el siglo XVI, como indicio cronológico de una ampliación a finales del siglo XIV, pero no tiene en cuenta el testamento del prelado ni la documentación del siglo XV que menciona la sepultura.

31 Alonso de Porres Fernández, «La Capilla de Santiago», 382-384.

sucesor, Juan Cabeza de Vaca, potenciaron la conversión de algunas iglesias de la ciudad en parroquias patrimoniales, un cambio de estatuto que supuso la descarga de una gestión problemática y la obtención de una renta anual para el cabildo catedralicio, así como una atención pastoral más efectiva para los ciudadanos.³² Villacreces alentó esta mutación en la Iglesia de San Gil y en la propia parroquia de la catedral, actuaciones que no desentonaron a la luz de sus inquietudes por la vida espiritual de la diócesis, la instrucción de los laicos en los artículos de fe y el rigor del clero reflejadas en sus constituciones sinodales.³³ También en ellas recogió las constituciones capitulares de su predecesor Gonzalo de Mena, entre las que se contemplaba la necesaria licencia del obispo o sus vicarios para otorgar sepultura en las iglesias,³⁴ una realidad que tocaba de lleno a la Capilla de Santiago, habida cuenta de su intensa ocupación tumbal.

Las implicaciones de un espacio engrandecido y de una ubicación tan señalada para una sepultura prevista en vida hacen pensar que la utilidad funeraria de la capilla fue sopesada al acometer su ampliación o como directa consecuencia de esta; una finalidad, la de servir como recordatorio perenne y epicentro memorial del obispo, que no excluía el uso parroquial del recinto. A este respecto, resulta ilustrativo el paralelismo que muestra con la Capilla de San Pedro en la catedral de Toledo, pese a que, en este último caso, la confección de la sepultura arzobispal hubo de esperar. Sancho de Rojas la fundó como capilla funeraria en el año 1417, previendo su uso como parroquia que asumiría la cura de almas desempeñada por otra homónima situada en el sector opuesto del templo.³⁵ Tal y como había ocurrido con la burgalesa Capilla de Santiago, la consecución de un nuevo espacio capaz de satisfacer la afluencia de feligreses coincidió con la elección del mismo para el eterno descanso del prelado promotor y supuso, además, trasladar la parroquia de un lugar a otro dentro de la catedral primada con un relevo en su advocación.

Al igual que Sancho de Rojas, Juan de Villacreces mantuvo estrechos contactos con la corte castellana como consejero de Enrique II, embajador de Juan I y canciller de Catalina de Lancaster,³⁶ y también frecuentó la curia avionesa, en la que debió de encargarse la realización de un pontifical bellamente iluminado cuando aún era obispo de Calahorra-La Calzada y canciller de la reina Leonor de Navarra.³⁷ Acerca de este códice, Manzari, que lo atribuye a Jean de Toulouse y su taller, destaca el interés iconográfico de sus primeros folios, evocadores del ceremonial de la corte pontificia, apuntando incluso la posible identificación de Villacreces con el obispo que en el folio 1v preside una asamblea integrada por distintos grupos sociales que le presentan objetos de culto dentro de una capilla, recordando quizá la cultura artística del entorno papal (figura 5).³⁸ Como prelado cortesano, dispuso de ornamentos apropiados para desempeñar las tareas curiales que le habían sido concedidos por la catedral,³⁹ pero también aportó al templo un ennoblecimiento suntuario al legarle sus «mitras et las capas blancas et prietas de seda

32 Peñalva Gil, «Las iglesias patrimoniales en la Castilla medieval» y Alonso de Porres Fernández, «Las iglesias urbanas, de Burgos».

33 García y García, *Synodicon Hispanum*. VII, 42-58.

34 *Ibidem*, 59.

35 Herráez Ortega, «La fundación y dotación de la Capilla de San Pedro», 82-84. El traslado de la parroquia y de su advocación a la Capilla de San Pedro no fue consumado hasta 1430.

36 Flórez, *España sagrada*. Tomo XXVI, 368; Martínez y Sanz, «Episcopologio de Burgos», 164-165 y Nieto Soria, *Iglesia y génesis del estado moderno*, 464.

37 Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (BCC), Ms. BB 149-3. El análisis más exhaustivo se debe a López-Mayán Navarrete, «Liturgia, manuscritos y poder en la Edad Media», 766-790.

38 Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi*, 249-251.

39 ACB, Registro 2, ff. 160v-161r.

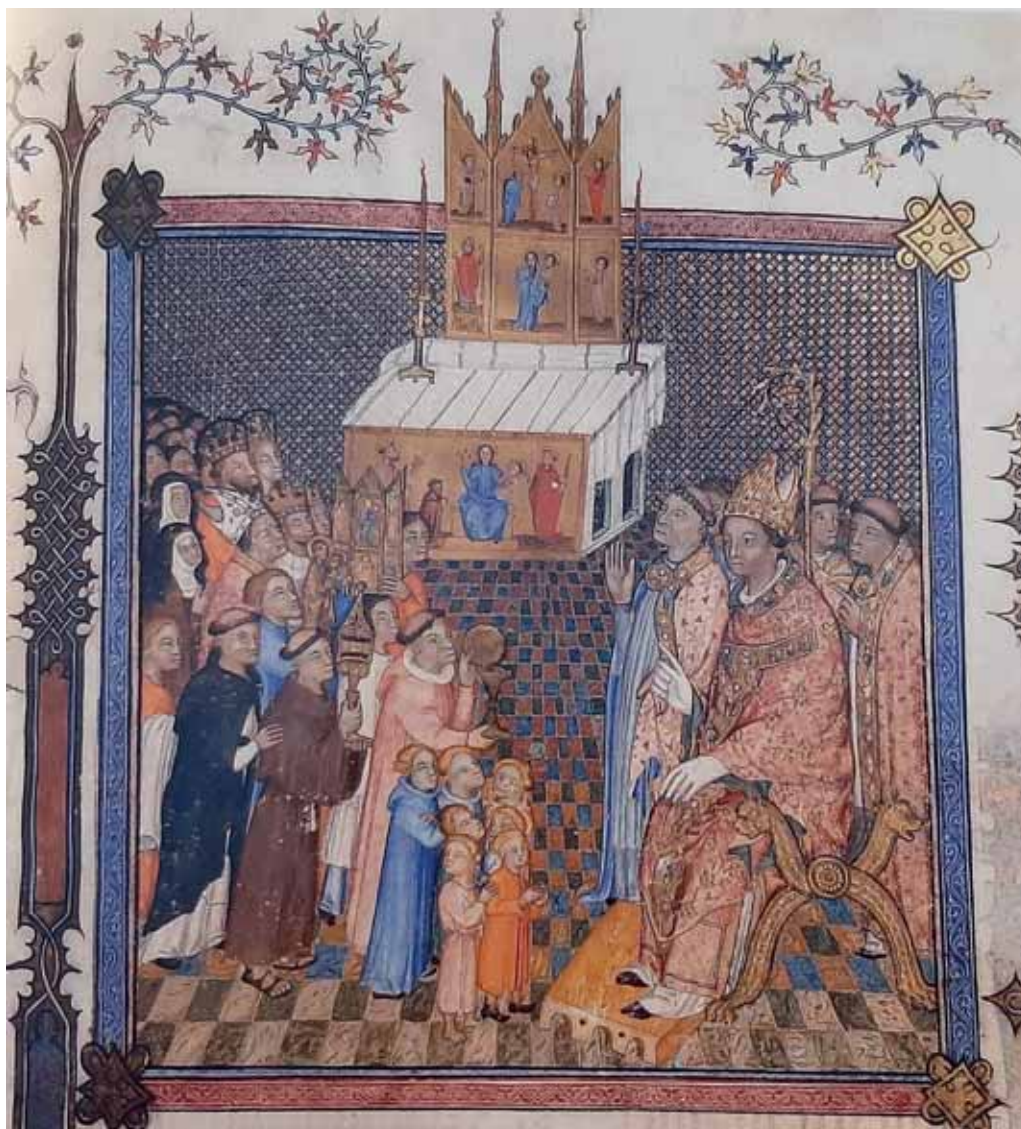


Figura 5

Detalle del folio 1r del *Pontifical de Juan de Villacreces* (Sevilla: Biblioteca Capitular y Colombina, 1390), Ms. BB 149-3; imagen tomada de Manzari, *La miniatura ad Avignone*, 253.

de damasquín et las casullas et almáticas et almatigelas et todos los otros ornamentos» que no había destinado a la Capilla de Santiago a fin de que la catedral dispusiera de ellos —así como de sus libros— «para sus ornamentos della ca nos le avíamos fecho donación de todo ello por carga que della tenemos». La atención al ornato litúrgico que transmiten tanto la escena del pontifical como sus mandas testamentarias resultaba más que oportuna para su última sede y en ello coincidió con las inquietudes de su antecesor Domingo de Arroyuelo.⁴⁰ Las crisis del siglo xiv habían mermado notablemente el esplendor del culto catedralicio y sus bases materiales,⁴¹ y el propio Villacreces relata, en una carta dirigida a la catedral en 1401, las guerras y mortandades vividas y los estragos causados en Castilla, desde décadas atrás, por gentes «estrangeras».⁴² No obstante, las donaciones del obispo, junto con las atenciones que dispensó al cabildo al aumentar las rentas de la Mesa Capitular, debieron contribuir a la mejora del culto y, en agradecimiento a dichos cuidados, el prelado gozó de una especial conmemoración litúrgica.⁴³

La ubicación ante el altar mayor de Santiago de su sepulcro, que ha de imaginarse exento, supuso también un cambio en la tradición de enterramientos episcopales de la catedral, en los que hasta entonces se había optado por acomodos parietales mayoritariamente.⁴⁴ La biografía del túmulo es accidentada: en 1474, Alfonso de Villacreces, hijo del obispo, solicitó desplazarlo «de meytad de la capilla e lo poner cerca del altar en la pared» a fin de vender el espacio liberado para sepulturas —obteniendo la negativa y compensación del cabildo—,⁴⁵ mandándose entonces «a su reparador que lo adereçase», y en 1485 fue librado dinero para arreglar sus desperfectos.⁴⁶ Asimismo, el sepulcro protagonizó idas y venidas con motivo de las obras realizadas en la Capilla de Santiago entre los años 1524 y 1536, que obligaron a su retirada temporal; un destierro agravado por la caída del cimborrio catedralicio en 1539, lo que dilató la reposición de la tumba en su lugar, pues la capilla acogió el culto a la espera de que fueran terminados los trabajos del crucero.⁴⁷ En 1567 el sepulcro se encontraba reinstalado «junto a las gradas de dicho altar mayor» —manteniendo la relación privilegiada que había tenido en origen—, sirviendo

40 Moráis Morán y Cosmen Alonso, «El obispo burgalés Domingo de Arroyuelo».

41 Resulta ilustrativo el inventario de capillas ordenado por Domingo de Arroyuelo en 1369 debido a la parquedad y al escaso valor material de sus ajuares (ACB, Libro 38-1, ff. 27v-35v). El valor de este documento ha sido destacado por O'Donnell, «The Castilian Altar in the Thirteenth and Fourteenth Centuries», vol. 1, 44-45, 62-63 y 69-71 y vol. II, apéndice I (transcripción).

42 Ortego Rico, *Documentos de Enrique III*, 597, n.º 2274.

43 Ya en 1400, el cabildo ordenó celebrar veinticuatro memorias anuales por el obispo en reconocimiento a sus esfuerzos (ACB, Volumen 37, f. 244r), y el propio prelado destinó, en su testamento, seis mil maravedís para unas exequias convenientes «a la honrra de la nuestra dignidat et de la dicha nuestra egleſia», más cuatro mil para la celebración de la novena, la cuadragésima y el cabo de año. De los veinticuatro asientos que recibió en el obituario catedralicio, merece interés el del 5 de enero por la mención de su sepultura y de la Capilla de Santiago: «Aniuersarium cum missa ad al[ta]re maius pro reuerendo domino Iohanne de

Uillacresces, [Burgensi episcopo ...] Sancti Iacobi super sepulturam suam quam [capelle] de consensu sui capituli [...] aniuersario [...] perpetum in quolibet mense [...] die [...] dominos [...]»; véase Serna Serna, *Los obituarios de la Catedral de Burgos*, 284. Sus memorias especiales seguían vigentes en pleno siglo xvii; véase Serna Serna, «Libros de memorias de la Catedral de Burgos», 181-182.

44 No obstante, han de tenerse presentes las reubicaciones de algunos de ellos: en 1567, el de Gonzalo de Hinojosa fue encajado en la pared de la Capilla de San Gregorio para despejarla (ACB, Registro 58, f. 130v) y otros fueron alojados en nichos posteriores.

45 ACB, Registro 18, f. 543r.

46 El arcediano de Burgos concedió a tal efecto mil maravedís, pues los dos mil que ya se habían gastado para repararlo no habían sido suficientes para terminar la labor (ACB, Registro 22, ff. 213r y 218r). El cabildo se planteaba entonces la remodelación de la capilla; véase López Mata, *La Catedral de Burgos*, 219.

47 ACB, Registro 51, ff. 159v-161r y Registro 53, ff. 147r y 241v-243r.

de referencia para la sepultura familiar de los Melgosa, visible hoy, a ras de suelo, frente al altar en la sala del Museo Catedralicio de Burgos (figura 4b).⁴⁸

Las noticias posteriores sobre el sepulcro son confusas e, incluso, contradictorias. En 1771, Flórez refería el epitafio «DOMINUS JOANNES DE VILLACRECES EPISCOPUS BURGENSIS. OBIT ANNO 1403», sobre el que, si no incurría en un error de lectura en la data, habría que cuestionar la relación de la inscripción con el enterramiento original, pues no resulta lógico que en una obra labrada en vida se hubiera recogido una fecha de óbito anterior a la muerte del prelado.⁴⁹ Por su parte, la documentación del Archivo Catedralicio relata que en 1773 fue planteada la necesidad de quitarlo de su ubicación para adelantar el altar y alojar el nuevo retablo de la capilla y que, en 1774, el cabildo debía resolver si debía ser colocado en otro lugar.⁵⁰ En su descripción de la Capilla de Santiago publicada en 1783, Ponz habla del «magnífico sepulcro de mármol con varias figuras, y ornatos en la urna, encima de la qual se representa difunto con insignias episcopales el prelado de esta iglesia D. Juan de Villacreces». ⁵¹ El erudito ilustrado lo sitúa en medio de la capilla, pero la literatura decimonónica de la catedral ya le asigna en ese lugar una simple lápida ligeramente elevada sobre el pavimento y de la que actualmente no queda rastro visible alguno.⁵² En los mismos años, Genaro Pérez Villaamil incluyó la supuesta sepultura en una litografía en la que ocupa una desconcertante ubicación en la girola⁵³ y es representada con un yacente, revestido con sus ornamentos, sobre una urna decorada con relieves entre enmarcamientos arquitectónicos. No obstante, si el monumento pervivía en esas fechas, lo cual es cuestionable, su rastro se pierde hasta nuestros días.

Juan Cabeza de Vaca (†1413) y su panteón familiar en la Capilla de San Juan Bautista

Como ya ha sido recordado, a finales del primer tercio del siglo XVI, la Capilla de Santiago fue fusionada con la adyacente de San Juan Bautista en el ángulo noreste del claustro (figura 6a),⁵⁴ que había sido concebida como capilla funeraria por el sucesor de Villacreces

48 ACB, Registro 55, ff. 390v-392.

49 Flórez, *España sagrada. Tomo XXVI*, 368. Con todo, la propia memoria de la catedral confunde la fecha, a juzgar por ACB, Códice 13, f. 30r: «Murió según el catalogo año de 1403».

50 ACB, Registro 112, ff. 625v-629r y Registro 113, ff. 25r-27r.

51 Ponz, *Viage de España*, 34-35.

52 Monje, *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*, 33: «Señalada antes con una buena urna, y al presente con una lápida elevada algunas líneas sobre el suelo [...] no sabemos á que atribuir su demolición ni cuando tuvo efecto»; Orcajo (*Historia de la Catedral de Burgos*, 82) reproduce un epitafio más desarrollado que el referido por Flórez e inscrito en una «piedra sepulcral de alabastro, y elevada algunas líneas sobre el pavimento»: «Dominus Joanes de Villacreces Episcopus Burgensis hujus Ecclesiae, precipuus benefactor hoc in tumulo requiescit. Anno Domini 1403»; por último, Martínez y Sanz («Episcopologio de Burgos», 165) confirma su retirada con la instalación del retablo

dieciochesco y añade que «se aprovecharon piedras del mismo sepulcro para cubrir la sepultura».

53 El texto explicativo de la lámina de De la Escosura Morrogh (*España artística y monumental*, 9) reza: «El sepulcro que en el fondo del dibujo que hemos procurado explicar se vé, es el del arzobispo don Juan de Villacreces, cuya estatua figura sobre la urna: está en la Capilla de San Juan de Sahagún, es de mármol, y adórnale figuras y otros aditamentos de buen gusto y esmerada escultura», texto en el que, además de conceder equivocadamente el rango arzobispal al prelado, ubica la Capilla de San Juan de Sahagún entre las fronteras del trasaltar, cuando en realidad está emplazada en el lado septentrional del cuerpo de naves. En la ilustración de Pérez Villaamil, «Ábside de la capilla mayor de la Catedral de Burgos», se divisa el sepulcro en un recreado lado norte de la girola.

54 Una síntesis de la actuación auspiciada por el cabildo puede ser consultada en Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, *La edad de oro de la Caput Castellae*, 359-361.



Figuras 6a y b

De izquierda a derecha, puerta de la Capilla de San Juan Bautista en la catedral de Burgos, situada en el ángulo nororiental del claustro, y detalle de las armas de Cabeza de Vaca sobre la anterior capa pictórica del tímpano; imágenes del autor. © Catedral de Burgos.

en la mitra, Juan Fernández Cabeza de Vaca (1407-1413).⁵⁵ La historiografía suele vincular la construcción de la Capilla de San Juan Bautista con las obras de la de Santiago a finales del siglo xiv.⁵⁶ Sin embargo, de haberse acotado dicho espacio antes del cambio de siglo, cuestión difícil de precisar, su conformación como capilla funeraria hubo de ser necesariamente posterior, según indican las fechas del episcopado de Cabeza de Vaca y refrenda la secuencia pictórica de su portada, estudiada por Gutiérrez Baños;⁵⁷ de hecho, en 1411 era denominada «capiella nueva» y acogía una reunión del regimiento de la ciudad.⁵⁸

Juan Cabeza de Vaca tuvo una destacada carrera eclesiástica como deán de Toledo y obispo de Coímbra y de Cuenca hasta llegar a Burgos. Sus servicios diplomáticos a Juan I y Enrique III ante la curia pontificia y su cercanía a los papas avinoneses señalan un perfil similar al de Juan de Villacreces, con quien también coincidió en el desarrollo parroquial y en la actividad sinodal,⁵⁹ que había sido intensa en su paso por Cuenca. Allí confirmó anteriores disposiciones respecto a los enterramientos en los templos, al igual que haría en Burgos matizando la normativa precedente.⁶⁰

55 Su fundación por parte del prelado es reconocida en una concesión de indulgencias de Benedicto XIII del año 1412; véase Álvarez Palenzuela, *Documentos de Benedicto XIII*, 2864, n.º 6299.

56 López Mata, *La Catedral de Burgos*, 217 y 224 y Karge, *La Catedral de Burgos*, 60.

57 Gutiérrez Baños, «Microcosmos de la fe en torno a la pintura gótica», 119-123.

58 López Mata, *La Catedral de Burgos*, 224.

59 Es ilustrativa la excusa que dio en 1411 por no haber celebrado antes un sínodo en Burgos al «haver seydo ocupado cerca de nuestro señor el papa Benedicto XIII, estando con el en la su corte e en casa de nuestro señor el rey»; véase García y García, *Synodicon Hispanum*. VII, 29. Una completa semblanza puede verse en Díaz Ibáñez, «Juan Fernández Cabeza de Vaca».

60 En lo tocante a la cuestión de las sepulturas y a la reprobación de la estridencia en el duelo público en sus constituciones burgalesas, véase García y García, *Synodicon Hispanum*. VII, 108-109.



Figura 7a y b

De arriba abajo, sepulcros del obispo Juan Fernández Cabeza de Vaca (†1413) y de su hermano Pedro Fernández Cabeza de Vaca (†1384) en la Capilla de San Juan Bautista de la catedral de Burgos, actual Museo Catedralicio; imágenes del autor. © Catedral de Burgos.

Afortunadamente se conserva su bulto funerario, así como el de su hermano Pedro Fernández Cabeza de Vaca (†1384), efímero gran maestre de la Orden de Santiago (figuras 7a y b).⁶¹ Tras haber presidido el centro de la capilla, ambos fueron reubicados en arcosolios elevados en el muro oriental a consecuencia de las citadas reformas del siglo xvi. Al considerarlos, vale la pena insistir en las similitudes formales que presentan —pese a los casi treinta años que separaron las muertes de uno y otro— tanto en la talla como en el material y en detalles como la presencia de las armas en las respectivas almohadas, lo que unido a las mismas dimensiones de los yacentes apunta a un común proyecto funerario. Además, sabemos que en su capilla se encontraba también la sepultura de la sobrina del obispo e hija del gran maestre, Berenguela Cabeza de Vaca, quien fundó memorias por sus parientes a cuya celebración se comprometieron los capellanes de número en 1437, año en el que también fue encargado un retablo.⁶² Sin embargo, la dama, que se había preocupado por la memoria familiar y seguramente por acrecentar la dignidad del espacio, pronto vio perturbado su descanso, pues al poco tiempo de fallecer se suscitó el traslado de su enterramiento junto al de su padre,⁶³ y ambos compartieron las mudanzas ya apuntadas para el sepulcro de Villacreces en las décadas del siglo xvi. Finalmente, debe destacarse que los epitafios modernos erraron al adelantar un año el óbito del prelado y hacer de Berenguela la hermana, que no hija, de don Pedro.

Antes de su completa transformación, la Capilla de San Juan Bautista era un ámbito segregado, aunque conectado con otros espacios de la catedral por recorridos y referen-

61 Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 81-82 y Cendón Fernández, *Iconografía funeraria del obispo*, 956-959.

62 ACB, Registro 9, ff. 361r y 363v-364r.

63 ACB, Registro 10, f. 122r y Registro 3, f. 123r.

cias visuales; en este sentido, pese al acento puesto en el linaje, no se desligaba de una narrativa episcopal al hallarse en un claustro poblado por prelados esculpidos,⁶⁴ estableciendo también lazos con el interior del templo. Emplazada al fondo de la galería norte, la dedicación a san Juan Bautista —patrono del obispo— podía verse anticipada en el tímpano de la puerta del claustro (figura 8), donde se iniciaba un itinerario mariano que enlazaba la Anunciación de las jambas con otra salutación angélica entre profetas en el machón noreste del claustro y culminaba en la misma entrada de la capilla, en la que una tercera Anunciación —esta vez pintada— flanqueaba, junto con la Epifanía, una imagen de la Virgen con el Niño luego remplazada.⁶⁵

La dimensión funeraria que cobró la Capilla de San Juan Bautista estaba en consonancia con los usos de los espacios proyectados al oriente del claustro a lo largo del siglo XIV. En 1316, el obispo Gonzalo de Hinojosa acordó levantar una nueva sala capitular en un solar que «cumple mucho para Cabildo e enterramientos que son mucho mester»,⁶⁶ habiéndose planteado que pudo haberla concebido como capilla funeraria privada a la par que capítulo;⁶⁷ y hacia mediados de siglo fue añadida a su costado sur la Capilla del Corpus Christi, dedicada a la memoria del linaje del merino mayor Juan Estébanez.⁶⁸ Un carácter familiar semejante distinguió a la Capilla de Santa Catalina de los Rojas en la nave norte del templo, donde fueron enterrados María de Rojas y sus hijos Rodrigo y Diego a finales de la centuria.⁶⁹

En su patrocinio y conciencia funeraria, obispos pertenecientes a estirpes como la de los Cabeza de Vaca se comportaban no solo como altos eclesiásticos, sino también como nobles; así, en su panteón familiar en Burgos, el obispo Juan antepuso el linaje frente a la posibilidad de inscribirse más claramente dentro de la historia de la sede asociando su tumba a la de otros prelados, como habían hecho sus predecesores en la cabecera de la catedral. Su capilla, y con ella la figura del obispo Juan, se situaba en la estela de iniciativas recientes de exaltación familiar, pues para encontrar a un obispo enterrado junto a su parentela había que remontarse a Juan de Villahoz (†1269), que descansaba en la Capilla de San Nicolás cumpliendo el deseo de su fundador de que solo fueran inhumados en ella los miembros notables de su estirpe.⁷⁰ Otros eclesiásticos afines a los círculos pontificios en los que Cabeza de Vaca se movía estaban llevando a cabo actuaciones similares en sus sedes, siendo ilustrativo el ejemplo de los Pérez Calvillo y su capilla en la catedral de Tarragona, también de inicios del siglo XV —si bien, en este caso, ambos hermanos, Fernando y Pedro, siguieron la carrera eclesiástica—. ⁷¹ Además de contar con dos magníficos sepulcros y un gran retablo, su última morada estaba decorada con murales en los que comparecían ellos mismos junto con sus parientes. No llegó a tanto Juan Cabeza de Vaca cuando fue recubierto el tímpano pintado que daba acceso a su capilla, en el que fueron reiterados los mismos temas evangélicos ya presentes en una decoración anterior, pero ocultando las efigies laterales de unos desconocidos donantes bajo las armas familiares (figuras 6a y b).⁷²

64 De la serie episcopal original, el de la galería norte fue reubicado allí en fecha indeterminada, pero permanece en su lugar primigenio el del tramo claustral contiguo a la capilla del ala oriental.

65 Gutiérrez Baños, «Microcosmos de la fe en torno a la pintura gótica», 119-120.

66 Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 297.

67 Ordás Díaz, «¿Don Gonzalo Osorio de Villalobos o don Gonzalo de Hinojosa?».

68 Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 146-147 y 298-301 y López Mata, *La Catedral de Burgos*, 357-359.

69 López Mata, *La Catedral de Burgos*, 166-167.

70 ACB, Libro 102, ff. 115r-118r.

71 García Lasheras, «La personalidad artística de Pere de Corçan».

72 Gutiérrez Baños, «Microcosmos de la fe en torno a la pintura gótica», 121-123.



Figura 8

Puerta y galería septentrional del claustro de la catedral de Burgos; imagen del autor.

© Catedral de Burgos.

Del otro lado del templo: Alfonso de Illescas (†1414) y la Capilla de Santa Lucía

El brevísimo episcopado de Alfonso de Illescas (1413-1414), llegado a Burgos tras diez años en la mitra zamorana, bastó para que el prelado, oidor de la Audiencia Real,⁷³ gozara de sepultura entre los muros de la catedral. Su tumba en la Capilla de Santa Lucía sentó un cambio de tendencia en los enterramientos episcopales individuales al abandonar la cabecera y ser ubicada en las naves más allá del transepto. Era la primera capilla situada al este tras la monumental de la Concepción y habría sido edificada junto con el resto de las abiertas a la nave norte en la primera mitad del siglo XIV, intercomunicadas, modestas y deficientemente iluminadas.⁷⁴ Su pobre condición, que fuentes posteriores recalcaron, fomentaría un uso como espacio funerario que redundase en el adecentamiento de partes desatendidas del templo. Al llegar a la Capilla de Santa Lucía, el memorial destinado a Felipe II señala que el obispo Illescas «está enterrado en ella en un bulto junto al altar»;⁷⁵ conociéndose también que allí había otros sepulcros, el hecho de referir únicamente este quizá indique, más allá de la categoría del sepultado, su preeminencia material y topográfica.⁷⁶ No obstante, aún permaneció en el lugar algo más de un siglo, concretamente, hasta que, al iniciar las obras de la Capilla de Santa Tecla, en el año 1731 fue retirado y llevado al claustro bajo,⁷⁷ difuminándose después su recuerdo y perdiéndose sus vestigios.

La ocupación del perímetro de la nave septentrional con enterramientos episcopales alcanzó su mayor esplendor a finales del siglo XV, con la Capilla de la Concepción de Luis de Acuña; entre tanto, pudo haber tenido continuidad bajo Pablo de Santa María (†1435), de no haber sido por su decisión final de ser enterrado con los suyos en la Iglesia de San Pablo de Burgos. En 1416 había designado para su sepultura la Capilla de Todos los Santos, contigua a la de Santa Lucía, y como «capilla del obispo don Pablo» se la mencionaba aún en 1421.⁷⁸ Sin embargo, tras el hiato, Alonso de Cartagena retomó las inhumaciones episcopales en el templo catedralicio con la fundación de la Capilla de la Visitación, cuyo acceso remedaba el de las situadas en la girola;⁷⁹ capillas que, como haría con la suya, guardaban desde hacía más de un siglo tumbas de obispos.

Conclusión

Con Juan de Villacreces culminó, a inicios del siglo XV, la ocupación de la cabecera de la catedral de Burgos como ámbito fúnebre episcopal, mientras que, con Juan Cabeza de Vaca y su parentela, la memoria del prelado fue asociada al linaje con la conformación de un panteón claustral. La paulatina colmatación sepulcral de la cabecera y la búsqueda de espacios propios seguramente motivaron el desplazamiento occidental de los ámbitos de inhumación de los restantes obispos cuatrocentistas. Villacreces, Cabeza de Vaca e Illescas compartieron la creación o renovación de espacios funerarios presididos por sus

73 Villarroel González, «Las relaciones monarquía-Iglesia en época de Juan II», 101.

74 «Malas y pobres» en palabras de Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 292; véase también Karge, *La Catedral de Burgos*, 58.

75 ACB, Códice 13, f. 32r. En tal capilla lo situaban también los listados del Códice 28, f. 147v y del Códice 27, f. 112v, sin precisar más la ubicación.

76 Serna Serna, «Los testimonios escritos y la configuración de la memoria», 264 y 274.

77 Matesanz del Barrio, *Actividad artística en la Catedral de Burgos*, 343.

78 Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos* y Karge, *La Catedral de Burgos*, 58, n. 164.

79 Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 189.

sepulcros, así como su cercanía a la monarquía y, en el caso de los dos primeros, el conocimiento de la corte pontificia avinonesa. En este sentido, no es fácil determinar en qué medida dichas conexiones incidieron en la materialización de sus proyectos funerarios,⁸⁰ aunque el conocimiento de las iniciativas de sus semejantes debió estimular empresas acordes a «nuestro estado et dignitat», según expresó Villacreces en su testamento y dejó patente en su pontifical iluminado. En cualquier caso, sus capillas y sepulcros deben ser valorados también dentro de la propia tradición de enterramientos episcopales de la catedral, en la que supusieron jalones significativos. Aun así, y pese a los esfuerzos de tales empresas, la naturaleza mutable de la catedral evidenció la fragilidad de memorias que se pretendieron sólidas y duraderas, privándonos en más de un caso del principal testigo material de las expectativas de sus ocupantes: el sepulcro.

Anexo documental

1404, 7 de julio, la casa blanca, cerca de León

Testamento de Juan de Villacreces, obispo de Burgos⁸¹

ACB, Volumen 48, f. 321r.

In Dei nomine, Amen. Porque la vida al omne en este mundo assí es como cavallería sobre la tierra en todas las cosas deste sieglo son flacas et desfallesçederas et en ellas non ha bienandança alguna et la bien aventurança del omne deve ser en lo *spiritual* et en la vida *perdurable* et en este mundo tiene el [omne] el *tiempo* para se poder ordenar et regir porque pueda bevir et aver la vida *perdurable* et deven los omnes ordenar sus fechos en las cosas *temporales* por que por ellas pueda *peresçer* commo ha desseo de vevir a las *spirituales* et a aquella vida que es sin fin et sin trabajo et sin morir. Por ende nos don Iohan de Villacresces, por la *gracia* de Dios obispo de Burgos, seyendo enfermo del cuerpo et sano de la memoria et del entendimiento tal qual nuestro sennor Dios nos lo quiso dar assí commo verdadero *christiano* et fiel *cathólico* et creyendo [*sic*] firmemente la fe *cathólica* et confessando que es hun Dios, Padre et Fijo et *Spíritu Sancto*, tres personas et una substancia et hun ser, et creyendo firmemente que *Magestad* que sea non puede ser salvo fuera de la *Sancta* Madre *Eglesia* et que por los sacramentos della somos rreconçiliados por nuestro salvador *Iesuchristo* et podemos *meresçer* salvaçión et entrar en el reygno *perdurable* et en gloria de parayso adonde veremos a Dios de fas a fas [*sic*] et usaremos de la su bienaventurança et en fin del mundo verná judgar los buenos et los malos et a cada uno dará su galardón segunt sus obras assy que los buenos yrán a la vida *perdurable* et los malos al fuego de para siempre et los buenos *meresçerán* por la su *sancta* piedat et misericordia oyr «venit bendichos del mi padre, rresçebit el mi Reygno que vos está aparejado», porque nos esperamos en la su *sancta* piedat et misericordia que ahunque avemos seydo muy pecador et traspasador de los sus *sanctos* mandamientos et que en muchas cosas los avemos offendido et non guardado, mas pidiendo misericordia et non iuyzio, piedat et non [ri]gor et confiando de las sus dulçes palabras en que dixo «non quiero la muerte del pecador, mas que se convierta et biva». Et por que nos agora estamos en el peligro de la muerte corporal et esperamos la vida *spiritual* commo fiel *christiano* rescebiendo el sacramento de la penitencia et dende sucçesive el sacramento del

80 Recuérdese que las afinidades temáticas con sepulcros de la órbita de Aviñón pueden advertirse también en el sepulcro de Lope de Fontecha, desde la presencia de la Coronación de la Virgen al apostolado del gablete; véase Lahoz Gutiérrez, «De sepulturas y panteones», 286.

81 Transcripción de Carmen Álvaro Bizarro según las normas recogidas en *Diplomatica et sigillographica*.

cuerpo del *nuestro* salvador Iesuchristo et la postrimera unção que assí comulgado et ungido et confessado en la fe de la Santa Eglesia merescamos ser salvo et porque assy *commo* nos dispone-mos por lo *spiritual* que entendemos disponer lo mejor que podamos en lo *temporal*. Por ende ordenamos *nuestro* testamento a *serviço* de Dios et de la *virgen* santa María. Et *primeramente* mandamos et encomendamos *nuestra* ánima et *spíritu* en las manos de Dios padre todopoderoso que el que la redemió por la su santa sangre *preçiosa* del su fijo *nuestro* salvador Iesuchristo la rresçiba et la ponga con los sus santos en la gloria de parayso. Item mandamos que si la voluntat de Dios fuere de resçebir *nuestro* *spíritu* et ánima et que finemos desta dolencia que sea llevado el *nuestro* cuerpo al dicha çibudat [*sic*] de Burgos et sea enterrado en la *nuestra* sepultura que nos avemos fecha en la capilla de la dicha eglesia ante el altar del muy bienaventurado apóstol sennor Sanctiago. Item mandamos que el día que se ovieren a faser las [esequias] del *nuestro* enterramiento quel cabillo de la *nuestra* eglesia que fagan poner cama en el coro de la dicha eglesia et con sus andas et fagan faser todas las otras solepnidades et maneras de *esequias* que acostumbraron faser por los otros perlados obispos que fueron de la dicha eglesia assy en *vigillias* *commo* en missas et en terçer día et por el affán et su trabajo mandamos que den al dicho cabillo seys mille *marevedís*. Item mandamos que sean llamados los frayres de las órdenes de çerca de la dicha çibudat para que vengan a la honrra de las *esequias* del *nuestro* enterramiento assy ante del día de *nuestro* enterramiento a las *vigillias* *commo* el día del dicho enterramiento *commo* en el terçer día et digan sus *vigillias* et *responsos* et missas et mandamos que den a cada una de las dichas ór[de]nes de sanct Pablo et de la *Sancta Trínidat* et de sanct Françisco et de sanct Agostín cada dosientos *maravedís*. Item mandamos al monesterio de *sancta* Clara de la dicha çibudat por que rruegue a Dios por *nuestra* alma en sus oraçiones dosientos *marevedís*. Item mandamos que [*nuestros*] *cabesçaleros* que conpren tres pannos blancos imperiales para sobre las andas et la cama et que fagan poner çera et pan et vino et dineros para ofrenda para las *esequias* assy en las *vigillias* *commo* en las missas del primero et del terçero días assí *commo* conviene a honrra de la *nuestra* dignidat et de la dicha *nuestra* eglesia. Item mandamos quel dicho *nuestro* cabillo que faga et celebre solepnemente assy *commo* el día del terçero día del *nuestro* enterramiento *nove-no* et *quadragéssimo* et cabo de anno et que les den por su affán por estos dichos días otros quatro mille *maravedís*, los mille por el *novenada* et otros mille *marevedís* el *quadragéssimo* día et los dos mille por el cabo de anno et estos dichos días que los dichos *nuestros* *cabesçaleros* que fagan dar et poner çera et pan et vino et dineros para ofrenda lo que menester fuere segunt *nuestro* estado et dignidat. Item mandamos a los capellanes del número de la *nuestra* eglesia que vinieren a las *nuestras* *esequias* del enterramiento et del terçer día çient *marevedís* et mandamos los que digan por *nuestra* ánima çient missas et por su affán et trabajo que les den dosientos *maravedís* et que los repartan entre sí segunt que cada uno dellos tomare carga et affán de çelebrar. Item mandamos a los capellanes de la cofadría de la *Creaçión* que fagan en su offiço todo lo que acostumbraron a faser en sus solepnidades por los otros cofadres de la dicha freyria et que les den por su affán et trabajo quatroçientos *maravedís* et çinco libras de çera para las candelas. Item mandamos a la orden de la Santa *Trínidat* para la redempçión de los cativos *christianos* que están en tierra de moros mille *maravedís*. Item mandamos a las emparedadas de *Sancta* María de Viejaruva cient *maravedís*. Item mandamos a las otras emparedadas de la dicha çibudat a cada casa dellas çinquenta *maravedís*. Item mandamos a las séptimas de derredor de la dicha çibudat fasta una legua cada çinco *maravedís* para azeyte. Item mandamos para la fábrica de la *nuestra* eglesia. Item mandamos que si la voluntad de Dios fuere que nos finemos fuera de la dicha çibudat de Burgos et se oviere de llevar *nuestro* cuerpo a la dicha çibudat que conpren unas andas et hun ataúd et que las cubran de panno colorado et en el ataúd que fagan una cruz de clavos et que lleven en ellas el *nuestro* cuerpo et vayan con ellas *nuestros* criados los que *connusco* estovieren et conpren panno de marga que vistan et vayan con las dichas andas fasta en la dicha çibudat et

deles de comer et de beber et lo que menester les será hasta que sean acabados los nueve días después del dicho *nuestro* enterramiento. Item mandamos que se canten por *nuestra* ánima dos mille missas en estos logares: en el monesterio de Sant Françisco de Burgos quinientas missas et en el monesterio de la *Sancta Trínidat* de la dicha çibudat dosientas missas; ítem en el monesterio de Sant Pablo trezientas missas et en el monesterio de Santa Clara dosientas missas et que las canten frayres de los dichos monesterios et órdenes et las de *Sancta Clara* que las canten quien quisieren *nuestros* cabeçaleros et las otras quinientas missas que se digan en la dicha *nuestra* eglesia et que los dichos *nuestros* cabeçaleros que den a los que dixieren las dichas missas por su affán et trabajo dos *maravedís* a cada uno por cada vegada que celebrare. Item mandamos que las *nuestras* mitras et las capas blancas et prietas de seda de damasquín et las casullas et almáticas et almatigelas et todos los otros ornamentos de *nuestra* capilla fuera de lo que mandamos a la Capilla de *Sancti*ago que sea para la *nuestra* eglesia de Burgos et para sus ornamentos della ca nos le avíamos fecho donación de todo ello por carga que della tenemos et otrosy mandamos quel *nuestro* ordinario que sea para la dicha *nuestra* eglesia et que quede para *nuestros* suçesores. Otrosy mandamos que la *nuestra* capiella assy como la tenemos et se dise missa a nos con su crus et candeleros et tablas et ampollas et portapas que sea para la capiella de *Sancti*ago onde está *nuestra* sepultura. Item mandamos el *nuestro* breviario a Juan Fernádes *nuestro* capellán. Item mandamos los *nuestros* libros para la *nuestra* eglesia de Burgos ca ante le avíamos fecho dellos donación. Item mandamos que paguen a Nicholás R[o]ys, *nuestro* despensero lo que valían las casas que le tomamos para dar a *nuestra* prima Sancha Alfonso et que le den fasta çiento et çinquenta florines. Item damos por libres et por quitos de todo quanto por nos han rrecaudado et resçebido Bartholomé Martínes et el sacristán de Burgos et a Nicholás Roys, *nuestro* despensero, et a Pero Fernádes, *nuestro* contador, et a Juan Gonzáles, *nuestro* camarero, et a Juan de Tovar. Item mandamos que el missal pequenno que fue de la orden de Sant Françisco que lo tome frey Peydro *nuestro* hermano porque se torne a la orden. Item fasemos *nuestro* heredero a Martín de Villacresçes, *nuestro* hermano, de todos los *nuestros* bienes patrimoniales et nos pertenesçen en otra manera por rrasón de *nuestra* persona. Item mandamos más a maestre Alfonso, físico, quarta et çinco florines por el affán que con nos ha passado et fa[se]mos *nuestros* cabeçaleros al arçidiano de Saldanna et al sacristán de Burgos et al maestro frey Peydro, *nuestro* hermano, et a Ferrant García bachiller. Item mandamos que den a Pero Verde para una mula seysçientos *maravedís*. Item mandamos que den al arçidiano de Saldanna, *nuestro* tío, todo lo que fallaren por *nuestro* mayordomo que le devemos. Item mandamos que den a donna Mari Rodríguez de Ferosilla çiento et çinquenta florines que le devemos. Item mandamos que de *nuestros* pannos de vestir agora sea de grant valor o non que los repartan *nuestro* hermano frey Peydro et el dicho arçidiano et el dicho bachiller entre *nuestros* criados que están presentes et fueren con *nuestro* cuerpo. Item mandamos que den la *nuestra* mula mayor a Ferrant García, bachiller, por grant carga que dél tenemos et que den la otra pequenna mursilla a Martín, *nuestro* hermano. Item mandamos que de *nuestros* bienes que se acabe la hermita de frey Peydro, *nuestro* hermano, que estaba començada et otorgamos todo lo suso contenido assí segunt se aquí contiene et damos todo *nuestro* poder cumplido al dicho maestro frey Peydro et al dicho arçidiano et al dicho Ferrant García, bachiller, para que puedan ordenar de *nuestros* pannos et de los *nuestros* paramentos assy como lo fizieren et los den como quisieren entre *nuestros* criados los que aquí están et fueren con *nuestro* cuerpo et a otros algunos si entendieren. Item mandamos que de las *nuestras* azémilas que den dellas las dos a Martín, *nuestro* hermano, et la otras que se vendan et se den a do fuere menester. Item mandamos a los *nuestros* cabeçaleros a cada uno mille *maravedís*. Item mandamos que se cumplan los testamentos de Luys Fernádes de Villacresçes, bachiller en decretos, et del arçidiano de Çerrato, *nuestro* primo. Otrosí mandamos que toda la otra rropa que ay estoviere que se venda et se dé por *nuestra* ánima en la manera que los *nuestros* cabeçaleros

ordenaren. Item mandamos que cumplan los nuestros cabeçcaleros una carga de conçiencia que tenemos en hun logar quel maestro dixiere et commo él ordenare. Item rogamos a nuestro sennor el arçobispo de Sevilla que commo nos fue buen amigo en la vida que nos sea en la muerte et pedímosle por merçed que de logar commo se cumpla nuestra ánima et esto que nos mandamos commo querría que se cumpliesse su manda. Item damos todo nuestro poder complido al dicho maestro frey Pedro, nuestro hermano, et al dicho Ferrant García para que puedan ennader et menguar lo que quisieren et por bien tovieren en este nuestro testamento et mandas et puedan en ello assy ordenar et disponer commo nos mesmo podiéramos faser et desto les otorgamos complido poder et otrosy damos poder a los dichos nuestros cabeçcaleros o a qualquier dellos para executar este nuestro testamento et apoderámoslos en todos nuestros bienes et mandamos sobre ello faser firmesa la mayor que ser podiere et mandamos que se paguen de nuestros bienes todas las deudas que contra nos peresçieren que devemos et que los dichos nuestros cabeçcaleros que que *[sic]* rrecuaden lo que a nos es devido.

Fecho et otorgado fue este nuestro testamento en la casa blanca çerca de la çibudat de León a siete días del mes de jullio anno del nasçimiento del nuestro salvador Iesuchristo de mille et quatroçientos e quatro annos et mandamos que valan estas nuestras mandas por nuestro testamento et sinon valieren por testamento que valan por cobdiçillo et sinon valieren por cobdiçillo que valan por nuestra postrimera voluntad et rogamos a Rrodrigo Ximénes, notario apostolical, que le escriba et le signe con su signo. Testigos que fueron presentes para esto llamados et rogados et vieron otorgar todo lo sobredicho: Sancho García de Medina, liçençiado en decretos, et Pero Ferrándes de Carmona, contador, et Diego Rroy de Castellanos, maestresala, et Juan Ferrándes, capellán, et Juan Gonzáles, camarero, et Pero Verde et Juan de Tovar, criados del dicho sennor obispo et presentes el dicho frey Pedro maestre et el dicho don Pero Estevánez, arçidiano de Saldanna, et el dicho Ferrant García, bachiller, et otros a lo sobredicho llamados spíritualmente et rogados

(*Signo notarial*) Et yo, Rodrigo Ximénes, clérigo por la auctoritat appostolical, notario, fuy presente a todo lo que dicho es et a cada parte dello con los dichos testigos et por mandado et ruego et requirimiento del dicho sennor obispo fis esta carta de testamento que va escripta en esta piel de pargamino et non enpesca en el primero renglón o va escripto sobre raydo o dise porque la vida del omne en este mundo assy es commo, valga et non enpesca que yerro fue mas non enganno. Et yo lo apruevo en testimonio de lo qual fis aquí este mi acostumbrado signo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella Villar, Pablo. «El complejo catedralicio burgalés a lo largo de la Edad Media (siglos XI-XIV). Hipótesis para un debate». *Porticvm* III (2012): 7-34.
- Alonso de Porres Fernández, César. «Las iglesias urbanas, de Burgos, de prestameras a patrimoniales, en los siglos XIV-XV». *Boletín de la Institución Fernán González* XCVIII, n.º 258 (2019): 49-58.
- «La Capilla de Santiago, una parroquia dentro de la Catedral de Burgos». *Burgense* 61, n.º 2 (2020): 379-454.
- Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel. *Documentos de Benedicto XIII referentes a la Corona de Castilla*. Madrid: Dykinson, 2021.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. *Burgos*. Barcelona: Daniel Cortezo y C.^a, 1888.
- Bango Torviso, Isidro G. «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* IV (1992): 93-132.
- Carrero Santamaría, Eduardo. «El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial». *Liño* 12 (2006): 31-43.
- Cendón Fernández, Marta. *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- Díaz Ibáñez, Javier. «Juan Fernández Cabeza de Vaca». En *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, [s. f.]. <https://dbe.rah.es/biografias/58395/juan-fernandez-cabeza-de-vaca>.
- Diplomatica et sigillographica. Travaux préliminaires de la Commission Internationale de Diplomatique et de la Commission Internationale de Sigillographie pour une normalisation internationale des éditions de documents et un vocabulaire international de la diplomatique et de la sigillographie*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1984.
- Escosura Morrogh, Patricio de la. *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, t. II. París: Casa de Alberto Hauser, 1844.
- Flórez, Enrique. *España sagrada*. Tomo XXVI. *Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos*. Madrid: Oficina de Pedro Marín, 1771.
- García y García, Antonio, dir. *Synodicon Hispanum. VII. Burgos y Palencia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- García Lasheras, Samuel. «La personalidad artística de Pere de Corçan, maestro de los sepulcros de los Pérez Calvillo en la Catedral de Tarazona (Zaragoza)». *Tvriaso* XXII (2014-2015): 137-209.
- Gómez Bárcena, María Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial, 1988.
- Guijarro González, Susana. *El bien fazer, el buen morir y la remembranza en la sociedad medieval burgalesa (siglos XIII-XV)*. Santander: Universidad de Cantabria, 2016.
- Gutiérrez Baños, Fernando. «El sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos: un conjunto de estilo gótico lineal tardío en la iglesia parroquial de Castilseco (La Rioja)». *Berceo* 174 (2018): 37-64.
- «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. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, editado por José Luis Barriocanal et al., 117-131. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2022.
- Herráez Ortega, María Victoria. «La fundación y dotación de la Capilla de San Pedro en la Catedral de Toledo». *Laboratorio de Arte* 25 (2013): 79-96.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. «La primera Capilla de Santiago de la Catedral de Burgos». En *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, editado por María Luisa Melero et al., 457-463. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

- Karge, Henrik. *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. «De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación». En *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, editado por César González e Iñaki Bazán, 241-294. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014.
- López Mata, Teófilo. *La Catedral de Burgos*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.
- López-Mayán Navarrete, Mercedes. «Liturgia, manuscritos y poder en la Edad Media. Estudio de los pontificales conservados en el antiguo reino de León y Castilla». Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- Manzari, Francesca. *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*. Modena: Franco Cosimo, 2006.
- Martínez de Aguirre, Javier. «Memorias de harto consuelo: capillas funerarias y sepulcros en torno a 1400 en Castilla y Navarra». En *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, editado por Olga Pérez, Matilde Miquel y María Martín, 131-150. Madrid: Sílex, 2018.
- Martínez y Sanz, Manuel. *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a sus documentos de archivo*. Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866.
- «Episcopologio de Burgos». *Boletín eclesiástico del arzobispado de Burgos* XVII, n.º 12 y 13-14 (1874): 143-191.
- Matesanz del Barrio, José. *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos: Caja de Burgos, 2001.
- Menéndez González, Nicolás. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el prelude de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2021.
- Monje, Rafael. *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de Arnaiz, 1843.
- Moráis Morán, José Alberto y Cosmen Alonso, María Concepción. «El obispo burgalés Domingo de Arroyuelo (1366-1380): un apostolorum altaris como última morada». En *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional* VIII Centenario Catedral de Burgos, editado por José Luis Barriocanal et al., 551-559. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2022.
- Nieto Soria, José Manuel. *Iglesia y génesis del estado moderno en Castilla (1369-1480)*. Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- O'Donnell, Maeve. «The Castilian Altar in the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Material and Social History». Tesis doctoral, The Courtauld Institute of Art, University of London, 2018.
- Orcajo, Pedro. *Historia de la Catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de Cariñena y Jiménez, 1856.
- Ordás Díaz, Pablo. «¿Don Gonzalo Osorio de Villalobos o don Gonzalo de Hinojosa? Un episcopado olvidado en León, 1301-1313», *e-Spania* 26 (2017): [s. p.]. <https://journals.openedition.org/e-spania/26454>.
- Ortego Rico, Pablo. *Documentos de Enrique III. Fondo Mercedes Gaibrois de Ballesteros*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2015.
- Paulino Montero, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio artístico de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid: La Ergástula, 2020.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. *La edad de oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*. Burgos: Dosssoles, 2015.
- Peñalva Gil, Jesús. «Las iglesias patrimoniales en la Castilla medieval. La iglesia parroquial de San Nicolás de Burgos: institución, ordenanzas y regla de 1408». *Anuario de Estudios Medievales* 38, n.º 1 (2008): 301-366.
- Pérez Suescun, Fernando. «Una pieza singular. Santiago Matamoros en la clave de la Capilla de San Gregorio». En *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, editado por José Luis Barriocanal et al., 407-416. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2022.
- Polanco Melero, Carlos. «Ceremonial funerario de los arzobispos de Burgos en la Edad Moderna (1579-1791) (II)». *Boletín de la Institución Fernán González* LXXXVI, n.º 235 (2007): 377-424.
- Ponz, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas*

- de saberse que hay en ella. Tomo duodécimo.* Madrid: D. Joachin Ibarra, 1783.
- Serna Serna, Sonia. «Libros de memorias de la Catedral de Burgos (siglos XVI-XVII) (1)». *Boletín de la Institución Fernán González* LXXXVII, n.º 236 (2008): 161-197.
- *Los obituarios de la Catedral de Burgos.* León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2008.
- «Los testimonios escritos y la configuración de la memoria de un canónigo burgalés: una propuesta metodológica». *Edad Media. Revista de Historia* 12 (2011): 257-280.
- Serrano, Luciano. *El obispado de Burgos y la Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, t. III. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1935.
- Teijeira Pablos, María Dolores. «The Last Service of a Prelate to his Cathedral. The Impact of Episcopal Wills on the Artistic Development of the Castilian Sees in Late Gothic Times». En *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen y María Dolores Teijeira, 259-288. Berna: Peter Lang, 2018.
- Villarroel González, Óscar. «Las relaciones monarquía-Iglesia en época de Juan II de Castilla (1406-1454)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Welander, Christopher. «The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral». En *Medieval Architecture and its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*, editado por Eric Fernie y Paul Crossley, 159-168. Londres-Ronceverte: The Hambledon Press, 1990.
- Yarza Luaces, Joaquín. «La capilla funeraria hispana en torno a 1400». En *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, coordinado por Manuel Núñez y Ermelindo Portela, 67-91. Santiago de Compostela: Universidade, 1988.

Promoción episcopal y querellas arquitectónicas en la catedral de Burgos en el siglo xv

Nicolás Menéndez González

Universität zu Köln



Figura 1

Catedral de Burgos con el cimborrio reconstruido, vista desde la Iglesia de San Esteban; imagen del autor.

Desde la historia del arte, el estudio del patronazgo episcopal se ha convertido en un importante tema de análisis e interpretación;¹ antes bien, se ha prestado poca —o quizás no la suficiente— atención a las discusiones y querellas habidas en el seno de los cabildos catedralicios alusivas a la construcción o reforma de sus templos, especialmente a las suscitadas por iniciativa de sus prelados, y aunque dichos debates han sido recogidos parcial o íntegramente en las «historias documentadas» de varias catedrales —sirviendo frecuentemente como referencias positivas en su redacción—, el caudal de información que aportan apenas ha sido explotado.

De hecho, las controversias capitulares nos ofrecen una polifonía de pareceres y de criterios subyacentes a las decisiones del cabildo en cuestión, aportándonos una substancial información sobre las inquietudes o las necesidades e intereses cruzados y habitualmente opuestos de sus miembros. En este sentido, esas discusiones nos ayudan a acercarnos a las obras proyectadas desde las categorías y desde la mentalidad de los individuos que las comisionaron, por ello, su importancia histórico-artística no es inferior, por ejemplo, a la de los debates de las juntas de arquitectos o de sus peritajes;² unas consultas que fueron motivadas por el requerimiento de un individuo o grupo de legos en el arte de la arquitectura necesitado de asesoramiento. En ese marco, los consejos técnicos de un personal especializado nos aportan las respuestas a las preguntas formuladas por el organismo solicitante; contestaciones que generalmente nos han llegado —del mismo modo que los protocolos capitulares— filtradas a través de la cognición, la síntesis y el decoro de los escribas.³

En lo que respecta a la catedral de Burgos, son varios los testimonios de la solitud de consejo técnico desde el cabildo antes de discutir una obra o la petición de una licencia edilicia, ya fuese por parte de alguno de sus miembros, de los obispos o de terceras personas,⁴ y lo mismo sucede en lo relativo a las discordias capitulares provocadas por dichos proyectos.⁵ Su volumen impide practicar una exposición pormenorizada de cada caso en estas páginas, que más bien se orientan a incidir en la necesidad de su estudio al historiar la catedral y al papel desempeñado por los diversos actores e instituciones que contribuyeron a su edificación y mantenimiento. Para esa tarea es necesario regresar al marco jurídico que rigió la construcción de las catedrales bajomedievales y, muy especialmente, a las particularidades de la iglesia mayor burgalesa.

Marco legal y dialéctico de la construcción catedralicia

En el Burgos del cuatrocientos, en similitud con las restantes catedrales, el cabildo era el propietario de la iglesia y de la mayor parte de los edificios y solares del complejo cate-

1 Una panorámica temática actualizada para la Península puede verse en Teijeira Pablos y Herráez Ortega, «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos».

2 Sobre estos, véanse especialmente Freigang, «Die Expertisen zum Kathedralbau in Girona» y «Was Geschah in Mailand?»; y Domenge Mesquida y Vidal Franquet, *Visurar l'arquitectura gòtica*.

3 Ibáñez Fernández y Zaragoza Catalán, «*Inter se disputando*. Las juntas de maestros de obras», 115-116.

4 Tematizados en Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*.

5 Varios extractos han sido publicados, entre otros, en Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos* y López Mata, *La Catedral de Burgos*.

dralicio,⁶ no obstante, en el marco del proceso de privatización del espacio eclesiástico, en él se llevaron a cabo obras de titularidad privada, entre las que se contaban, por ejemplo, las capillas funerarias de los prelados que posteriormente trataremos, así como otras de propiedad compartida entre el cabildo y el obispo, como fue el caso de la desaparecida «casa de la lonja».⁷

Con todo, a excepción de los mencionados solares e inmuebles privados o de titularidad compartida, el cabildo era el que ostentaba el derecho de construcción en el complejo catedralicio, y su autonomía en la toma de decisiones se veía potenciada por su exención jurisdiccional con respecto al obispo y su vinculación directa con el papa, dispensa que asimismo competía a la visita. Esta constituía un instrumento jurídico de suma relevancia para el control externo del estado del templo y de sus ornamentos, así como para la fiscalización de los bienes de la fábrica. Sin embargo, dicha situación fue materia de conflicto al menos desde tiempos del obispo don Juan García de Manrique (1381-1382) —aun cuando hubo intentos de revertirla mediante los impulsos reformadores de prelados posteriores—, desencadenándose constantes querellas y pleitos con el cabildo hasta bien entrado el siglo XVIII;⁸ contexto de enfrentamiento abierto en el que fueron desarrollados varios proyectos impulsados por los obispos Luis de Acuña y Osorio (1456-1495) y Juan Rodríguez de Fonseca (1514-1524).⁹

En otro orden, aunque la regla era que el cabildo comunicase sus decisiones a través de una única voz, esta no siempre correspondía a la opinión unánime de todos sus miembros, sino al acuerdo emanado de la discusión o confrontación de pareceres. El cabildo era un grupo heterogéneo, complejo, conformado por individuos con diversas trayectorias vitales y horizontes culturales cuyas necesidades e intereses no fueron siempre comunes ni convergentes, y en este en concreto, de forma similar a cualquier institución, coexistían diversas facciones y grupos de poder, unos más cercanos al obispo que otros. Sus enfrentamientos no estuvieron libres de la violencia verbal ni física.¹⁰ La compra de voluntades ante la discusión de un proyecto no fue excepcional.

Otra cuestión capital al estudiar la construcción o reforma de la catedral burgalesa y el papel desempeñado por los prelados en esos procesos atañe a la administración de la fábrica, un organismo jurídico-administrativo dependiente del cabildo y del obispo. Su estructura en la época bajomedieval sigue siendo oscura, aunque sabemos que no estuvo exenta de modificaciones; como veremos, una de las más relevantes tuvo lugar durante el episcopado de Luis de Acuña, cuando pasó de estar regentada por un canónigo fabriquero a estar administrada por dos: uno elegido por el cabildo y el otro por el prelado.

6 Acerca de la legislación referente a la construcción eclesiástica en época medieval, véase Schöller, *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter*; una introducción a la estructura del cabildo burgalés y sus particularidades puede verse en Peña Pérez, «El alma del templo»; y sobre el siglo XIV, véase Simón Valencia, *El cabildo de la iglesia Catedral de Burgos*.

7 Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 94.

8 Mansilla Reoyo, «La reacción del cabildo de Burgos ante las visitas»; López Martínez, «Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos» y Guijarro González, «Autoridad, jurisdicción y disciplina clerical».

9 Sobre la figura y promoción de Luis de Acuña existe una extensa bibliografía recogida en Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana*, 48-60; Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «El patrocinio del obispo Acuña»; Kasl, *The making of hispano-flemish style*, 61-71; y, más recientemente, Cosmen Alonso, «Lo que antecede al maduro y oportuno patrocinio artístico». Acerca de Rodríguez de Fonseca, véase Teijeira Pablos, «De Badajoz a Burgos», 53-82.

10 Díaz Ibáñez, «Escándalos, ruidos, injurias e cochilladas».

La configuración de esta dirección bicéfala no fue casual, sino consecuencia del conflicto latente entre el cabildo y los obispos que venimos relatando, dado que las injerencias de estos últimos en los negocios de la fábrica fueron constantes. La situación fue especialmente tensa entrados los años ochenta del siglo xv, cuando fue necesaria la mediación del condestable, Pedro Fernández de Velasco (†1492), y de su esposa, Mencía de Mendoza (†1500), para alcanzar una concordia entre el cabildo y Luis de Acuña, así como la confirmación de la misma por parte del papa Inocencio VIII para consolidarla;¹¹ consenso con el que, en primer lugar, se resolvían temporalmente los conflictos relativos a la exención jurisdiccional del cabildo y a la administración de la fábrica y, en segundo lugar, se ratificaba la sentencia dada por los jueces diocesanos acerca de dos disputas motivadas por la acción constructora del prelado.¹² Volveremos a ello.

Tanto esta constelación jurídico-administrativa como los conflictos dimanados de ella suelen ser olvidados al narrar la historia de la catedral burgalesa y el papel desempeñado por los obispos en su construcción; pero Burgos no es la excepción, y otras han sido las estrategias al estudiar las catedrales.

El modelo episcopocéntrico como problema epistemológico para el estudio de una empresa colectiva: la catedral

Una de las tácticas más usuales al abordar el estudio de la arquitectura catedralicia medieval ha consistido en tomar las datas de los episcopados como referencias cronológicas para ordenar la serie de iniciativas, proyectos u obras realizadas. Ese modelo epistemológico de raigambre antigua cristalizó en época medieval en las crónicas y episcopologios, cuya tradición manuscrita tuvo su proyección tipográfica en las corografías y teatros eclesiásticos modernos hasta su recepción en las narraciones e historias artísticas de nuestros días. Como tanteo cronológico que es, la estrategia semeja fructífera, pero fuera de ello, la operación ha desencadenado una hipertrofia interpretativa que cuestiona su validez metodológica más allá de la mentada ordenación cronológica preliminar de las obras de estudio;¹³ tanto es así que, carentes de noticias documentales, podríamos vincular o desvincular a este o aquel prelado con esta o aquella obra.

Sin ir más lejos, ese es el caso del cimborrio de la catedral burgalesa erigido en tiempos del obispo Luis de Acuña.¹⁴ Por ello, no son pocas las plumas que, en la estela del *Episcopologio de Maldonado*, han situado el proyecto en torno a su figura, dando por hecho que el prelado habría ordenado erigirlo o bien impulsado sus obras.¹⁵ Incluso ha llegado a afirmarse que podría haberlas sufragado a su costa.¹⁶ Por el contrario, una visión

11 Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (ACB), Volumen 13, parte 2.^a, ff. 223v-236r y Libro 46, ff. 9r-13v.

12 *Ibidem*.

13 Esta problemática metodológica ha sido tematizada por Carrero Santamaría, «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela».

14 Sobre el primer cimborrio burgalés, véanse Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, *El cimborrio de la Catedral de Burgos*, 19-30 e Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz, *El cimborrio en la arquitectura hispánica*, 112-117.

15 ACB, Libro 70, f. 12v; Flórez, *España sagrada. Tomo XXVI*, 404; Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 248; López Mata, *La Catedral de Burgos*, 115; Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II. Colonias y Síloes. Juan y Simón de Colonia. Gil de Síloe», 434 e Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz, *El cimborrio en la arquitectura hispánica*, 112.

16 Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 248; Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II. Colonias y Síloes. Juan y Simón de Colonia. Gil de Síloe», 434 e Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana*, 57.

más reciente se decanta por atribuir al obispo Alonso García de Santa María (1435-1456) —popularizado como Alonso de Cartagena— el haber ideado el proyecto.¹⁷ ¿Qué sabemos al respecto? Nada.

Recordemos que el *Episcopologio de Maldonado* es una fuente indirecta y, huelga decirlo, no carente de intención. De hecho, el pasaje en cuestión fue redactado a finales de los años cuarenta del quinientos —como nos relata su autor, cuando la reconstrucción del cimborrio estaba llevándose a cabo—¹⁸ y no a finales del siglo anterior, como viene afirmándose últimamente. Dicho esto, desconocemos datos relativos a la iniciativa constructiva de la linterna y respecto a sus potenciales benefactores; en realidad, las únicas noticias localizadas sobre la financiación de sus obras nos indican que eran sufragadas, a inicios de los años setenta, con las rentas de la fábrica y que esta, ya fuese con el apoyo económico extraordinario de Luis de Acuña o no, apenas era capaz de cubrir los costes de la edificación en paralelo a sus gastos ordinarios.¹⁹

En otro orden, la adjudicación del proyecto del cimborrio burgalés a este o aquel obispo evidencia la vigencia de un modelo epistemológico que, con respecto al estudio de la catedral, podríamos calificar —si se permite el término— de «episcopocéntrico»; modelo heredado que, a nuestro entender, sigue generando desconcierto al situar al obispo como centro gravitatorio de la empresa constructiva catedralicia; así, asumiendo las tergiversaciones de las tradiciones manuscritas medievales y modernas, solemos confundir no solo «la construcción en tiempo de» con «por la iniciativa de», sino también «la promoción o patronazgo de» con «el encargo de, la concepción de, por la preferencia estética de» e, incluso, con la «financiación autárquica de».

El relato historiográfico sobre la reforma del triforio de la catedral burgalesa es otra muestra de la penetración, en la investigación contemporánea, de las deformaciones históricas emanadas de este modelo y de su vigencia. Desde antiguo —cuando menos desde el siglo XVII— se atribuyó a Luis Acuña la iniciativa de dotarlo del suntuoso antepecho pétreo decorado por tracerías caladas (figura 2),²⁰ opinión fundamentada en la presencia de las armas del prelado en sus galerías (figura 3);²¹ sin embargo, las mismas aparecen únicamente en el transepto norte y en la nave mayor,²² ubicación, en sí sospechosa, que contradice el relato tradicional. De hecho, un análisis pormenorizado del pretil ha demostrado que fue fabricado durante un proceso que constó de varias fases y que las armas del prelado se ubican en los tramos elaborados en las últimas fases del

17 Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, *El cimborrio de la Catedral de Burgos*, 22. Sobre este prelado, véase Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena*; y acerca de su patronazgo, Silva Maroto, «Arte y sociedad en Burgos en el siglo xv»; Kasl, *The making of hispano-flemish style*, 49-61; Menéndez González, «Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castelle» y Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «Alonso de Cartagena».

18 ACB, Libro 70, f. 14v.

19 ACB, Registro 18, f. 394r; véase también Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 376-377.

20 *Choronica y historia de la Real Cíudad de Bvrgos, cabeça de Castilla, Cámara de Su Magestad*, de Melchor Prieto, citada siguiendo el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, Ms. 22097, f. 66v;

véanse también Flórez, *España sagrada. Tomo XXVI*, 404; Lampérez y Romea, «Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico», 410; Mayer, *Gotik in Spanien*, 34; Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «El patrocinio del obispo Acuña», 448 y Olivares Martínez y Palomo Fernández, «“Escudos con flor de lis”», 105.

21 *Choronica y historia de la Real Cíudad de Bvrgos*, f. 66v; Flórez, *España sagrada. Tomo XXVI*, 404; Lampérez y Romea, «Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico», 410; Mayer, *Gotik in Spanien*, 34; Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «El patrocinio del obispo Acuña», 448 y Olivares Martínez y Palomo Fernández, «“Escudos con flor de lis”», 105.

22 Mayer, *Gotik in Spanien*, 34.



Figura 2
Capilla mayor de la catedral de Burgos;
imagen del autor.



Figura 3
Triforio de la galería TN7 de la catedral
de Burgos; imagen de A. Kobe.

mismo.²³ En resumidas cuentas, don Luis auxilió económicamente el proyecto, pero su patrocinio se inició tras la instalación del antepecho de la capilla mayor y del transepto sur, de modo que, ante la carencia de emblemas heráldicos en dichas galerías, resulta evidente que su financiación fue sufragada con los fondos ordinarios de la fábrica y, a la postre, que el cabildo debió ratificar una propuesta surgida en su seno o bien en el ámbito de la obra.

Como pone de manifiesto el antepecho burgalés, en el juego de asociar una iniciativa o encargo con este o aquel prelado nos hemos olvidado de incluir en la ecuación a individuos e instituciones fundamentales en la construcción y en el mantenimiento de la catedral, como era, sin duda alguna, su cabildo. A la par, el caso del triforio burgalés no solo nos recuerda que los capitulares impulsaron obras destacadísimas en su celo por adecuar el espacio y la imagen de su iglesia a las necesidades y al decoro requeridos por el templo que hacía tangible su dignidad institucional —recuérdense el trasaltar o la reconstrucción del cimborrio quinientista, esta última claramente motivada por causa de fuerza mayor—, sino que, además, pone de relieve que, desde una concepción episcopocéntrica de la empresa edilicia catedralicia, estas obras fueron susceptibles de ser historiadas como iniciativas del prelado de turno y que, siguiendo los patrones de una «narración en episcopologio»,²⁴ siguen siéndolo.

Arquetipos del constructor entre la sabiduría y la necesidad

La imagen altomedieval del jerarca constructor, y más concretamente la del eclesiástico —del obispo, del abad— como *sapiens architectus*, parece haber jugado un papel fundamental en la génesis y pervivencia de este modelo²⁵ que corresponde al arquetipo del edificador sabio, implicado en la concepción del proyecto y garante de su buena planificación y ejecución, además de capaz de proveer los fondos para su construcción y mantenimiento; en esencia, esa es la efigie del promotor ideal, aunque, evidentemente, se trata de un semblante más literario que real.²⁶

Otras imágenes del obispo constructor emanan del cotejo de la riquísima pero dispersa documentación relativa a la edificación y financiación de las catedrales medievales, cuestión respecto a la cual resulta esencial el estudio de Warnke sobre la sociología de la arquitectura medieval;²⁷ un trabajo seminal, imprescindible para comprender la deriva conceptual y metodológica de la investigación germana desde los años ochenta del siglo pasado, en el que, analizando el renacer de las empresas monumentales en la Alta Edad Media, el autor puso de relieve una cuestión capital —aquí, simplificando al extremo nuestro tema de estudio—: los gastos necesarios para la materialización de una empresa monumental, como era la catedral, superaban las posibilidades materiales de cualquier cabildo u obispo a título personal, por lo que dependieron del apoyo socioeconómico de instituciones e individuos de diversos grupos sociales, como los monarcas, el papado, la nobleza, otras iglesias y, como no, el pueblo y los consejos ciudadanos.

23 Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 348-378.

24 Carrero Santamaría, «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela», 173.

25 Sobre la imagen del constructor altomedieval como *sapiens architectus*, véase Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr*.

26 Klein, «Bauen bildet-Aspekte der gesellschaftlichen Rolle von Bauprozessen», 12.

27 Warnke, *Bau und Überbau*.

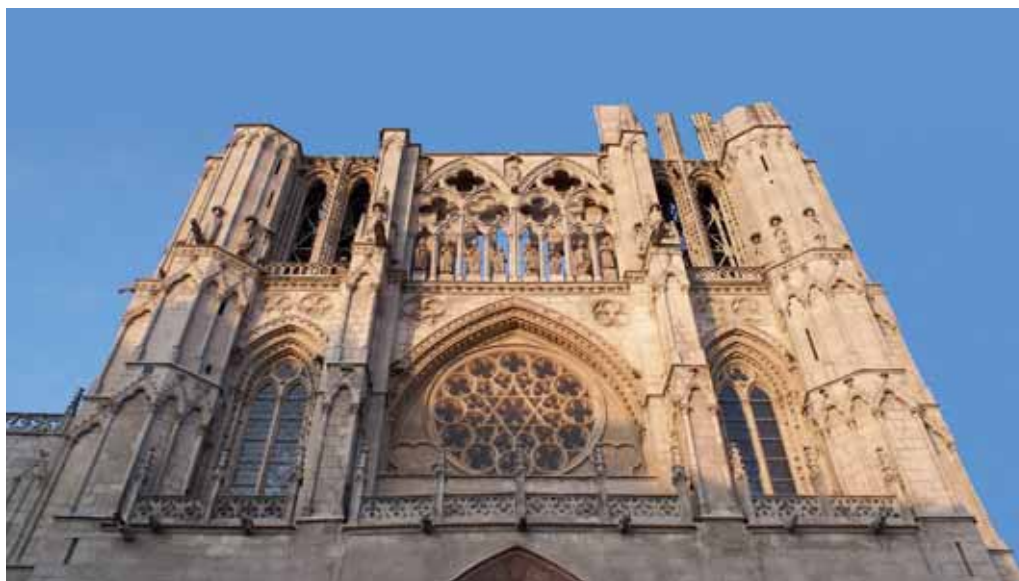


Figura 4

Fachada occidental de la catedral de Burgos, hipótesis de su estado ca. 1440; imagen del autor.

La obra de las torres de la fachada occidental burgalesa, reanudada a inicios de los años cuarenta del cuatrocientos por iniciativa de Alonso de Santa María, es un caso paradigmático de esa realidad (figura 4);²⁸ para llevarla a cabo, el obispo recurrió al auxilio económico directo del cabildo y del concejo burgalés, así como al indirecto del papado,²⁹ además de organizar colectas e instalar cepillos en las iglesias de la diócesis para sufragar las obras.³⁰ Sin embargo, otro relato se contaba en época moderna: don Alonso, no solo habría mandado construir las torres, sino que también las habría edificado a su costa,³¹ ficción que siguió imperando en la historia del arte hasta fechas recientes pese a la publicación de los datos anteriormente citados sobre la financiación.³² Lo mismo sucede con la concepción de las torres como un proyecto individual del prelado, asunción que nos ha impedido reconocer incluso las evidencias arqueológicas.

Prueba de ese ofuscamiento es el conjunto de emblemas heráldicos de la ciudad de Burgos instalados en las torres; así, mientras que en la historiografía se viene aludiendo continuamente a la presencia de la heráldica episcopal, la identidad de esas armas ha permanecido inadvertida hasta la fecha.³³ Los bustos reales con una orla de

28 Menéndez González, «Juan de Colonia and the west façade of Burgos», «Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castellae» y *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 199-317.

29 Serrano, *Los conversos D. Pablo de Santa María*, 191 y 206; López Mata, *La Catedral de Burgos*, 48 y Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 229-231.

30 Serrano, *Los conversos D. Pablo de Santa María*, 207-208.

31 *Historia de la ciudad de Burgos, de sus familias y de su Santa Iglesia*, de Bernardo de Palacios, citada siguiendo el ejemplar del Archivo Municipal

de Burgos (AMB), Ms.-3, f. 200r; véase también Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 21.

32 Véase Yarza Luaces, *Gil Siloe. El retablo de la Concepción*, 22.

33 Descritos erróneamente como retratos idealizados de monarcas castellanos en Menéndez González, «“Sunder von vil andern grossen berumbte maisteren”», 102; *Studien zum empirischen Konstruieren Juan de Colonias*, 241 y *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 244; y como cabezas de hombres barbados en Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón, «Alonso de Cartagena», 143.

Figura 5

Aguja sur de la catedral de Burgos
vista desde el norte;
imagen de A. Kobe.



Figura 6

Torre norte de la catedral de Burgos
vista desde el sur; imagen de A. Kobe.



castillos poblando su pecho, conocidos popularmente como *Caput Castellae*,³⁴ decoran por pares las puertas occidentales de la aguja sur (figura 5). Los actuales son modernos. Fueron repuestos en tiempos de Vicente Lampérez (1861-1923). No son los únicos. Otro escudo estaba ubicado en la cara oriental de la misma torre a inicios del siglo pasado y un ejemplar antiguo se conserva, casi perdido, en el alzado meridional de la torre norte (figura 6).

34 Un acercamiento histórico al escudo de la ciudad de Burgos puede verse en Salvá Pérez, *El escudo de armas de la Ciudad de Burgos*.



Figura 7

Cimborrio de la catedral de Burgos; imagen del autor.

Conociendo la participación del cabildo y del concejo en la financiación de las torres, parece pertinente preguntarse si ambas corporaciones se limitaron a prestar un auxilio económico e institucional a la «obra de la iglesia de santa maria de la dicha çibdat que el sennor obispo manda[ba] faser»³⁵ o si también intentaron influir de algún modo en la propuesta presentada por el prelado cuando este solicitó su ayuda. Al respecto, las armas de la ciudad de Burgos atestiguan, al menos, el interés del patriciado urbano en dejar testimonio de su patrocinio en la iglesia mayor. Lo mismo sucedió un siglo más tarde; recordemos, la ciudad contribuyó a la reconstrucción del cimborrio (figura 7).³⁶ En aquel entonces, los hombres buenos no se limitaron a colocar sus armas, también quisieron participar en la planificación de la linterna para que no «se faga obra en que se hechen a perder los dineros».³⁷

Sabiendo de la experiencia adquirida por don Alonso a lo largo del proceso de edificación de la fachada catedralicia —que no vio finalizada—, e inmerso en el *boom* constructivo del siglo xv castellano, cobra mayor relieve la crítica del obispo burgalés a «algunos» de sus conocidos —y de los de Fernán Pérez de Guzmán—, recogida en su *Oracional* como ejemplo para ilustrar el desvío de la prodigalidad excesiva: «Ca bien creo que algunos cognoscistes o conocedes gastan exçessivamente en hedifiçios allende de su proporçión e estado e en otras cosas demasiadas e non quieren pagar lo que deben e retornan los libramientos en el terçio si oyestes dezir reponiéndolos en el retorno commo quien pone

35 AMB, *Libro de Actas Municipales*, años 1445, 1446 y 1447, LA-11, f. 5v; la interpolación entre corchetes es del autor.

36 López Mata, *La Catedral de Burgos*, 120-122.

37 *Ibidem*.

sacas de lana en la nao»;³⁸ palabras con las que Cartagena no solo sanciona uno de los vicios de su tiempo —tomando como ejemplo el fenómeno de la promoción—, sino que, además, se distancia de aquellos ilustres patronos y promotores incapaces de sufragar sus proyectos, por ende, reafirmando su propia virtud como edificador.

Desde esa posición del traductor de Séneca, la virtud del constructor no radicaría en un dispendio magnificante, sino en un gasto acorde a su dignidad y posibilidades o, por decirlo de otro modo, en una planificación regida por el decoro y el cálculo del gasto. En ello se destila, en primer término, una gradación retórica cercana a los modos de hablar; y en segundo lugar —aquí, más relevante—, la crítica semeja un regreso a la célebre parábola cristológica recogida en el evangelio de san Lucas referente a la programación económica de la construcción; recordemos: «Porque ¿quién de vosotros, queriendo edificar una torre, no se sienta primero y calcula los gastos, a ver si tiene lo que necesita para acabarla? No sea que después que haya puesto el cimiento, y no pueda acabarla, todos los que lo vean comiencen a hacer burla de él, diciendo: Este hombre comenzó a edificar, y no pudo acabar» (Lc 14, 28-32).

Algo similar podría habersele recordado a Cartagena cuando, tras fracasar en su primer intento de reanudar las obras de las torres, dejando a medio construir la sur, se vio obligado a interpelar al concejo burgalés para que actuara como intermediario en su solicitud de auxilio ante el Sumo Pontífice;³⁹ ¿interpretaron sus coetáneos este fiasco como una muestra de debilidad?

Sea como fuere, don Alonso supo aprender de sus errores; aunque, como nos revelan las historias constructivas de las catedrales y otras magnas empresas edilicias medievales, otro fue el caso de numerosísimos promotores, por lo que no resulta sorprendente que en el imaginario colectivo de aquellos que asistieron a sus éxitos y fracasos fuesen configurándose otras imágenes del constructor más mundanas —o sea, más cercanas al mundo sensible en que fueron ideadas— que aquella del arquitecto sabio, y, entre estas, una más popular e irreverente, la prefigurada en Lucas y dimanada del torso del edificio inacabado, por ende, la asociada al constructor necio incapaz de culminar el proyecto vinculado a su persona.

Muestra de la popularización de este arquetipo es su inclusión en el superventas por excelencia de fines del cuatrocientos: *Das Narrenschiff*, nuestra nave de los locos o, mejor dicho, la de Sebastian Brant.⁴⁰ El capítulo decimoquinto de la edición príncipe de esta crítica satírica moralizante con carácter enciclopédico del mundo del Medievo se dedica precisamente a la planificación insensata, y en él, reactualizando la parábola de Lucas, Brant recuerda a aquellos que quieren construir la necesidad de calcular los costes si no quieren naufragar.⁴¹ Por su parte, el ilustrador plasmó una escena que fue muchísimo más común en aquella época de lo que solemos imaginar (figura 8):⁴² una cuadrilla abandona

38 Cartagena (Alonso de), *El Oracional de Alonso de Cartagena*, 106; aquí seguimos el incunable de Murcia.

39 Menéndez González, «Sunder von vil andern grossen berumbte maisteren», 99-102 y *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 229-235.

40 Brant, *Das Narren Schyff ad Narragoniam*.

41 «Wer buwen will / der schlagt vor an | Was kostens er dar zû müß han | Er würt sunst vor dem end abstan», en Brant, *Das Narren Schyff ad Narragoniam*, [s. p.].

42 La xilografía se cuenta entre las atribuidas —no sin controversia— a Alberto Durero (1471-1528), véase Winkler, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff* y Sonnabend, *Albrecht Dürer*, 12-13 y 34.



Figura 8

Von narrechez anslag; ilustración tomada de Sebastian Brant, *Das Narrenschiff ad Narragoniam*. Basilea: Johann Bergmann von Olpe, 1494.
© CC. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/11823/1>.

la obra por la falta de «pagos», dejando tras de sí un edificio a medio construir, bajo una icónica grúa, mientras el promotor, desesperado e inoperante, es caracterizado como un *narr* o *jeck* de las tradiciones carnalescas renanas y francoalemanas en alusión a su estulticia.

Capillas funerarias episcopales: empresas privadas en la catedral

Al tratar la problemática del modelo episcopocéntrico hemos analizado obras encaminadas a la finalización del templo catedralicio iniciado en el siglo XIII o bien a su transformación o reforma; obras que en suma constituían una tarea colectiva que, independientemente de la procedencia de su iniciativa, requerían del consenso del cabildo, eran administradas por la fábrica y su fin y monumentalidad les conferían interés públi-

co, lo que las hizo susceptibles de recibir el apoyo del ayuntamiento, como veíamos en el caso de las torres y del cimborrio, al menos del quinientista.

Otro apartado compete a las capillas funerarias de los obispos en la catedral, cuyo estudio debería ser desligado de la participación de los prelados en la empresa edilicia de la misma, pues, a diferencia de la vertiente pública de la iglesia mayor, la construcción de dichas capillas suponía la creación de espacios arquitectónicos privados insertos en el complejo catedralicio, cuya edificación y mantenimiento eran gestionados habitualmente por una fábrica independiente. El cabildo asociaba su levantamiento a las donaciones y a los beneficios vinculados a la institución de un patronato. Pese a ello, la concesión de licencias no fue realizada siempre de modo unánime.

Cotejando la petición, la discusión y la concesión de los permisos de construcción de las dos capillas episcopales erigidas en la catedral durante el siglo xv, la de la Visitación y la de la Concepción, podemos acercarnos a esa realidad en dos contextos bien distintos, así como al argumentario funcional y estético que justificó su proyección,⁴³ aunque este fue más retórico que concluyente. De hecho, en los casos aquí estudiados, el poder del partido del prelado dentro del cabildo y su situación sociopolítica se presentan como los factores determinantes.⁴⁴ También debió de serlo la capacidad de los diputados episcopales de revertir las voluntades de los oponentes a sus propuestas.

Recordemos primero lo que sucedió con la licencia de la Capilla de la Visitación:⁴⁵ cuando Alonso de Santa María regresó a Burgos tras su periplo centroeuropeo, entró en su ciudad natal empoderado. Le precedían su nombramiento episcopal y los ecos de su prestigio internacional. En su primera participación en el cabildo relató los elevadísimos gastos sufragados por su persona al servicio del rey, reclamando las rentas del subsidio,⁴⁶ y acto seguido solicitó el permiso de construcción. En la misma sesión, el cabildo aceptó su petición *nemine discrepante*, dando como justificación los mismos argumentos arquitectónicos ya tratados por el obispo en la presentación de su proyecto: la obra incrementaría la luminosidad y espaciosidad del templo.⁴⁷

Sin embargo, la concesión de la licencia de edificación de la Capilla de la Concepción y su historia constructiva fueron más complejas. Luis de Acuña solicitó el permiso para levantar la dependencia en enero de 1477,⁴⁸ un momento decisivo para el devenir de la Corona castellana y extremadamente crítico para el estatus sociopolítico del obispo. La petición llegaba un año después de la pacificación de la ciudad de Burgos y de la toma de posesión de su castillo por parte de la reina Isabel. El conflicto tuvo consecuencias directas sobre el prelado, pues nuevamente se había posicionado del lado del partido perdedor: primeramente fue partidario del infante Alfonso, luego pasó a serlo de la infanta Juana frente a su tía Isabel, lo que le costó el destierro de la ciudad de Burgos, a la que no regresó hasta 1481.

43 La documentación es conocida parcialmente desde el siglo xix; sobre ella, Pilar Silva («Patronazgos en la Catedral de Burgos», 93-99) realizó una sucinta pero excelente comparativa de ambas adelantando varias de las ideas aquí tratadas.

44 *Ibidem*.

45 Sobre la Capilla de la Visitación existe una extensa bibliografía que ha sido recogida en el análisis documental y arquitectónico de Menéndez

González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 169-198 y 520-528; en estas últimas páginas se incluye una transcripción de la documentación.

46 ACB, Registro 10, f. 135r.

47 ACB, Libro 11, f. 174v; más detalladamente en Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica*, 182-183.

48 ACB, Registro 20, f. 91r.

Desterrado, don Luis se vio obligado a delegar todas las gestiones en su círculo de confianza, de modo que, el 25 de enero de 1477, Fernando Díez de Arceo y Fuentepelayo († 1492), arcediano de Burgos y, a la sazón, mayordomo del prelado, entregó al cabildo una carta de su señor, datada un día antes en Belorado,⁴⁹ mediante la que el prelado comunicaba su intención de construir una capilla funeraria en la catedral para su sepultura, y para tal fin solicitaba el solar situado detrás de las Capillas de Santa Ana y de San Antolín.

Leída la misiva, Fuentepelayo tomó la palabra para explicar al cabildo la intención del obispo: el arcediano argumentó que la obra sería en «seruiçio de dios e ornato de la egleſia» y que por ello debía ser concedido el consentimiento solicitado, «conmo auian dado a los perlados pasados quando querian faser las semejantes obras»;⁵⁰ cuestión, esta última, que calla más de lo que dice sobre el descrédito en el que estaba sumido Acuña, por lo que no resulta sorprendente que, a diferencia de lo tratado a colación de la Capilla de la Visitación, proyecto aprobado el mismo día de su presentación, este no lo fuera. Cartagena gozaba de prestigio⁵¹ y su partido dominaba el cabildo, por el contrario, Acuña carecía de reconocimiento y era repudiado por la sociedad burgalesa.

Aunque finalmente el cabildo comunicó que recibía con beneplácito el propósito del prelado, el acta y los protocolos subsiguientes reflejan las tensiones en su seno. Los capitulares se comprometieron a estudiar el proyecto, encomendando al canónigo Juan López y a otros señores con conocimientos sobre la materia que se reuniesen con los canteros para dictaminar si la obra convenía o no a la iglesia. Desconocemos el veredicto. A la par, enviaron al obispo un recado, a través de su emisario, en el que le transmitían la necesidad de que aportara una donación, solicitud que ha sido interpretada como la razón que habría motivado la demora en la concesión de la licencia.⁵² Sin embargo, esa era una cuestión implícita en toda petición. También se ha señalado como motivo de la tardanza la dignidad del solar pretendido.⁵³ Eso es menos creíble. Con todo, sí debió de ser tematizada la ausencia de un poder para solicitar la licencia, hecho que, a pesar de no estar recogido en el acta, no pasó desapercibido, como veremos a continuación.

Hasta el 16 de abril no volvemos a tener noticias del asunto,⁵⁴ fecha en la que don Luis se dirigió nuevamente al cabildo mediante un instrumento de procuración fechado la víspera en la Fortaleza de San Cristóbal. En esa ocasión, el licenciado Diego de Miranda fue el encargado de presentar el escrito y actuar como su procurador.⁵⁵ El cambio de interlocutor es muy significativo. Es otra muestra de las tensiones existentes entre los capitulares. Si primeramente la gestión había sido delegada en Fuentepelayo, una de las dignidades más relevantes del cabildo, esta vez se comisionó a un canónigo jurisconsulto para la tramitación de la licencia, eso sí, sin olvidar adjuntar un poder de procuración que lo acreditaba como interlocutor del obispo. En suma, se reducía la dignidad del diputado en favor de su solvencia jurídica.

49 Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II Colonias y Síloes. Juan de Colonia», 223 y Silva Maroto, «Patronazgos en la Catedral de Burgos», 94; las fechas aportadas por ambos autores son erróneas.

50 ACB, Registro 20, f. 91r.

51 Silva Maroto, «Patronazgos en la Catedral de Burgos», 94.

52 *Ibidem*.

53 Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II Colonias y Síloes. Juan de Colonia», 224.

54 ACB, Registro 20, f. 101r-v; además, véanse Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II Colonias y Síloes. Juan de Colonia», 224 y Silva Maroto, «Patronazgos en la Catedral de Burgos», 98.

55 Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II Colonias y Síloes. Juan de Colonia», 224.

Aquel día, Fuentepelayo intervino nuevamente en la discusión defendiendo los intereses de su señor, y varios capitulares volvieron a mostrar sus reticencias. Los argumentos esgrimidos por estos últimos resultan sorprendentes, pues aducían la distinción del lugar solicitado, considerándolo tan insigne que podría ser demandado por algún rey;⁵⁶ cuestión que choca con la verdadera realidad del solar, que, como décadas más tarde referiría un testigo ocular, «era como cosa perdida».⁵⁷ Al respecto, los interlocutores del obispo fueron ágiles. Se limitaron a tramitar la conformidad de don Luis con sus demandas.⁵⁸ Aunque la licencia fue aceptada, ello no significó el apaciguamiento de la animosidad contra el prelado y sus familiares.

Patronazgo episcopal e ilegalidad: la sacristía de la Capilla de la Concepción

Entrados los años ochenta y restaurada la figura política de don Luis, su conflicto jurisdiccional con el cabildo se vio recrudecido, extendiéndose a otros ámbitos de la convivencia y de los negocios comunes, entre otros, la administración de la fábrica. En dicho contexto, varios fueron los abusos del poder episcopal, como la realización de obras sin el permiso del cabildo. Esta transgresión de la autoridad capitular fue una fuente recurrente de altercados y pleitos durante las siguientes décadas.

Una de las querellas estuvo provocada por la edificación de la desaparecida sacristía de la Capilla de la Concepción. Ubicada en el transepto norte, bajo la escalera que otrora comunicaba la catedral con la calle de la Coronería,⁵⁹ la sacristía se extendía hasta el muro oriental del transepto.⁶⁰ Se trataba de un edificio extravagante. Pudo ser excepcional. Fue desmontado —al menos, parcialmente— con motivo de las obras de la Puerta de la Pellejería. La construcción de la Escalera Dorada borró definitivamente su rastro.

Las primeras noticias sobre la sacristía nos llevan al mes de abril de 1485.⁶¹ En el cabildo del día 23 de dicho mes, el canónigo Luis de Maluenda, a petición de «muchos sennores de la iglesia», denunció «la obra que el sennor arcediano de burgos fazia derrocar en el [*sic*] escalera de la iglesia que sube a la calle de la corneria para hedificar la sacristania de la capilla que fase el sennor obispo».⁶² La razón de la misma era clara. Los trabajos habían sido iniciados sin el consentimiento del cabildo, ante lo que sus miembros se dividieron en dos bandos:

El voto de vnos fue que no se deuia embaraçar fasta que se consultase con el sennor obispo / mas que les pareçia que sy su sennoria queria aquel logar para su sacristania se le deuia de dar; [...] et los que fueron de contrario voto que deuia çesar la obra por averse començado sin consentimiento e consultaçion del cabildo e que les pareçia que aquello se deuia dexar para la iglesia e non para sacristania.⁶³

56 *Ibidem*.

57 López Mata, *La Catedral de Burgos*, 293.

58 Martínez Burgos, «En torno a la Catedral de Burgos. II Colonias y Siloes. Juan de Colonia», 224.

59 Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, 129.

60 ACB, Registro 22, f. 229v y Registro 23, f. 249r.

61 Silva Maroto, «Patronazgos en la Catedral de Burgos», 98; Kasl, *The making of hispano-flemish style*, 65 y López Mata, *La Catedral de Burgos*, 301, quien, sin referenciar su fuente, sitúa el inicio de las obras en 1483, aunque esta data parece responder a una errata.

62 ACB, Registro 22, f. 224v.

63 *Ibidem*.

El grupo opositor estaba encabezado por los canónigos Pedro Martínez de Gadea, Fernando Sánchez de Frías, el citado Luis de Maluenda y García López de Prestines.⁶⁴ Además del agravio al cabildo y del daño que podría ser provocado en su iglesia, en aquella sesión se trató otro punto relevante en el entresijo de intereses en el que se desarrolló el conflicto: la dotación de la Capilla de la Concepción.⁶⁵

Pese a las denuncias y a carecer de licencia, las obras de la sacristía siguieron su curso. Tres semanas más tarde, Fuentepelayo acudió al cabildo para solicitar, esta vez sí, un permiso para «mober vna sepultura que esta junto en la pared de fasia el corralejo espeçialmente para faser vna ventana para lus de la dicha sacristania / que su merçed diese liçencia para la poder mober que el se proferia de la tornar a poner mejor que estaua».⁶⁶ Luis de Maluenda y Pedro Martínez se opusieron nuevamente, sumándose a ellos la voz de Martín Vázquez de Acuña, sobrino del prelado, canónigos que, según aparece recogido en el acta, no «consentian en abrir la dicha pared» ni aceptaban «el hedefiçio de la dicha sacristania por el danno e perjuysio de la iglesia que en ello se podia seguir adelante».⁶⁷

Abierto el ventanal o no, las obras fueron llevadas a término,⁶⁸ transgresión de la autoridad capitular que no debió favorecer el apaciguamiento del conflicto jurisdiccional y administrativo entre el cabildo y el prelado. El 2 junio de 1486, Luis de Acuña se vio obligado a personarse ante el cabildo para rogar la aprobación del edificio que había construido:

Luego el dicho sennor obispo propuso que ya sabian lo ante de agora platicado sobre la sacristia que su sennoría auia fecho para su capilla de que les auia pedido diesen su consentimiento commo gelo auian dado para la dicha capilla / por ende que les pidia encargaua y rogaua tomasen en ello determinaçion / ca su yntençion era que sy paresçiese que por esta sacristia asy fecha / otro algund hedifiçio grande sunptuoso complidero al seruifiçio de dios e honor de la iglesia se ynpidiese e enpachase por ello de no les pidir esta gracia / ante de la dexar.⁶⁹

Aunque el cabildo loase las palabras del prelado, su división interna era insoslayable, situación que motivó la creación de una comisión, conformada por dos dignidades y dos canónigos —que terminaron siendo cuatro— y en la que también participaron delegados de ambos partidos, para hacer «saber i reçebir verdadera e suficienete ynformaçion de canteros e jumetricos e peritos» y, atendiendo a su consejo técnico, determinasen sobre el asunto en el plazo de un mes.⁷⁰

El veredicto se demoró, pues, incapaces de consensuar un dictamen, los diputados fueron prorrogando el término —al menos en tres ocasiones—⁷¹ hasta alcanzar el mes de octubre;⁷² tiempo durante el que se llegó al extremo de redactar dos sentencias opuestas.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*: «Et eso mesmo deuian dar deputados que fuesen al sennor obispo asy para le notificar este agrauio commo para le suplicar mandase dar forma en la dotaçion de su capilla que por los dichos sennores le fue dada».

66 ACB, Registro 22, f. 229v; véase también Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, *La edad de oro de la Caput Castellae*, 443, quienes interpretan que la ventana en cuestión correspondería a la de la Capilla de la Concepción.

67 ACB, Registro 22, f. 229v.

68 Otra es la opinión de López Mata, *La Catedral de Burgos*, 301, al que sigue López Martínez, «Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos», 278.

69 ACB, Registro 24, f. 137ar.

70 *Ibidem* 22, ff. 137a-177b y Registro 28, f. 59.

71 *Ibidem* 28, ff. 65r, 67v, 85r y 92v.

72 *Ibidem*, f. 96v.

Ante dicha coyuntura, el cabildo se vio obligado a convocar otra comisión para estudiar ambos dictámenes, decisión que no fue emitida hasta el día 20 del mismo mes⁷³ y que no fue recogida en acta, aunque sabemos que observaba legalizar la sacristía a condición de que el obispo rehiciese la escalera en el plazo de dos años.

El cuatro de noviembre, don Luis —entonces ausente de la ciudad a causa de la peste— comunicó al cabildo su intención de iniciar las obras de la escalera;⁷⁴ sin embargo, le respondieron que su deseo era discutir nuevamente si la reforma sería útil o no para la iglesia, por lo que suspendían el inicio del plazo para la ejecución de las obras hasta el término de dichas deliberaciones.⁷⁵ Con ello era relativizado el voto anterior, un proceder que estaba motivado por razones políticas y no de índole arquitectónica; de modo que la sacristía se convirtió en moneda de cambio en las negociaciones en torno al conflicto jurisdiccional.

La querella por la sacristía desembocó en un pleito que no se limitó a ella, sino que se extendió al litigio del pontido.⁷⁶ La sentencia de los jueces diocesanos fue leída en la Casa del Cordón el 23 abril de 1488.⁷⁷ Ordenaba conceder al obispo la capilla y la sacristía tal y como habían sido erigidas, observando los acuerdos alcanzados por don Luis y el cabildo con respecto a los entierros y a las ofrendas en dicha dependencia;⁷⁸ además, mandaba concederle el pontido hasta el momento de su muerte.⁷⁹ La mediación del condestable y de su esposa fue decisiva para la pronunciación de la sentencia, así como para su aceptación por parte del cabildo y del obispo; de hecho, esta se produjo en el marco de una concordia que reconocía la exención jurisdiccional del cabildo y estipulaba una dirección bicéfala de la fábrica.⁸⁰

Aunque la concordia fue ratificada por Inocencio VIII en su bula *Ea que pro* del 19 de febrero de 1489,⁸¹ el conflicto jurisdiccional se recrudeció y el pontido continuó siendo objeto recurrente de disputa hasta las postrimerías del siglo xvi. Lo mismo sucedió con el gobierno de la fábrica, que nuevamente alcanzó un punto de inflexión durante el episcopado de Rodríguez de Fonseca. Al comienzo de su prelatura, el enérgico e influyente servidor real promovió una ordenación administrativa de la fábrica, pero su quehacer transgredió la legalidad. En 1516, dos años después de su llegada, el cabildo le interpuso una demanda con motivo de las obras de la Puerta de la Pellejería;⁸² razones no le faltaban. Fonseca la había encargado a Francisco de Colonia (†1542) sin su permiso y sufragado los costes con los fondos de la fábrica.

73 *Ibidem*.

74 *Ibidem*, f. 101r.

75 *Ibidem*.

76 Pampliega Pampliega, *Pontido y otras dependencias de la Catedral de Burgos*.

77 *Ibidem*, 30.

78 «Mandamus quod dicta Capella cum sua Sacristia prout hodie est maneat libera pro dicto domino Episcopo observando contractus qui super dicta

Capella sunt facti inter dominum Episcopum et Capitulum predictos super sepulturis et offertoriis dicta Capelle»; ACB, Volumen 13, parte 2.ª, f. 232r.

79 Pampliega Pampliega, *Pontido y otras dependencias de la Catedral de Burgos*, 30.

80 ACB, Volumen 13, parte 2.ª, f. 231v.

81 *Ibidem*, ff. 223v-236r.

82 López Mata, *La Catedral de Burgos*, 63.

BIBLIOGRAFÍA

- Binding, Günther. *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 [2.ª edición revisada y ampliada].
- Brant, Sebastian. *Das Narren Schyff ad Narragoniam*. Basilea: Johann Bergmann von Olpe, 1494.
- Carrero Santamaría, Eduardo. «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 173-201. Madrid: Sílex, 2014.
- Cartagena, Alonso de. *El Oracional de Alonso de Cartagena. Edición crítica (comparación del Manuscrito 160 de Santander y el Incunable de Murcia)*, editado por Silvia González-Quevedo Alonso. Valencia y Chapel Hill: Albatros, 1983.
- Cosmen Alonso, María Concepción. «Lo que antecede al maduro y oportuno patrocinio artístico del obispo Luis de Acuña (circa 1426-1495)». *Anuario de Estudios Medievales* 51, n.º 1 (2021): 373-398.
- Díaz Ibáñez, Jorge. «Escándalos, ruidos, injurias e cochilladas: prácticas de violencia en el clero catedralicio burgalés durante el siglo XV». *Anuario de Estudios Medievales* 43, n.º 2 (2013): 543-576.
- Domenge Mesquida, Joan y Vidal Franquet, Jacobo, eds. *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra (s. XIV-XVIII)*. Palermo: Caracol, 2017.
- Fernández Gallardo, Luis. *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.
- Flórez, Enrique. *España sagrada*. Tomo XXVI. *Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos*. Madrid: Oficina de Pedro Marín, 1771.
- Freigang, Christian. «Die Expertisen zum Kathedralbau in Girona (1386 und 1416/17) – Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur». En *Gotische Architektur in Spanien – La arquitectura gótica en España*, editado por Christian Freigang, 203-226. Fráncfort del Meno: Vervuert, 1999.
- «Was Geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie». En *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310-1437)*, editado por Markéta Jarosősová, 427-442. Praga: Universzita Karlova, 2008.
- Guijarro González, Susana. «Autoridad, jurisdicción y disciplina clerical: el conflicto entre el obispo Luis de Acuña y el cabildo catedralicio de Burgos (1456-1495)». En *Cabildos catedralicios y obispos en la Iberia medieval: Autoridad, disciplina y conflicto*, editado por Susana Guijarro, 181-225. Madrid: Sílex, 2019.
- Ibáñez Fernández, Javier y Alonso Ruiz, Begoña. *El cimborrio en la arquitectura hispánica medieval y moderna*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2021.
- Ibáñez Fernández, Javier y Zaragoza Catalán, Arturo. «*Inter se disputando*. Las juntas de maestros de obras y la transmisión de conocimientos en la Europa medieval». En *Obra congrua*, editado por Enrique Rabasa, Ana López y Miguel Ángel Alonso, 113-129. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017.
- Kasl, Ronda. *The making of hispano-flemish style: art, commerce and politics in fifteenth-century Castile*. Turnhout: Brepols Publishers, 2014.
- Klein, Bruno. «Bauen bildet – Aspekte der gesellschaftlichen Rolle von Bauprozessen mittelalterlicher Großbaustellen». En *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, editado por Katja Schröck, Bruno Klein y Stefan Bürger, 12-22. Colonia: Böhlau, 2013.
- Lampérez y Romea, Vicente. «Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 19 (1903): 351-356.

- «Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 22 (1904): 403-415.
- López Martínez, Nicolás. «Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos y la reforma (1456-1495)». *Burgense* 2 (1961): 185-317.
- López Mata, Teófilo. *La Catedral de Burgos*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1966 [2.ª ed.].
- Mansilla Reoyo, Demetrio. «La reacción del cabildo de Burgos ante las visitas y otros actos de jurisdicción intentados por sus obispos (siglos XIV-XVII)». *Hispania sacra* 10 (1957): 135-159.
- Martínez Burgos, Matías. «En torno a la Catedral de Burgos. II. Colonias y Síloes. Juan de Colonia». *Boletín de la Institución Fernán González* 128 (1954): 215-226.
- «En torno a la catedral de Burgos. II. Colonias y Síloes. Juan y Simón de Colonia. Gil de Síloe». *Boletín de la Institución Fernán González* 130 (1955): 433-459.
- Martínez y Sanz, Manuel. *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a sus documentos de archivo*. Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866.
- Mayer, August Liebermann. *Gotik in Spanien*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- Menéndez González, Nicolás. «Juan de Colonia and the west façade of Burgos Cathedral: 1442-1458». *Hortus Artium Medievalium* 16, n.º 1 (2010): 333-339.
- «Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castellae. La instrumentalización retórica de la arquitectura en la obra política de Alonso García de Santa María». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 371-388. Madrid: Sílex, 2014.
- «“Sunder von vil andern grossen berumbte maisteren”. Las obras de la Capilla de la Visitación y la fachada de la Catedral de Burgos, marco de la aparición de Juan de Colonia en la ciudad. La reestructuración del taller catedralicio (h. 1444-1447)». En *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, coordinado por Begoña Alonso y Juan Clemente Rodríguez, 91-106. Sevilla: Universidad, 2016.
- *Studien zum empirischen Konstruieren Juan de Colonias († 1476/78). Form- und Herstellungswissen im Protostadium einer Ära des Architekturtraktates*, 2 vols. Colonia: Kölner Architekturstudien, 2018.
- *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021.
- Olivares Martínez, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo xv*. Madrid: La Ergástula, 2013.
- Olivares Martínez, Diana y Palomo Fernández, Gema. «“Escudos con flor de lis” o la huella de un prelado promotor. Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)». *Lope de Barrientos: Seminario de Cultura* 6 (2013): 93-124.
- Pampliega Pampliega, Rafael. *Pontido y otras dependencias de la Catedral de Burgos*. Burgos: Monte Carmelo, 2005.
- Payo Hernanz, René Jesús y Martín Martínez de Simón, Elena. «El patrocinio del obispo Acuña en la Catedral de Burgos». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 437-453. Madrid: Sílex, 2014.
- «Alonso de Cartagena: política, religión y mecenazgo en la Castilla de mediados del siglo xv». En *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen y María Dolores Teijeira, 121-162. Berna: Peter Lang, 2018.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. *El cimborrio de la Catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Burgos: Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes Institución Fernán González, 2013.
- *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600*. Burgos: Dosssoles, 2015.
- Peña Pérez, Francisco Javier. «El alma del templo: el Cabildo Catedral de Burgos». En *La Catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte*, coordinado por René Jesús Payo, 127-143. Burgos: Diario de Burgos, 2008.
- Salvá Pérez, Anselmo. *El escudo de armas de la Ciudad de Burgos*. Burgos: Imprenta de San José, 1901.

- Schöller, Wolfgang. *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter*. Colonia y Viena: Böhlau, 1989.
- Serrano, Luciano. *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, Madrid, Escuela de Estudios Hebraicos, 1942.
- Silva Maroto, María Pilar. «Patronazgos en la Catedral de Burgos en el siglo xv». En *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII CEHA Murcia 1988. Actas, Mesa I (Patronos, promotores, 93-100*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- «Arte y sociedad en Burgos en el siglo xv: las promociones artísticas de Alonso de Cartagena (1440-1456)». En *Enea Silvio Piccolomini. Pius Secundus Poeta Laureatus Pontifex Maximus*, editado por Manlio Sodi y Anna Antoniutti, 33-55. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2007.
- Simón Valencia, María Esperanza. *El cabildo de la iglesia catedral de Burgos en la Baja Edad Media (1352-1407). Gestión patrimonial, organización y proyección social*. Burgos: Universidad, 2020.
- Sonnabend, Martin, ed. *Albrecht Dürer. Die Druckgraphiken im Städel Museum*. Colonia: DuMont, 2007.
- Teijeira Pablos, María Dolores. «De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales». *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 53-82.
- Teijeira Pablos, María Dolores y Herráez Ortega, María Victoria. «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos y su patronazgo artístico en contexto». *Anuario de Estudios Medievales* 51, n.º 1 (2021): 3-28.
- Warnke, Martin. *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*. Fráncfort del Meno: Syndikat, 1976.
- Winkler, Friedrich. *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Baseler und Strassburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt*. Berlín: Deutsche Verein für Kunstwissenschaft, 1951.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Gil Siloe. El Retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*. Burgos: Asociación amigos de la catedral, 2000.

Trazas, muestras y modelos en la catedral de Toledo. El control de las obras desde el ámbito de la contratación en los albores de la «modernidad»*

Diego Domínguez Montero
Universidad de Zaragoza



Figura 1

Retablo mayor de la catedral de Toledo (1499-ca. 1504); imagen del autor. © Catedral de Toledo.

La *Dives toletana* se convirtió en sede de las principales celebraciones regias en tiempos de Sancho IV *el Bravo*, rey de Castilla y de León (1284-†1295), quien promovió la edificación de la capilla funeraria de la Santa Cruz en 1285.¹ Originalmente, el recinto se alojó en el tramo oriental del presbiterio, a modo de retrocapilla,² por lo tanto, detrás del primitivo retablo y del espacio reservado a los actos litúrgicos.³ Pero fue en las postrimerías del siglo xv, motivado por la construcción del sepulcro de Pedro González de Mendoza (ca. 1427-†1495) —obispo de Sigüenza desde 1467, arzobispo primado y cardenal desde 1482—, de un lado, y por la renovación de la capilla mayor, de otro, cuando se decidió que los restos mortales de los Reyes Viejos habrían de trasladarse —provisionalmente, ya en el cambio de centuria— a una capilla abierta en el lado sur del deambulatorio.⁴

La reforma en tiempos de Cisneros

El franciscano Francisco Jiménez de Cisneros (1436-†1517), capellán mayor de la catedral de Sigüenza en 1480 y después vicario de esa diócesis, fue designado arzobispo de Toledo en Tarazona (Zaragoza) en septiembre de 1495. No obstante, tardó dos años en hacer su entrada en la ciudad del Tajo, concretamente el 20 de septiembre de 1497.⁵ Ese mismo año derogó el Estatuto para la Administración de la Obra y Fábrica que había promulgado Mendoza,⁶ en 1490,⁷ por el cual delegaba ciertas competencias en el deán y el cabildo, haciendo retornar a su persona las funciones que le correspondían como prelado.⁸ Para entonces, las negociaciones para la reforma de la capilla mayor ya habían comenzado, pues consta que, a comienzos de 1496, el cabildo, a petición de Cisneros, había ordenado que el canónigo obrero, Alvar Pérez de Montemayor, y el capellán mayor, Alonso de Albornoz, fueran a su encuentro a Tortosa «para platicar [...] en especial sobre el altar mayor e retablo».⁹ Por una misiva, redactada dos años después, conocemos que no solo se perseguía realizar un colosal «retablo del coro mayor», lo que implicaría proceder a la «mudanza» del que entonces «esta[ba] vyejo», sino que se pretendía ir más allá, «fazer edificio para retrablo [*sic*]» y así poder disponer el mueble «ençima de la capilla del rey don Sancho».¹⁰

Para conocer el alcance de las actuaciones, debe tenerse en cuenta que la fábrica abonó los costes generados por los pintores —Francisco Guillén (*doc.* 1484-ca. 1522), Diego

* Dado lo limitado del espacio, solamente haremos constar las cotas de archivo y, en su caso, las referencias bibliográficas de los autores que nos han precedido.

1 Franco Mata, *Las capillas de la Catedral de Toledo*, 47-48.

2 Un esquema similar al que tendrían la Capilla de la Magdalena en la catedral de Santiago de Compostela, la de Santa Ana en la Seu Vella de Lérida o la de San Fructuoso en la Seu de Tarragona; véase Carrero Santamaría, «Retrocapillas, trasaltares y girolas».

3 Bango Torviso, «El espacio para enterramientos privilegiados»; Ruiz Souza, «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León», 10 y 22; Torija Rodríguez, «Las capillas funerarias reales de la Catedral de Toledo», 287-291 y Franco Mata, *Las capillas de la Catedral de Toledo*, 39-54.

4 Franco Mata, *Las capillas de la Catedral de Toledo*, 79, n. 180 y Lop Otín, «El Cabildo Catedralicio de Toledo», 486, n. 165 y «Los “espacios” de la Catedral de Toledo», 236.

5 García Oro, *El Cardenal Cisneros*, 95.

6 Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 1.529, f. 124r y Meseguer Fernández, «Relaciones del cardenal Cisneros con su Cabildo catedral», 63, n. 95.

7 Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo (ACT), Ms. 23.17, ff. 59r-62v (24-XII-1490); BNE, Ms. 6.260, ff. 48v-52v y Lop Otín, «El Cabildo Catedralicio de Toledo», 917-923, doc. n.º 33.

8 Meseguer Fernández, «Relaciones del cardenal Cisneros con su Cabildo catedral», 63.

9 ACT, *Libros de Actas Capitulares (II)*, f. 93r (21-I-1496) y Meseguer Fernández, «Relaciones del cardenal Cisneros con su Cabildo catedral», 43, n. 36.

10 ACT, *Secretaría*, C. 7 (Cisneros. Cartas), (Alcalá de Henares, 15-I-1498); BNE, Ms. 13.020, f. 106v y Meseguer Fernández, «Cartas inéditas del cardenal Cisneros», 22, doc. n.º 6.

López, Diego de Medina y Fernando de Funes, entre otros— implicados en «la muestra del coro del altar mayor» —que, precisamente, «fisieron de bulto»— a comienzos de 1498. Para elaborarla, se había adquirido «papel de marca mayor, papel destraça, cola, harina, corchos, carbon, tachuelas y farina».¹¹ Cuando estuvo terminada, una comitiva encabezada por Pérez de Montemayor la llevó hasta Alcalá de Henares a finales de diciembre de 1497 o a comienzos de enero del año siguiente. Allí se encontró con el prelado y con los reyes Isabel I de Castilla (1451-†1504) y Fernando II de Aragón (1452-†1516), con quienes pudo «platicar sobre la mutaçion» del presbiterio.¹² Esta reunión devino en un debate al que se sumaron Enrique Gutiérrez Egas (*doc. ca. 1478-†1534*), maestro y aparejador de la fábrica catedralicia, Rodrigo Alemán (*doc. 1489-1504*), autor de la sillería baja, y otros «que allí se juntaron».¹³

Si se atiende a la descripción, esa muestra se trataba de una maqueta, es decir, un dispositivo tridimensional. De manera generalizada, aquellos que se concibieron en Castilla para reproducir —total o parcialmente— una edificación de cierta importancia, principalmente para servicio de la Corona o de la Iglesia, tendían a ser lo más fácilmente comprensibles. Será en los albores de la Edad Moderna cuando empiecen a mencionarse los modelos «como dizen en Italia», que llegarán a convertirse en verdaderos ejercicios de ingenio para concretar la arquitectura a lo largo del quinientos.¹⁴

El retablo mayor

El antiguo mueble de la capilla mayor —dedicado a el Salvador— habría sido realizado por el círculo del chipriota Esteve Rovira (*doc. 1384-1389*) o el florentino Gerardo Jacopo Starnina (*ca. 1354-†1413*) y artistas locales —como Juan Rodríguez de Toledo—, que trabajaron en la decoración pictórica de la Capilla de San Blas, fundada por el arzobispo Pedro Tenorio (1376-†1399),¹⁵ años después de su episcopado.¹⁶ Sobre esa máquina se pensó actuar durante la prelatura de Mendoza; de hecho, consta que, en 1487, Juan de Millán se obligó a suministrar cien «trozos» de nogal «para las figuras de bulto del retablo» y cincuenta «tablas».¹⁷ Este y otros asientos permiten señalar que, en realidad, ya se estaría preparando el proyecto para la realización de una nueva máquina.¹⁸ Si no fue entonces, lo será tres años más tarde, cuando, en julio de 1490, se abonará a los herederos del pintor Fernando de Santa Catalina la «vista e muestras» que había hecho del mueble «que se ha[bía] de faser en la santa eglesia».¹⁹

11 ACT, OF793, f. 95r (11-I-1498) y f. 117r (15-I-1498).

12 *Ibidem*, f. 95v (15-I-1498) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 30, doc. n.º 30.

13 ACT, *Actas Capitulares* (II), f. 143v (18-I-1498); Meseguer Fernández, «Relaciones del cardenal Cisneros con su Cabildo catedral», 62, n. 91 y Castillo Oreja, «La selección del encargo: Felipe Bigarny», 793.

14 Gentil Baldrich, *Traza y modelo en el Renacimiento*, 113-140. La complejidad del asunto, en relación con algunas maquetas andaluzas, se aborda en Marías Franco, «El modelo architettonico del Rinascimento in Spagna».

15 Blanco Mozo, «Gerardo Starnina en la Catedral de Toledo».

16 Pérez Higuera, «Toledo», 69-70; Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 109 y Miquel Juan, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo», 2709, n. 22 y «La capilla real de la Santa Cruz», 752-753, figura 7.

17 ACT, *Fondo de Narciso Esténaga*, 4, ff. 38r-39r (31-V-1487) y Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 115, doc. n.º 1.

18 ACT, OF789, f. 358r (18-XI-1487); f. 357 (22-XI-1487); Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 115, doc. n.º 2 y 116, doc. n.º 3 y ACT, OF789, f. 358v (18-III-1488); f. 358r (2-V-1488) y f. 359v (7-VI-1488).

19 ACT, OF789, f. 359v (19-VII-1490) y Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 116, doc. n.º 4.

Las siguientes noticias nos llevan a los primeros meses del episcopado de Cisneros, momento en el que se decidió proceder a la «mutación del retablo», que «se mando mas adentro».²⁰ La operación contó con la oposición frontal de los capitulares, quienes enviaron a la corte a dos comisionados para «procurar que el altar mayor se este como agora esta» hasta que los reyes y el arzobispo acudiesen a Toledo.²¹

Ciertamente, la primera de las referencias a los instrumentos de representación gráfica y a los modelos volumétricos relacionados con el proyecto de la nueva máquina es la «muestra que hizo del retablo» el flamenco «maestre Gil [de Ronque o Ronça] entallador», por la que el nuncio le pagó cuatro mil maravedís en agosto de 1498.²² Intuimos que se trataba de un modelo volumétrico, una escultura, ya que figura otro apunte en el que se dice que se compró «cola para la muestra del retablo».²³ Unos meses después, se requirió a un «maestro Alberto [¿Maffioli?] entallador»,²⁴ de procedencia desconocida y que no vuelve a ser citado, la hechura de una «muestra del retablo de madera» por la que le libraron quince ducados en enero de 1499.²⁵ Para entonces, se abonaron a dos entalladores, Peti Juan [de Ronque] (*doc.* 1499-†1503) y maestre Rodrigo Alemán, las muestras que habían confeccionado: al primero, ocho ducados «por la muestra del retablo e la del vanco», y al segundo, seis ducados «por haser otra muestra»,²⁶ acerca de las cuáles nos inclinamos a pensar que también fueron sendas esculturas. Con todo y con eso, no podemos descartar que se tratase de instrumentos gráficos, que, desde luego, si no existían entonces, no tardaron en llegar. En efecto, en junio de 1499, Cisneros escribió al obrero para mostrarle su interés por «ver las traças dese retablo»,²⁷ instándole a que fuera a verse con él a Alcalá acompañado de «maestre Rodrigo» o de «maestre [Peti] Juan».²⁸ Despachado el asunto, Pérez de Montemayor se presentó ante la reina Isabel, que se encontraba en el castillo de San Silvestre, en Maqueda (Toledo), para comunicarle los planes.

Todo parece indicar, pues, que, el primero de octubre, Peti Juan tomó a destajo la ejecución de la predela según la muestra que él mismo había dibujado y que estaba «firmada del obrero y visitadores».²⁹ Sin embargo, la materialización correrá a cargo de dos maestros, «la mitad del banco» por maestre Juan «y la otra mitad» por maestre Rodrigo.³⁰ La muestra citada, en poder de Peti Juan, debía de contemplar la representación de la predela, aunque para el cuerpo pudieron solicitarse más gráficos y modelos a otros artífices que recalaron en la ciudad del Tajo en los últimos compases de 1499, como Alonso Sánchez, procedente de Aranda, que fue «a ver ciertas cosas del retablo»;³¹ Vasco de la Zarza (*doc.*

20 ACT, OF793, f. 118r (20-I-1498 y fechas posteriores) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo», 373, n. 46.

21 ACT, *Actas Capitulares* (II), f. 146r (5-III-1498) y Meseguer Fernández, «Relaciones del cardenal Cisneros con su Cabildo catedral», 63, n. 92.

22 ACT, OF793, f. 99r (22-VIII-1498) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 30-31, doc. n.º 31.

23 ACT, OF793, f. 99v (19-IX-1498).

24 Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny*, 61-62.

25 ACT, OF793, f. 102r (después de 3-I-1499) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 30-31, doc. n.º 31.

26 ACT, OF793, f. 102v (después de 3-I-1499).

27 ACT, *Secretaría*, C. 7 (Cisneros. Cartas), procedente de O. F. (794), 1499 (Alcalá de Henares, 23-VI-1499); y Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español I*, 19-20.

28 ACT, OF794, f. 102v (después de 23-VI-1499) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 30-31, doc. n.º 31.

29 ACT, *Fondo Narciso Esténaga*, doc. n.º 4, ff. 6r-8r (I-X-1499) y Heim, «El retablo mayor de la Catedral de Toledo», 536.

30 Por «acuerdo del arzobispo»; véase Heim, «El retablo mayor de la Catedral de Toledo», 522 (donde presenta una hipótesis alternativa) y 535-536, doc. n.º 1.

31 ACT, OF794, f. 107r (3-IX-1499) y Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español I*, 21.

1499-†1524),³² avecindado en Ávila, que talló una imagen de san Gregorio;³³ y «maestre Felipe» Bigarny (*doc. ca. 1470-†1542*), que estuvo ocupado alrededor de veinte días «sobre la obra del retablo».³⁴

En todo caso, lo que sí consta es que, ya en enero de 1500, maestre Juan Francés (*doc. 1496-†1520*), herrero de la catedral, entregó «vn pergamino [...] de Flandes, de quatro pieles», que sirvió «para debuxar el retablo».³⁵ En el ecuador de ese año, un «maestre Andres florentin» [¿Sansovino?], llegado desde Benavente,³⁶ realizó una escultura de «muestra»³⁷ que, en agosto, el obrero y los maestros Enrique y Rodrigo pudieron llevar al prelado, que se encontraba en Talavera de la Reina.³⁸ Por su parte, Bigarny entregó «vna imagen de san Marcos» un mes después.³⁹

Cisneros volvió a reunir en Alcalá al obrero y a reconocidos artífices entre finales de octubre y primeros de noviembre del año 1500. Había una razón de peso, que era que quería ver la predela, que no se trasladó toda, sino una parte.⁴⁰ El resultado convenció al arzobispo, y aunque mandó «añadir» ciertas enmiendas «en el dicho vanco» que se quebró durante el transporte,⁴¹ quiso gratificar tanto a Rodrigo, por «çiertas obras e muestras que tenia fechas en servicio de la obra», cuanto a Peti, por el «daño que ha[bía] reçevido en la echura del banco». El otro motivo era que aún quedaban pendientes las contrataciones a destajo para la prosecución del retablo mayor; así, a la pintura de la predela se atuvieron Juan de Borgoña (*doc. 1496-†1536*), Francisco de Amberes (*doc. 1493-†1512*), Hernando del Rincón Figueroa y Frutos Flores;⁴² a la mazonería y al ensamblaje del cuerpo del mueble se obligó Peti Juan,⁴³ «maestro mayor de la dicha talla»; y a la imaginería de la máquina se comprometieron Copín de Holanda (*doc. 1493-ca. 1520, †ca. 1533*) y Sebastián de Almonacid (1460, *doc. 1492-1527*),⁴⁴ «por hordenaçion y muestra de Peti Juan» (figura 1).⁴⁵

De nuevo, por mandato de Cisneros, Felipe Bigarny se trasladará a la sede primada en 1502. Con él se concertaron «quatro estorias», a cien ducados cada una, que irían en «la calle de en medio».⁴⁶ De todas formas, la cantidad total ajustada, trescientos ducados,

32 Ruiz Ayúcar, *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila*.

33 ACT, OF794, f. 10r (11-X-1499) y Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español I*, 21.

34 ACT, OF794, f. 107r (25-XI-1499).

35 *Ibidem*, f. 111v (después de 28-I-1500) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo», 373, n. 51 (este investigador creyó leer la palabra «pies» en vez de «pieles», que es la que consta realmente).

36 Las dudas sobre si estamos ante Andrea di Niccolò di Menco di Muccio, más conocido como Andrea Sansovino, que podía proceder del señorío castellano de los Pimentales, y si puede ser identificado con el Andrea Contucci que trabajó en Portugal, se exponen Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo», 357-364.

37 Las fuentes se contradicen, pues señalan que se trataba de un san Marco a la vez que indican que era un san Lucas; véanse ACT, OF795, 1500, f. 194r (15-VII-1500); Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español I*, 23; ACT, *Actas Capitulares (II)*, papel suelto, cosido entre

los ff. 180v y 181r (15-VII-1500); y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo», 375.

38 ACT, OF795, f. 195v (11-VIII-1500) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo», 376, n. 55.

39 ACT, OF795, f. 182r (28-IX-1500) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 35, doc. n.º 35.

40 ACT, OF795, f. 198r (28-X-1500) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo», 377, n. 56.

41 ACT, OF796, f. 51r (5-IV-1501) y f. 85r (2-VI-1501).

42 ACT, OF795, f. 212r (después de 5-XI-1500) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 66, doc. n.º 56.

43 ACT OF795, f. 183v (después de 5-XI-1500) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 32-35, docs. n.ºs 32, 33 y 34.

44 ACT, OF795, f. 213r (después de 5-XI-1500).

45 ACT, OF796, f. 60r (8-II-1501).

46 ACT, OF797, f. 100r (9-V-1502) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 35-36, doc. n.º 3.

corresponde con las del Nacimiento, la Asunción de la Virgen y el Calvario.⁴⁷ Es posible que fuese entonces, o no mucho después, cuando se decidió sustituir la cuarta de esas escenas por una «custodia» o tabernáculo para la reserva del Santísimo Sacramento. Los trabajos estuvieron dirigidos por Peti Juan, al mando de una cuadrilla integrada por nombres como los de Laberrox o Luján,⁴⁸ hasta que falleció en los primeros compases de 1503, cuando parece ser que tomó las riendas el entallador Lucas,⁴⁹ quien no solo «labro en la talla de la custodia», sino para la que también «traço».⁵⁰ En ese periodo fueron librados ciertos maravedís referidos a distintos componentes, como «arbotantes» o «dos reprises [sic] de los pilares con las crestas trastocadas debaxo dellas con su recambio».⁵¹ A las labores se sumaron Cristian (o Xristiano) de Holanda (*doc.* 1503-ca. 1525)⁵² y un anónimo «criado de maestre Felipe».⁵³ Y todo esto, coincidiendo con que Sebastián de Almonacid no tardó en abandonar la fábrica catedralicia,⁵⁴ a la que, según la documentación, no regresará hasta el año de 1527.

En los primeros días del mes de enero de 1503, se convocó una nueva reunión en Alcalá. Lo principal, se ratificó el «conçierto de la pintura del [cuerpo del] retablo» con Juan de Borgoña, Francisco Guillén, Frutos Flores y Andrés de Segura.⁵⁵ Y lo siguiente, se suscribió el acuerdo para el guardapolvo con Peti Juan,⁵⁶ aunque, tras morir unos meses después, su albacea, Juan de Borgoña, tuvo que contar con la concurrencia de los holandeses Copín y Cristian, así como del bretón Juan de Angés —o Angers el Viejo— (*doc.* 1503-ca. 1578).⁵⁷ Para entonces, ya se habían abonado las «demasias» del trabajo de Peti Juan,⁵⁸ pero aún le había quedado por percibir un concepto más, «vna muestra que hyzo del retablo» que finalmente fue pagada a sus herederos en presencia de Pedro de Gumiel (ca. 1460-1518),⁵⁹ visitador del retablo.⁶⁰

La cripta del Santo Sepulcro

Un aspecto fundamental sobre las características que pudo tener la primitiva capilla del rey Sancho IV es saber cómo era su organización espacial. A tenor de la documentación, ahora sabemos que, en 1454, los carpinteros Alfonso de Toledo y Alonso de Uceda inter-

47 Pérez Higuera, «El retablo mayor...», p. 475 y Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny*, 66-67 y 69.

48 ACT, OF797, f. 202r (1-X-1502), f. 206r (15-X-1502) y f. 206v (17-X-1502) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 62, doc. n.º 53.

49 ACT, OF797, f. 206r-v (15 y 17-X-1502) y OF798, f. 101r (2-I-1503); y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 52, doc. n.º 44.

50 ACT, OF798, f. 184v (15-VII-1503) y f. 197v (14-IX-1503).

51 *Ibidem*, f. 92r (del 2-I al 1-II-1503) y f. 98r (27-XI-1503); OF798, f. 101v (2-I-1503) y f. 102 (3-III-1503); y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 65, doc. n.º 55.

52 ACT, OF798, f. 101v (2-I-1503) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 52, doc. n.º 44.

53 ACT, OF798, f. 98r-v (27-XI y 22-XII-1503).

54 Siguen registrándose los pagos por su actividad profesional en el libro de cuentas del año 1503; véanse Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 41-44, doc. n.º 38 y Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny*, 65.

55 ACT, OF798, f. 120r (18-I-1503) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 74, docs. n.ºs 61 y 75; docs. n.ºs 62 y 76-78 y doc. n.º 63.

56 ACT, OF798, ff. 105r-106r (¿18-I?-1503).

57 Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 54-55, doc. n.º 46.

58 ACT, OF798, f. 101r (¿antes de? 2-I-1503) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 45-46, doc. n.º 39.

59 ACT, OF798, f. 129r (5-XII-1503).

60 *Ibidem*, f. 26r (¿?-¿XI?-1501) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo», 377, n.º 58.

vinieron en ella, que hacía de «cabeçera a la dicha yglesia»,⁶¹ labrando «en el tejado de ençima de la Capilla de los Reyes Viejos»,⁶² para «maderar e entablar la capilla que viene» sobre la misma,⁶³ por lo que puede inferirse que contaba con dos registros en altura.⁶⁴ Sea como fuere, los trabajos que se llegarán a acometer transformarán radicalmente todo ese ámbito.

Unos meses después de la jura de Juana de Castilla y de Aragón (1479-†1555) y de Felipe de Borgoña (1478-†1506) a finales de mayo de 1502,⁶⁵ como herederos del trono castellano en la catedral de Toledo, se hizo acopio de «piedra blanca de Olihueles para la capilla que se faze baxo de las gradas del altar mayor».⁶⁶ Y a comienzos de 1503, se compraron unas candelas para iluminar a los peones que trabajaban «en el asiento de la capilla, debaxo del altar mayor»,⁶⁷ «cavando la Capilla de los Reyes biejos para fazer las gradas del altar mayor».⁶⁸ Sin embargo, hay datos que permiten asegurar que, efectivamente, el taller de cantería catedralicio volteó las «boveda[s] de la Capilla del Santo Sepulcro».⁶⁹ Unos son el acarreo de la piedra —tasada por Egas y Bigarny— «para la boveda del altar mayor»⁷⁰ y la adquisición de clavos bellotes para «las çinbrias» del mismo.⁷¹ Otros es que se entregaron salmeres —primeras piezas de un arco—, bolsores —que generalmente son dovelas—, cruceros, terceletes, formaletes y claves;⁷² así como pies derechos, pilares, repisas, jarjas y varias gradas.⁷³

Conclusión de los trabajos en el presbiterio

Terminadas las labores constructivas en la cripta y, posteriormente, asentado el retablo e instalado su guardapolvo en el nivel superior,⁷⁴ los trabajos se centraron en la organización y decoración del presbiterio. Por una parte, se llevó a cabo el recubrimiento superficial, con un falso despiece isódomo, «del coro cada paño de pilarico a pilarico», que dirigió Juan de Borgoña,⁷⁵ y también la pintura de «las claraboyas detras del coro», que tomó Luis de Medina.⁷⁶ Por otra parte, a cada lado del retablo mayor, bajo los arcos de comunicación con la girola, fueron alzadas sendas estructuras con tres niveles en

61 ACT, OF773, f. 105v (2-V-1454), f. 106r (3-V-1454) y f. 110r (10-V-1454).

62 *Ibidem*, f. 98r (16-IV-1454).

63 *Ibidem*, f. 106v (4-V-1454).

64 Ruiz Souza, «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León»; sobre la decoración del recinto original, que quedó oculta tras el retablo mayor y, a su vez, camuflada por el transparente, véase lo aportado en Nickson, *Toledo Cathedral*, 162-164.

65 Castillo Oreja, «Los espacios de la monarquía en la catedral primada», 245.

66 ACT, OF797, f. 69v (9-XI-1502) y f. 91r (28-¿?-1502).

67 ACT, OF798, ff. 120v y 121r (después de 25-I-1503).

68 ACT, A.71.5 (8-V-1503) y Estella Zalaya, *El fundador de la Catedral de Toledo*, 152, n. 2.

69 ACT, OF798, f. 67r (28-IV-1503).

70 *Ibidem*, f. 68r (6-X-1503).

71 *Ibidem*, f. 128v (18-XI-1503).

72 *Ibidem*, f. 75r-v (25-XII-1503).

73 ACT, OF799, f. 76r (17-I-1504), f. 76r (1-II-1504), f. 76v (17-II-1504) y f. 77r (17-I, 18-III, 20-IV, 23-III y 17 y 24-V-1504).

74 Castillo Oreja, «Los espacios de la monarquía en la catedral primada», 246-247. La actividad constructiva en la cripta, además de la terminación de algunas de las escenas del retablo y del guardapolvo, retrasaron las operaciones para completar la instalación total de la máquina, que se hará por partes. Desde luego, a mediados de 1504 está documentada la adquisición de grapas y barras de hierro para «sostener» algunas de las escenas; véase ACT, O. F. (799), f. 46r (¿?-¿?-1504). Con todo y con eso, continuaron abonándose algunos de los trabajos en el mueble desarrollados por Felipe Bigarny y otros artífices, como Copín de Holanda y sus «ymagenes del guardapolvo, por mandado de Juan de Borgonia»; véase *ibidem*, f. 80v (15-VI-1504).

75 ACT, OF800, f. 83 (¿?-¿?-¿?-1505?).

76 ACT, OF803, f. 96v (25-X-1509) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 125, doc. n.º 112.



Figura 2

Sepulcro de los Reyes Viejos (1508-1509) en la capilla mayor del lado del Evangelio de la catedral de Toledo; imagen del autor. © Catedral de Toledo.

altura⁷⁷ para albergar a los Reyes Viejos (figura 2).⁷⁸ Tras la consulta dirigida a Cisneros, por parte de los canónigos, sobre cómo se habrían de «poner los reyes»,⁷⁹ la talla recayó en Copín de Holanda,⁸⁰ y la pintura y el dorado en Francisco de Amberes.⁸¹

Un último aspecto que hubo de ser atendido fue el del enlosado con que pavimentar la capilla mayor. Para ello, en 1507 le fueron presentadas al arzobispo dos muestras materiales de distinta naturaleza; precisamente, el año en el que fue designado cardenal presbítero de Santa Balbina e Inquisidor General de Castilla. La primera fue preparada por «maestre Domingo» y Francisco Guillén, quienes, una vez escogido el material en la cantera de jaspe, fueron ante «su señoría con la muestra» de la piedra.⁸² La segunda fue elaborada por el herrero Juan Francés, quién igualmente tuvo que «yr [a ver] al cardenal con vna traça del coro para el suelo»,⁸³ es decir, a llevar lo que en otro apunte se menciona como «muestra del coro». ⁸⁴ A este respecto, creemos que Francés plasmó el diseño sobre latón, sobre todo teniendo en cuenta que, dos años después, presentó otra muestra con ese mismo material.⁸⁵ De cualquier manera, a Francisco Guillén —que dirigió la obra de la portada del claustro de la catedral de Sigüenza entre 1507 y 1509— se le volvió

77 ACT, OF800, f. 129r (31-III-¿1506?).

78 Lop Otín, «Cisneros y la catedral primada», 74, n. 28.

79 ACT, OF802, f. 121r (18-I-1507) y f. 92r (3-IV, 11-VIII y 3-X-1508) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 92, doc. n.º 74.

80 ACT, OF801, f. 83r (después de 19-I-1507) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 91, doc. n.º 73.

81 ACT, OF802, f. 96r (16-VII y 14-XII-1508); ACT, OF803, f. 97v (25-I-1509) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 94-95, docs. n.ºs 77-79.

82 ACT, OF801, f. 84r (3-V-1507).

83 *Ibidem* (29-X-1507) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 103-104, doc. n.º 87.

84 ACT, OF801, f. 84r (7-XII-1507) y Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 104, doc. n.º 87.

85 ACT, OF803, f. 68r (después de 17-IV-1509) y f. 124r (14-VII-1509). Con todo, Francés elaboró otra muestra, de la misma naturaleza, junto con Alonso de Vargas; véase *ibidem*, f. 130v (6-XII-1509).

a requerir «una muestra» de jaspe para el solado en 1510.⁸⁶ Por infrecuente que pueda parecer, este, documentado como pintor, será «secretario de la cantera del jaspe»,⁸⁷ coordinando los trabajos para los que también se requerirá un «modelo de madera [de] los poyos» del solado del altar mayor, que fue policromado —imaginamos que imitando las vetas de la piedra— por Pedro López de Tejeda a mediados del año 1524.⁸⁸

Así pues, las obras en el presbiterio estaban ultimándose al filo de los diez primeros años del quinientos: la pintura de la «capilla» o camarín para la reserva del Santísimo Sacramento «detrás del retablo»,⁸⁹ y la instalación del monumento funerario al predecesor de Cisneros en la mitra de Toledo; el último eslabón de una cadena de intervenciones iniciadas en las postrimerías del siglo xv.

El sepulcro del «Gran Cardenal»

Pedro González de Mendoza —también conocido como «Tercer Rey»— dejó por escrito en su testamento, extendido en Guadalajara, el 23 de junio de 1494,⁹⁰ que habría de ser su sobrino, Diego Hurtado de Mendoza, cardenal y arzobispo de Sevilla (1485-†1502), el encargado de mandar «fazer segun que bien visto le fuere» su sepulcro.⁹¹ El prelado comunicó al cabildo toledano su idea de ser enterrado en la cerca o costanera del Evangelio del presbiterio,⁹² en el suelo, bajo un arco «transparente y claro labrado a dos faces».⁹³

Los capitulares, informados de su pretensión y, en principio, disconformes,⁹⁴ comisionaron a dos de sus miembros, en septiembre, para hablar con el cardenal «sobre el çerramiento del arco del choro mayor», que no debía hacer «diformydad en el hedifiçio de la sepultura».⁹⁵ No mucho más tarde, el cabildo solicitó a un maestro, cuyo nombre ignoramos, la realización de una «muestra» en la que, posiblemente, mediante recursos gráficos, se representara lo que el deán y los canónigos consideraban más conveniente para el sepulcro, que irremediablemente afectaría a «la pared del choro mayor». Dicha muestra se hizo, expresamente, antes del primero del mes de octubre siguiente «para enbiar al señor cardenal», que pasaba los últimos meses de vida en su ciudad natal de Guadalajara.⁹⁶

En realidad, si atendemos a la idea que tuvo Mendoza sobre su sepulcro, aprobada por los canónigos en 1494,⁹⁷ se deduce que no se corresponde con el monumento funerario instalado a comienzos del siglo xvi. La documentación no aclara cuándo se acometió el derribo de una parte de la cerca,⁹⁸ pero, entre 1496 y 1498 —año este último en que la corte, y con ella Cisneros, se instaló en la ciudad del Tajo, a finales de abril, con motivo de

86 ACT, OF804, f. 62r (12-VI-1510).

87 ACT, OF816, f. 64r (entre julio y noviembre de 1522).

88 ACT, OF818, f. 126r (23-VI-1524).

89 Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, 126, docs. n.º 113 y 114 y Pérez Higuera, «El retablo mayor», pp. 472-473.

90 Archivo de la Diputación Provincial de Toledo (ADPTO), *Santa Cruz*, leg. 59, n.º 1 (Guadalajara, 23-VI-1494) y Álvarez y Ancil, *Copia fiel del testamento del Cardenal Arzobisp*, 24.

91 Álvarez y Ancil, *Copia fiel del testamento del Cardenal Arzobisp*, 6-7.

92 Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), *Osuna*, C. 7217, doc. n.º 3 y Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo*, 39, n. 56.

93 ACT, A.9.B.1.2 (27-VI-1494); Pereda Espeso, «El Cardenal Mendoza elige sepultura» y Díez del Corral Garnica, «Muerte y humanismo», 215, n. 17, y 224-225.

94 Archivo Histórico Nacional (AHN), *Clero*, C. 7217, doc. n.º 3; Díez del Corral Garnica, «Muerte y humanismo», 214, n. 16, y 224 y Lop Otín, «Un grupo de poder a fines de la Edad Media».

95 ACT, *Actas Capitulares (II)*, f. 65v (7-IX-1494).

96 *Ibidem*, f. 66r (1-X-1494) y Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 116, doc. n.º 5.

97 ACT, *Actas Capitulares (II)*, ff. 128r-131r (4-X-1494) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo», 368, n. 36.

98 Fernández Gómez, «La arquitectura como documento», 224-225.

la jura de los reyes de Portugal, Manuel I *el Afortunado* (1469-†1521) e Isabel de Castilla y de Aragón (1470-†1498), como herederos del trono—,⁹⁹ había otra «traça» y un maestro al frente de «labra[r] la sepultura» que ya «se hasya y estava traçado».¹⁰⁰ Clausuradas las Cortes, el instrumento de representación gráfica referido se encontraba en Alcalá y, junto con algunas enmiendas realizadas al proyecto por Isabel *la Católica*, fue llevado de vuelta a Toledo por el desconocido maestro que «labra[ba] la sepultura».¹⁰¹

Las obras del sepulcro (figura 3) se inscriben en una horquilla cronológica que va desde finales de 1502, fecha en la que al parecer la tumba no estaba «hecha y la capilla» mayor quedaba «con mucho enbaraço»,¹⁰² a inicios del año siguiente, en el que es probable que quisiera ponerse «algún enbaraço en el edificio de la sepultura»;¹⁰³



Figura 3

Sepulcro del cardenal Mendoza (ca. 1502-1513) en la capilla mayor de la catedral de Toledo; imagen del autor. © Catedral de Toledo.

99 Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo», 371.

100 ACT, *Actas Capitulares (II)*, papel suelto cosido entre los ff. 129r y 130r (Alcalá de Henares, 27-V-¿1496/97/98?) y Díez del Corral Garnica, «Muerte y humanismo», 215, n. 22, y 225-226.

101 Se ha propuesto a Alberto Maffioli (Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny*, 61-62), aunque también se ha señalado a Andrea Sansovino; véase Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo», 371.

102 ACT, *Fondo de Narciso Esténaga*, 4 (después de 14-X-1502) y Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo», 383, n. 71.

103 Díez del Corral Garnica, «Muerte y humanismo», 216 y *Arquitectura y mecenazgo*, 39. Existe una misiva, con fecha posterior, en la que el cabildo toledano mostró su preocupación a Cisneros, denunciando la desproporción del proyecto y, en consecuencia, la falta de respeto hacia la memoria del difunto; véase Pereda Espeso, «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo», 385-386, n. 75.

pasando por un momento en torno a 1507, cuando el cardenal Cisneros decidió que quería «entender en lo que toca[ba] al hedefigio de la sepultura del cardenal de buena memoria»,¹⁰⁴ y llegando hasta el año 1513, en el que este monumento funerario se tomó como referente en el concierto de un sepulcro para la capilla de los Vargas en el Convento de San Francisco de Madrid.¹⁰⁵

En la actualidad, siguen existiendo algunas dudas, no tanto relativas al material, que sería importado de los talleres genoveses que trabajaban en las canteras de Carrara, para posteriormente efectuarse su montaje en Toledo,¹⁰⁶ cuanto acerca de quién estuvo detrás de su diseño. Sobre este asunto no ha habido acuerdo entre los investigadores, que han ofrecido los nombres de Andrea Sansovino (ca. 1460-†1529),¹⁰⁷ Andrea Bregno (1418/21-†1503/06),¹⁰⁸ o Domenico di Alessandro Fancelli (1469-†1519).¹⁰⁹ De todos modos, la presencia de dos maestros que pudieron estar implicados en la concepción, elaboración o instalación del sepulcro no se nos antoja casual. El primero, «Esteban de Berroy *ginoves*», al que le fueron librados sus emolumentos por realizar «vn retablo de rriscal» compuesto de «pieças de ymajeneria» en 1512.¹¹⁰ Y el segundo, «maestre Dominico jinoves» —quizá el ya mencionado Domingo implicado en seleccionar una muestra de jaspe en 1507—, que está documentado, con seguridad, percibiendo los honorarios que devengó por entregar «dos pilas de marmol de Jenova» para el «agua bendita» en 1513.¹¹¹

Sea como fuere, el monumento funerario de Mendoza se considera como precedente, a nivel compositivo, del altar y *Retablo de Santa Librada* en la catedral de Sigüenza, cuyo proyecto debió de gestarse alrededor del año 1514. En este sentido, llaman la atención las conexiones que pueden establecerse entre ambas empresas a distintos niveles, como los referentes empleados o los profesionales que pudieron estar —directa o indirectamente— implicados en ellas. Así las cosas, descubrimos concomitancias entre el proyecto para el mueble de la Capilla Dorada del sacro convento de Calatrava la Nueva (Ciudad Real), de alrededor de 1513, firmado por Juan de Borgoña y Antonio de Comontes (*doc.* 1513-1529) (figura 4), y, salvando las diferencias de escala, la estructura general —incluida la compartimentación de calles y casas, salvo el ático— del retablo de «Santa Liberata». Pero aún hay más, pues ciertos profesionales —con formación técnica, práctica, expertos en la talla figurativa de la piedra y con plenas capacidades para proyectar y ejecutar

104 ACT, *Secretaría*, C.7 (Cisneros. Cartas), (Granada, 18-VII-¿1507?).

105 Díez del Corral Garnica, «Muerte y humanismo», 218-219.

106 *Ibidem*, 217 y 219; Fernández Gómez, «La arquitectura como documento», 232-237. Se han descubierto similitudes —y también diferencias— entre algunos de los motivos que pueblan el sepulcro y los que se encuentran en el castillo granadino de La Calahorra, propiedad del heredero del mayorazgo del cardenal Mendoza, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1473-†1525), I marqués del Cenete y I conde del Cid; véanse Proske, *Castilian Sculpture*, 304; Fernández Gómez, *Los grutescos en la arquitectura española*, 161 y 216 y ss. y León Coloma, «Un programa ornamental italiano», 37-40 y 46-47, n. 24.

107 Justí, «Don Pedro de Mendoza»; Azcárate Ristori, «Arte», 239; Marías Franco, «Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España», 34; Pereda Espeso, «Andrea Sansovino (proyecto)» y «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo» y Franco Mata, *Las capillas de la Catedral de Toledo*, 58.

108 Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español*, 14; para otros, podría tratarse de los seguidores de su obra romana, véase León Coloma, «Un programa ornamental italiano», 39.

109 Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, 200 y Chueca Goitia, *La Catedral de Toledo*, 38. Una de las últimas atribuciones, y la hipótesis de que Vasco de la Zarza trabajara con él puede verse en Lenaghan, «“It shall all be Roman”. Early Patrons».

110 ACT, OF806, f. 36r (12-VII-1512).

111 ACT, OF807, f. 58v (14-X-1513).

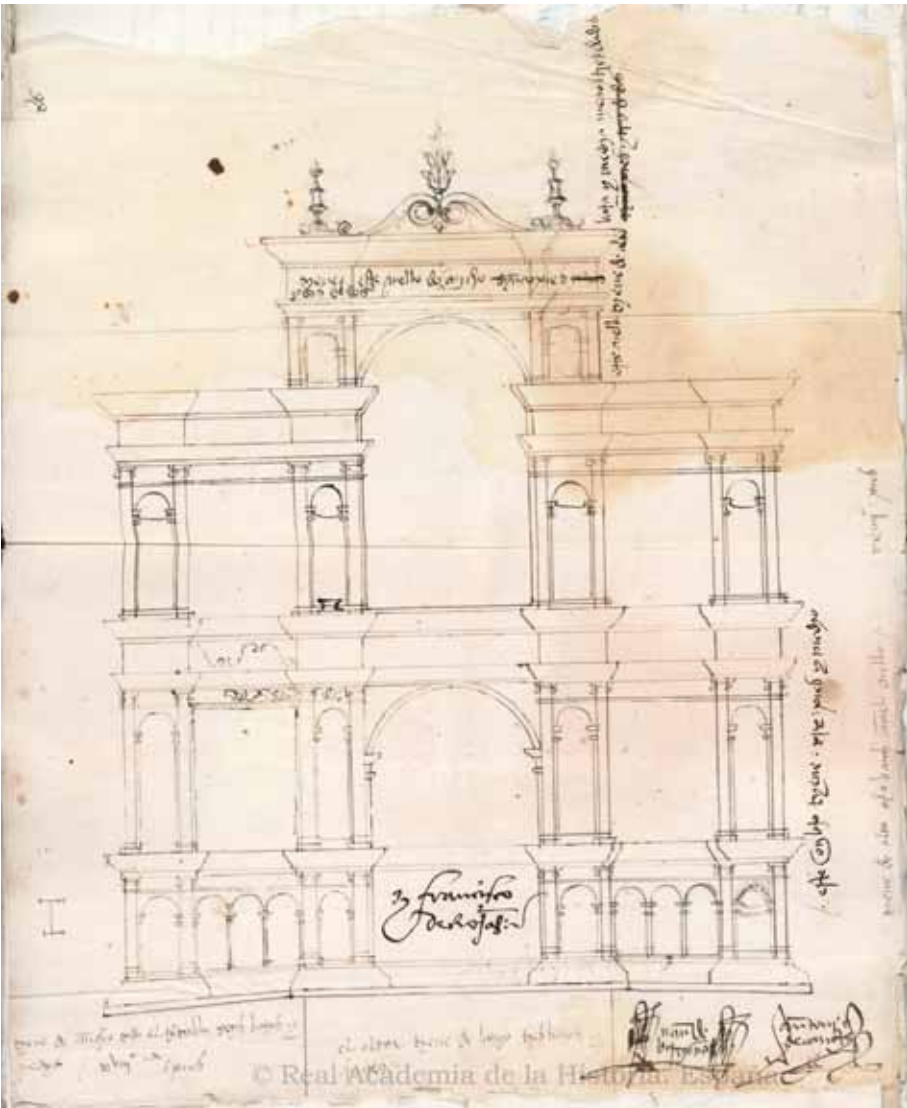


Figura 4
Juan de Borgoña y Antonio de Comontes, proyecto del retablo para la Capilla Dorada, ca. 1513.
© Real Academia de la Historia.

empresas de arquitectura— que habían trabajado —o que seguían haciéndolo— en la Primada se localizan en la *fortis seguntina* por las mismas fechas. Entre otros, Sebastián de Almonacid (ca. 1514-1515) y, a partir de la anualidad siguiente, Alonso de Covarrubias (1487/88-1570); un entallador que, tras haberse iniciado en el oficio, presumiblemente con el primero,¹¹² pudo liderar —a sus casi treinta años— el taller que materializó el altar de la santa patrona.

112 Siguiendo esta idea, sería plausible identificarlo con el «Alonso de Torrijos» que, en 1502, había recibido de la fábrica catedralicia de Toledo la cantidad de

mil maravedís que se le debían a Almonacid; ACT, OF797, f. 89r (13-XI-1502).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez y Ancil, Andrés. *Copia fiel del testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza*. Toledo: Imprenta Provincial, 1915.
- Azcárate Ristori, José María. «Arte». En *Castilla La Nueva*, de Antonio López, Manuel Fernández y José María Azcárate, t. I, 101-290. Madrid y Barcelona: Noguer, 1982.
- Bango Torviso, Isidro G. «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* IV (1992): 93-132.
- Blanco Mozo, Juan Luis. «Gerardo Starnina en la Catedral de Toledo. Una revisión historiográfica sobre la Capilla de San Blas». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 309-324. Madrid: Sílex, 2014.
- Camón Aznar, José. *La arquitectura plateresca*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- Carrero Santamaría, Eduardo. «Retrocapillas, trasaltares y girolas. Liturgia, reliquias y enterramientos de prestigio en la arquitectura medieval». En *Imágenes del poder en la Edad Media*, t. II, 65-83. León: Universidad, 2011.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel. «La selección del encargo: Felipe Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros». En *Homenaje al profesor Antonio Bonet. Tiempo y espacio en el arte*, 789-807. Madrid: Complutense, 1994.
- «Los espacios de la monarquía en la catedral primada: la reforma de la capilla mayor y la jura de Juana de Castilla y Felipe de Borgoña». En *Visiones de la Monarquía Hispánica*, 229-260. Castellón: Universitat Jaume I, 2007.
- Chueca Goitia, Fernando. *La Catedral de Toledo*. Madrid: Everest, 1978.
- Díez del Corral Garnica, Rosario. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- «Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza». *Academia* 64 (1987b): 209-227.
- Estella Zalaya, Eduardo. *El fundador de la Catedral de Toledo (estudio histórico del pontificado de D. Rodrigo Ximénez de Rada en la Sede Toledana, con la documentación original del Archivo Capítular 1208-1247)*. Toledo: A. Medina, 1926.
- Fernández Gómez, Margarita. «La arquitectura como documento: el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo». *Academia* 63 (1986): 219-241.
- *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia: Generalitat de Valencia, 1987.
- Franco Mata, Ángela. *Las capillas de la Catedral de Toledo. Historia, liturgia y arte*. Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2018.
- García Oro, José. *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.
- Gentil Baldrich, José María. *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1998.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español (1517-1558)*. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- Heim, Dorothee. «El retablo mayor de la Catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela». En *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, 521-538. Burgos: Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- «Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la Catedral de Toledo». *Anales toledanos* 39 (2003): 103-116.
- Justi, Karl. «Don Pedro de Mendoza. Der Grosse Cardinal von Spanien». *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens* 1 (1908): 43-66.
- Lenaghan, Patrick. «"It shall all be Roman". Early Patrons of Italian Renaissance Tombs

- in Spain». En *Art in Spain and the Hispanic world. Essays in Honor of Jonathan Brown*, editado por Sarah Schroth, 213-234. Londres: Paul Holberton Publishing, 2010.
- León Coloma, Miguel Ángel. «Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de la Calahorra (II)». *Cuadernos de Arte* 28 (1997): 33-47.
- Lop Otín, María José. «El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo xv: aspectos institucionales y sociológicos». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- «Un grupo de poder a fines de la Edad Media: los canónigos de la Catedral de Toledo». *Anuario de Estudios Medievales* 35, n.º 2 (2005): 635-669.
- «Los “espacios” de la Catedral de Toledo y su funcionalidad durante la Edad Media». En *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, coordinado por J. C. Vizuite y J. Martín, 223-262. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- «Cisneros y la catedral primada: reformas y mecenazgo». En *F. Ximénez de Cisneros: reforma, conversión y evangelización*, editado por José María Magaz y Juan Miguel Prim, 159-189. Madrid: Universidad San Dámaso, 2018.
- Marias Franco, Fernando. «Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España». En *Nobleza, coleccionismo y mecenazgo*, 29-44. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1998.
- «Il modello architettonico del Rinascimento in Spagna: da Granada a Málaga». En *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, dirigido por Sabine Frommel, 143-158. Roma: Picard, 2005.
- Meseguer Fernández, Juan. «Cartas inéditas del cardenal Cisneros al cabildo de la catedral Primada». *Anales toledanos* VIII (1973): 3-47.
- «Relaciones del cardenal Cisneros con su Cabildo catedral». En *V Simposio Toledo Renacentista*, t. I, 25-147. Toledo: Colegio Universitario de Toledo, 1980.
- Miquel Juan, Matilde. «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal». En *Las artes y la Arquitectura del Poder*, coordinado por Víctor Mínguez, 2700-2720. Castellón: Universitat Jaume I, 2013.
- «La capilla real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo. Reliquias, evocación, uso y decoración». *Anuario de Estudios Medievales* 47, n.º 2 (2017): 737-768.
- Nickson, Tom. *Toledo Cathedral. Building Histories in Medieval Castile*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.
- Pereda Espeso, Felipe. «Andrea Sansovino (proyecto). Sepulcro de Pedro González de Mendoza (1498/1501-/d. 1503)». En *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, editado por María Luisa Gómez Nebreda, 394-398. Toledo: Arzobispado, 2005.
- «El Cardenal Mendoza elige sepultura en la Catedral de Toledo». En *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, editado por María Luisa Gómez Nebreda, 398-399. Toledo: Arzobispado, 2005.
- «Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía». En *O largo tempo do renascimento. Arte, propaganda e poder*, coordinado por María José Redondo y Vitor Serrão, 357-387. Lisboa: Caleidoscopio, 2008.
- Pérez Higuera, M. Teresa. «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo». *Anales de Historia del Arte* 4 (1993-1994): 471-480.
- «Toledo». En *Castilla-La Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid (La España Gótica)*, vol. 13, 11-157. Madrid: Encuentro, 1998.
- Pérez Sedano, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español I*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1914.
- Proske, Beatrice G. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1951.
- Río de la Hoz, Isabel del. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001.
- Ruiz Ayúcar, María Jesús. *La primera generación de escultores del siglo xvi en Ávila: Vasco de la Zarza y su escuela*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo». *Anuario del Departamento de*

Historia y Teoría del Arte XVIII (2006):
9-29.

Torija Rodríguez, Enrique. «Las capillas
funerarias reales de la Catedral de Toledo.
Elementos humanos y legitimadores». En
*Reyes y Prelados. La creación artística en
los reinos de León y Castilla (1050-1500)*,

editado por María Dolores Teijeira, María
Victoria Herráez y María Concepción
Cosmen, 283-295. Madrid: Sílex, 2014.

Zarco del Valle, Manuel R. *Datos documentales
para la Historia del Arte español II*, t. I.
Madrid: Centro de Estudios Históricos,
1916.

La mitra, insignia del poder episcopal (Corona de Aragón, siglos XIV-XV)*

Joan Domenge Mesquida

IRCVM-Universitat de Barcelona



Figura 1

Joan Mates, detalle del *Retablo de San Martín y San Ambrosio* (ca. 1411-1415)
en la catedral de Barcelona. © Catedral de Barcelona.

La mitra y el báculo son las insignias que facilitan un reconocimiento rápido de la dignidad episcopal, y la primera —una suerte de sombrero o toca alta y apuntada— se completa, en la parte posterior, con las ínfulas, dos tiras anchas realizadas con materiales y complementos decorativos similares. Para la voz «ínfula», los diccionarios registran otro significado figurado: ‘presunción’, ‘vanidad’; de ahí que la expresión «tener muchas ínfulas» sea usada como sinónimo de «tener muchos humos», y decirlo de alguien no es precisamente un halago, sino más bien un reproche hacia quien manifiesta su superioridad ante los demás con orgullo y arrogancia.

La visión del obispo en las grandes ceremonias, cuando se presentaba ataviado con ricas vestiduras y lujosas insignias, sería la de alguien dotado de autoridad, dignidad y superioridad que mostraba incluso con altivez y soberbia; así pues, ante la imagen del prelado vestido de pontifical se diluye la frontera entre la elegancia y el lujo, por una parte, y la presunción y el orgullo por otra, por lo que el sentido figurado de «ínfula» cobra su valor.

Los tratadistas medievales aconsejaban poner freno a tanta ostentación; y, en ese sentido, el famoso *Decretum* de Graciano (ca. 1140-1150), muy copiado y utilizado en la Baja Edad Media, señala la sobriedad y la ponderación entre otras cualidades del buen obispo, así como la mesura en el vestir, el comer y el beber, esperándose que actuara como hombre discreto y prudente.¹ Por su parte, Ramon Llull, en el *Libro de los mil proverbios* (1302), al referirse a los prelados afirma: «Más belleza que el báculo, el anillo y la mitra atesoran la piedad, el amor y la pureza»,² contraponiendo algunas virtudes cristianas a las connotaciones que podían asumir las insignias episcopales con las que el prelado manifestaba su autoridad y poder.

Sin embargo, no parece que dichas advertencias y recomendaciones fueran respetadas, pues al leer la documentación escrita relativa a los bienes que poseyeron los obispos y a los que atesoraron las catedrales, o al mirar con detalle representaciones figurativas de prelados, más bien se constata un claro afán por acaparar y exhibir lujosos objetos realizados con materiales nobles y ejecutados por diestros artífices. El celo de algunas catedrales por atesorar bienes de lujo se manifestaba, por ejemplo, en el singular ceremonial funerario que se practicaba en la catedral de Mallorca a la muerte del obispo correspondiente. Según la «consueta de sagristia de 1511», al fallecer el prelado, dos presbíteros se encargarían de vestirlo «com si hagués de dir missa, ab vestiments simples d’alguna capella e ab anells de lautó en les mans, e mitra vella, e sendàlies vellas y guants, y crossa feta de cera», una imagen indudablemente indigente que pone en entredicho la dignidad episcopal al prescribir un entierro «pobre», como el del resto de mortales («axí com s’acustuma a fer als altres cossos»). En cambio, la figura (*stàtua*) que a partir de un molde de cera reproducía el aspecto del obispo para la celebración del ritual exequial con toda la pompa debida era ataviaba dignamente con «tunicel·la de vellut vert y sandàlies

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Barcelona en el contexto del gótico meridional: arquitectura y ornamentación» (PGC2018-094265-B-I00 / MCIU/AEI/FEDER, UE), vinculado al Institut de Recerca en Cultures Medievales (IRCVI; UB). Por sus sugerentes observaciones y matices, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a R. Baró, P. Beseran, R. Dilla, A. Fuentes, R. Ginebra, M. Sureda y J. Vidal, así como a los responsables de patrimonio de las

catedrales de Barcelona y Girona que me han facilitado fotografías de detalle para poder analizar los atributos pontificales representados en esculturas y pinturas.

1 Yarza Luaces, «La imatge del bisbe en el gòtic català», 119.

2 Ramón Llull, *Libre de mil Proverbis*, «Proverbio 10». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libre-de-mil-proverbis--0/html/febf3e48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html.

de seda, e ab casulla de brochat, e ab anells d'or, e ab la mitra maior y guants nous, e ab la crossa maior, e un coxí de vellut al cap»;³ práctica que sin duda evitaba que fueran sepultados o perdidos ornamentos valiosos; no obstante, los objetos exhumados en sepulcros episcopales prueban que dicho tipo de ritual no estaba generalizado.

Lamentablemente, el volumen de lo perdido es sobrecogedor, dado que la materia perecedera de tejidos y bordados resiste mal el paso de las centurias y los hornos de fundición han acabado con las piezas de oro y plata, un desolador panorama del que han escapado unas pocas piezas que asumen un valor testimonial de lo que fue una selecta producción; en consecuencia, para rememorarla hay que recurrir a las fuentes escritas y a las artes figurativas. Los inventarios *post mortem* de los obispos dan idea de los bienes suntuarios que reunieron, y los registros de sacristía o tesorería de las catedrales constatan la generosidad de los prelados al indicar quienes habían sido los donantes o señalar la presencia de blasones identificables en los objetos.⁴ Así, la palabra escrita ha ido perpetuando la memoria de los bienhechores y permite evocar objetos perdidos, e incluso «visualizarlos», si los escribanos fueron meticulosos en sus descripciones. También las artes figurativas ayudan a paliar la pérdida de las obras al representar con todo detalle a obispos ataviados con vestimentas de ricos tejidos y artísticos bordados, luciendo asimismo las insignias pontificales y otros joyeles de orfebrería. Para tal cometido resultan especialmente interesantes las esculturas de los yacentes episcopales y las representaciones pictóricas de prelados santificados;⁵ en este sentido, a medida que se avanza en el tiempo, se logra un mayor realismo no solo en el intento de «retratar» al obispo finado, sino también en la reproducción cada vez más detallista de las vestimentas e insignias. Los pintores de los siglos XIV-XV siguieron el mismo rumbo que los imagineros al representar en sus tablas a santos obispos como Martín, Nicolás, Agustín o Ambrosio, entre otros, con la vista puesta en los atavíos que debían lucir los prelados o bien siguiendo los modelos pictóricos más novedosos (figura 1), no siendo descartable que alguno de ellos pudiera haberlos inspeccionado cuando todavía estaban confeccionándose en los talleres de la ciudad, pues hay constancia de pintores que llevaron a cabo muestras para bordados. Los vetustos obispos santificados tomaban así la apariencia de prelados con vestimentas y ornamentos a la moda.

Abordar en su complejidad y extensión el universo suntuario de los obispos exigiría un ensayo de gran amplitud, pues, a partir de inventarios privados —fuente que más bien escasea—, habría que considerar el consumo personal de piezas de orfebrería, en especial vajilla y joyería, propio de miembros que, por lo general, pertenecían a grandes linajes con hábitos suntuarios bien arraigados. Por otro lado, tendrían que ser alistados los paramentos textiles, los enseres litúrgicos y los libros ricamente iluminados y encuadernados que los prelados ofrecieron a las catedrales para dar esplendor y magnificencia

3 Seguí i Trobat, *La litúrgia de la Seu fa cinc-cents anys*, vol. II, 201-202; sobre el significado y simbolismo de las exequias, véase *ibidem*, vol. I, 171-176.

4 Esa generosidad no siempre fue voluntaria, sino habitualmente inducida o incluso obligada. Por ejemplo, en 1331, el cabildo de Vic intentó ordenar que, al fallecer, los obispos legaran a la catedral «unam capellam integram de vestimentis, mitra et baculo pastoralis», medida que, aunque no se sabe

si fue aplicada con rigor, contribuyó a enriquecer el patrimonio suntuario de las catedrales; véase Ginebra i Molins, «Joies, ornaments i llibres a la Catedral de Vic», 380.

5 El caleidoscopio de imágenes episcopales que brindan las artes figurativas del gótico catalán fue rastreado por Yarza Luaces («La imatge del bisbe en el gòtic català») hace unas décadas, sin que su amplio enfoque haya tenido continuidad.

al culto divino. En tercer lugar, las insignias y otros joyeles que lucían los obispos en las grandes ceremonias constituirían otro campo obligado de análisis.

Para dicho propósito es conveniente salir del estricto marco catedralicio y tomar en consideración los documentos alusivos a los *utensilia sacra* de las capillas reales, pues los monarcas, además de un completo servicio litúrgico, quisieron dotarlas con atuendos que permitieran celebraciones pontificales solemnes. Lo formula de manera explícita Pedro el Ceremonioso en las ordenanzas de su corte (1344): «Ultra aquelles coses que dites havem necessari en alcuna manera estimam [...] mitra, croça, anell, micenes, cendàlies e tot compliment d'un bisbe per celebrar missa manam».⁶ Dicho mandato no tardó en hacerse realidad, pues en el inventario de la capilla, levantado en 1356, aparece todo el elenco de vestimentas y arreos —diferenciados de los que usaban los capellanes titulares de la capilla— que permitía a los obispos celebrar con pompa y boato.⁷ Se consignan tres anillos de plata con perlas y piedras, dos guantes de seda blanca, unas medias y unas sandalias, y se puntualiza también que se reservaba para los pontificales un bancal específico dorado «que tenen los bisbes com venen a la capella del rey. El elenco se completa con las insignias más importantes: un báculo de plata dorada y esmaltada, compuesto de cuatro piezas, y dos mitras, una sencilla, «de fustani blanc», con flecos de seda roja en las ínfulas, y otra mucho más lujosa, descrita con minucia al querer dejar constancia de que «tot lo seu arnès dessus és de perlles e d'argent daurat e peres fines»: esmaltes, zafiros, perlas, camafeos, esmeraldas, granates, etc.

No es nuestra intención incidir en cuáles eran las vestimentas, ornamentos y distintivos que el obispo debía llevar para celebrar las ceremonias —según la regulación específica de cada momento— ni tratar del concepto de insignia y su alcance. Recordemos, empero, que la crítica coincide en afirmar que hacia el siglo XII «están perfectamente codificados los ornamentos litúrgicos del rito romano bajomedieval», aunque habría que esperar a los *Caeremoniale Episcoporum* postridentinos para que su noción —acuñada por la crítica litúrgica alemana de la Edad Moderna— fuera prefigurándose. Se entiende por insignias el conjunto de prendas que tienen un carácter de condecoración y asumen el valor de distintivo visual de quien alcanza un cierto rango a través del sacramento respectivo. Por lo que respeta al obispo, esos atributos manifestaban su dignidad y potestad como pastor y maestro de los fieles; en este sentido, según su importancia en el contexto litúrgico, unas eran consideradas mayores, como la estola, el manípulo, el palio y el racional, mientras que se otorgaba un rango menor a la mitra, al báculo, al anillo y a la cruz pectoral.⁸

6 Trenchs i Ódena, Gimeno Blay y Gozalbo Gimeno, *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*, 207. Recordemos que muchas partes de las ordenanzas son una traducción literal, del latín al catalán, de las *Leges Palatinae* de Jaime III de Mallorca (1337); sin embargo, en estas no se manifiesta la voluntad de disponer de las insignias episcopales en la capilla, y en el texto de el Ceremonioso se trata de una indicación añadida al margen.

7 Trenchs i Ódena y Mandigorra Llavata, «La capilla de Pedro el Ceremonioso», 597-599. Entre los bienes que pertenecieron a Martín el Humano, Alfonso el Magnánimo y Juan II también constan arreos para uso de los obispos en las capillas, como más adelante constataremos.

8 Pazos López, «Vestidos de Pontifical», 357-361. Aunque no tengan el valor de insignia, algunas prendas como las cáligas, las sandalias, las quirotecas, con sus placas a menudo esmaltadas, o los grandes broches para sujetar las capas también eran propios de obispos; al respecto, Josep Gudiol (*Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, vol. II, 426) comenta, sin ejemplificarlo, que a finales del siglo XV comenzaron a ser mencionados los pectorales en los inventarios, pero, al parecer, su uso no se generalizó hasta la Contrarreforma; véase también Montevicchi y Vasco Rocca, *Suppelletile ecclesiastica*, 356.



Figura 2

Pere Oller, detalle de la mitra del yacente del obispo Berenguer d'Anglesola (ca. 1409); catedral de Gerona. © Catedral de Gerona.

Con independencia de su importancia, valor y simbolismo, la mitra es el atributo que distingue de modo más claro al obispo en los pontificales y lo hace reconocible en las artes figurativas medievales; en ella vamos a centrar nuestra atención, intentando, ante la escasez de obras conservadas, restituir el aspecto de esta insignia y sus variantes con la ayuda de documentos e imágenes (figura 2).⁹

Braun inicia así la definición de mitra: «Sombrero distintivo de cardenales, obispos y otras dignidades que tienen una concesión especial del papa para usarlo», prosiguiendo con un comentario sobre sus orígenes, tipos, variantes y usos;¹⁰ unos orígenes inciertos,

9 La historiografía del arte ha incidido escasamente en la representación de los ornamentos pontificales, por ello remitiremos a aquellas aportaciones que ofrecen imágenes aptas para visualizarlos, aunque no se trate de la bibliografía más reciente y específica sobre las obras en cuestión. Con un

planteamiento más amplio —que concierne a toda la indumentaria episcopal— y centrado en ejemplos gallegos, véase Cendón Fernández, «La indumentaria episcopal como reflejo de poder».

10 Braun, *Diccionari litúrgic*.

pues, aunque los escritos patrísticos aluden ya a las tocas de sacerdotes y obispos, no parece que su uso se generalizase hasta el siglo XI.¹¹ Símbolo de autoridad eclesiástica, durante la Baja Edad Media la mitra evolucionó desde modelos más bajos y discretos a otros más altos, estrechos y apuntados, y en tiempos de Gregorio X (1271) fueron definidos tres tipos basados en su uso: la *pretiosa*, de tejidos ricos y lujosamente ornamentada con bordados y gemas, era empleada en las festividades mayores; la *auriphrygiata*, con tejido laminado de oro, era usada durante el Adviento y la Cuaresma, así como en algunas partes menores de los pontificales; y la *simplex*, de seda u otra tela blanca, sin decoración, que estaba reservada a ritos penitenciales.¹²

Los inventarios catedralicios suelen registrar las mitras entre los enseres de orfebrería y dar indicaciones precisas sobre materiales, colores —no sujetos a la regla de los litúrgicos— y ornamentos: orifreses, perlas, piedras preciosas de distinto valor, esmaltes, remates superiores en forma de bellota, piña o alcachofa, etc.;¹³ por ellos conocemos que la decoración acostumbraba a concentrarse en las cenefas que recorren el anillo inferior (*circulus*) y que la atraviesan verticalmente en ambas caras (*titulus*).¹⁴ Asimismo son descritas las ínfulas, por lo general a juego con el resto y rematadas con flecos y/o pequeños cascabeles que darían una nota sonora al compás de los movimientos del prelado.¹⁵ Por otra parte, los escribanos también se afanaron por dejar constancia de las pérdidas de perlas y piedras preciosas y del estado general de la mitra, en especial si su conservación era precaria.

En realidad, se trataba de obras complejas que debían de requerir diversos profesionales para su confección y ornato, de modo que los sastres se ocuparían de dar forma a la estructura y de aplicar el tejido base, los bordadores llevarían a cabo la decoración ornamental y figurativa —imágenes y escenas sacras—¹⁶ y los orfebres se encargarían de la fabricación de los esmaltes —a menudo también con imágenes sagradas— y de engastar las piedras y las perlas, bien separadamente, bien componiendo joyeles de aspecto

11 Las dos caras apuntadas de la mitra (*cornua*) han sido consideradas símbolos del Antiguo y del Nuevo Testamento o alusiones a los rayos luminosos que ornaron la cabeza de Moisés; véase Montevecchi y Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica*, 360.

12 Pazos López, «Vestidos de Pontifical» y Montevecchi y Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica*, 360.

13 En un inventario de la catedral de Tortosa (1420), el primer apartado (o *títol*) es el referente a las mitras, y el primer ejemplar («lo pus bell») de las ocho registradas se intuye de gran valor por la cantidad de piedras que la decoran, aunque no son identificadas (Arxiu Capitular de Tortosa [ACTO], Inventari de 1420, f. 2 y Vidal Franquet, «Relíquies, béns, joyes, robes...», 41). En otro del mismo año, correspondiente a la catedral de Mallorca, las mitras constituyen un capítulo específico entre las cruces, los relicarios y los cálices (Arxiu Capitular de Mallorca [ACM], Sagristia, 1592, f. 7v). Asimismo, resulta significativo que, en 1479, al ser relacionados los bienes de la capilla real de Juan II, la mitra episcopal más rica, «guarnida d'argent deurat, ab ses làmines, ab diverses pedres, axí fines com granats de pochà vàlua», aparezca entre los arreos de plata, mientras que «dos mitres de tela blanca» son consignadas entre la vestimenta litúrgica; véase Real Academia de la Historia (RAH), CSC, M-79, ff. 87, 99 y 103.

14 En la documentación catalana estas cenefas suelen llamarse *fres*, *fresadura* u *orles*.

15 Braun, *Diccionari litúrgic*, 179, autor que registra la variedad de términos alusivos a esta parte de la mitra: *fasciae*, *vittae*, *penduli*, *fanones* o *infulae*; asimismo, los documentos catalanes de los siglos XIV y XV revelan una diversidad terminológica sorprendente: *benes*, *ventalloles*, *fanons*, *savastres*, *cohes* y *pendents*.

16 En el Museu Episcopal de Vic se custodia una mitra abacial del siglo XIV con escenas bordadas de la Anunciación y la Coronación (Gudiol i Cunill, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, vol. II, 422); y fuera de nuestra geografía se conservan otros excepcionales ejemplares bordados trecentistas, como los que, procedentes de la Sainte-Chapelle, son exhibidos en el Musée de Cluny, aunque, en realidad, uno está pintado con tinta china a manera de grisalla (Durand y Laffitte, *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, 210-214). Al respecto, pueden ser sacadas a colación otras más tardías como la mitra de Charles de Neufchâtel (ca. 1470-1481, catedral de Besançon) o la del cardenal Cisneros; véanse Maurice-Chabard, Jugie y Paviot, *Miroir du prince, 1425-1510*, 132-133 y García Ramos, «Mitra del cardenal Cisneros». En la mayoría se representa la Anunciación, complementada con otras escenas como la Natividad, la Epifanía o la Crucifixión.

similar a los broches, obteniéndose como resultado una pieza de gran valor material pero delicada. Tal vez por ello —o para enfatizar el ritual— se usaban toallas específicas para sacar la mitra de la cabeza del obispo.¹⁷ Igualmente, en la documentación se hace una clara distinción entre las lujosas y las «simples», siendo las más ricas y preciosas, exornadas con bordados de seda, perlas y gemas, las utilizadas en las grandes solemnidades.

Los mencionados inventarios de las catedrales de Tortosa y Mallorca (1420), los de las seos de Gerona (1470) y Barcelona (1522) o los de las capillas reales describen con minucia los ejemplares más valiosos material y artísticamente hablando.¹⁸ Estas mitrasuntuosas son las que los prelados o sus albaceas quisieron que fueran representadas en las esculturas yacentes para perpetuar la memoria de los finados y las que los pintores —por cuenta propia o por exigencia de sus clientes— eligieron para tocar a santos que fueron obispos y así magnificar su imagen.

Los documentos registran también las mitras blancas, a veces de ricos tejidos como la seda, el damasco o el *diaspre*, pero también de materias más comunes como el fustán o la cotonía, telas gruesas de algodón que serían utilizadas en ritos penitenciales y exequiales. En 1346, al ser inventariados los bienes del arzobispo de Tarragona, Arnau Sescomes, fueron anotadas una mitra blanca con su estuche y otra de *fustam* (*fustani*?) del mismo color;¹⁹ y la catedral de Vic registraba tres con esmaltes y piedras en el año 1342, sin embargo, al fallecer el obispo Galceran Sacosta en 1345, en su capilla fueron encontradas otras «III mitres blanques».²⁰ Por su parte, en la catedral de Mallorca, además de los ejemplares que ya poseía a finales del siglo xiv, en 1420 fueron añadidas al inventario «duas mitras novas de fustani albo»; a título anecdótico, señalemos que asimismo se guardaba una «mitram modicam de filo argenti albam, deservientem episcopello, sive al bisbató», a saber, la que era usada en la ceremonia o entremés del obispillo, junto con las otras insignias episcopales que lucía el monaguillo en las celebraciones que presidía.²¹

17 Gudiol i Cunill, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, vol. II, 424.

18 Por ejemplo, en Mallorca son enumeradas cuatro mitras decoradas con figuras bordadas, piedras y perlas que ya habían sido anotadas en los inventarios de finales del siglo xiv, incorporándose un quinto ejemplar de seda blanca, bordada en hilo de oro, con su estuche de madera (ACM, Sagristia, 1592, f. 7v); en Gerona están documentadas dos de terciopelo, rojo y verde respectivamente, con sus ínfulas consteladas de esmaltes, perlas y piedras y rematadas con pomos en forma de bellota y piña (Fita Colomé, *Los Reyes de Aragón y la Séu de Girona*, 61-62); en Barcelona se encuentran ocho, entre las que sobresalen las dos primeras por su riqueza (Mas, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona*, 76-79, aunque, en realidad, el autor no anotó la última inventariada al tratarse de un añadido); y una lujosa mitra de la catedral de Valencia fue entregada al rey Pedro el Ceremonioso para sufragar la guerra que sostenía con Castilla (Sanchis Sivera, «La esmaltería valenciana en la Edad Media», 32). En el Museum of St. Peter's Abbey de Salzburgo se conserva un ejemplar, adquirido por el abad Rupert V. Keutzel hacia 1480, que sirve para imaginar

el aspecto que podían presentar algunas mitras, auténticos expositores de gemas de distinta medida, talla y color.

19 Rius i Serra, «L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes», 241 y 243.

20 Ginebra i Molins, «Joies, ornaments i llibres a la Catedral de Vic», 392, 394 y 405 y ACM, Sagristia, 1592, f. 7v.

21 ACM, Sagristia, 1592, f. 7v. Recordemos, muy sucintamente, que se trataba de una de las dignidades efímeras de la paraliturgia navideña: el día de San Nicolás, patrón de los monaguillos y estudiantes, era elegido un joven que, a su vez, designaba su curia juvenil. Ataviado con todas las vestimentas episcopales pertinentes, llevaba también las insignias del obispo —mitra, báculo, guantes y anillo—, era investido de autoridad e intervenía de manera jocosa en las celebraciones de San Nicolás, de los Santos Inocentes y de San Juan Evangelista; sin duda se trataba de una serie de acciones subversivas al sustituir al obispo en la presidencia de los oficios, algo insólito en una liturgia tan protocolaria como la medieval; véase Seguí i Trobat, *La litúrgia de la Seu fa cinc-cents anys*, vol. I, 147-152.

A pesar de las mutilaciones sufridas, tres sarcófagos episcopales de la catedral de Gerona revelan la variedad de mitras preciosas del primer tercio del trescientos: la del yacente de Guillem de Vilamarí (1312-1318)²² está enteramente decorada con gemas talladas de diferente forma, combinadas con pequeñas esferas pareadas que deben simular perlas. En cambio, en el sepulcro de su tío Bernat de Vilamarí (1292-1312), el artífice representa las piedras y perlas engastadas sobre pequeñas placas de perfil mixtilíneo, muy propias de la orfebrería gótica. La mitra esculpida de Pere de Rocabertí (1318-24) conserva solamente el *circulus* con pequeñas cavidades en las que en origen irían incrustados cabujones u otro material vitrificado que contribuiría a dar una imagen más atractiva y real, al menos desde el punto de vista cromático, acercándose a la apariencia de una verdadera mitra, particularidad técnica que ha llevado a relacionar el sepulcro con Joan de Tournai, un escultor de origen nórdico, afincado en Cataluña, que utilizaba dicho recurso, como puede apreciarse en el magnífico Sepulcro de San Narciso (ca. 1326-1328) conservado en la Colegiata de Sant Fèlix de Gerona.²³

Entre los monumentos funerarios de la primera mitad del trescientos merece una especial atención el del arzobispo Juan de Aragón, que fue tallado hacia 1337, tres años después de haber fallecido este infante, hijo del rey Jaime II (figura 3).²⁴ Un sutil y refinado imaginero esculpió los distintivos episcopales con cierta contención ornamental, aunque con mucha precisión y detalle, sobresaliendo en la mitra las gemas que decoran el *circulus* y el *titulus*, espaciadas sobre un fondo liso y representadas de manera muy realista al mostrar el modo concreto de fijarlas con grapas; la presencia de un camafeo en el cabujón central, así como en el anillo, probablemente manifiesta los intereses anticuarios del promotor, toda vez que puede ser un reflejo de sus pertenencias. En las capillas reales hay constancia de mitras ornadas con camafeos; así, en la de Pedro el Ceremonioso se menciona una muy rica con cuatro *capmeus* en cada cara y una cornalina «a figura de cap d'oma» (1356),²⁵ y su hijo Martín el Humano tenía otra con ocho ¿*capineus*? (camafeos), una calcedonia en forma de cabeza y un entalle con una imagen desnuda, que fue empeñada por sus albaceas a la Generalitat para pagar las deudas y sufragar sus funerales.²⁶

La mitra del arzobispo tarraconense lleva también dos grandes placas que flanquean el *titulus*, sin decoración tallada alguna, que tal vez fueran concebidas para ser pintadas e imitar así los esmaltes con los que solían ser exornadas. Según los documentos y los testimonios figurativos, la decoración con pares de esmaltes en el anverso y el reverso parece que fue muy común. Así, una que perteneció a Martín el Humano tenía cuatro placas con

22 Indicamos la cronología de sus episcopados, pues no siempre se tienen datos acerca de la fecha de realización del sarcófago, que puede ser más o menos próxima al fallecimiento del prelado o, incluso, bastante posterior; en este caso, el sepulcro fue encargado en 1322 al maestro Jaume de Faveran, quien dirigía la fábrica de la catedral.

23 Freixas i Camps, *L'art gòtic a Girona*, 104-107 y 151; Español Bertran, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», 402-405 y Nadal i Farreras, *La Catedral de Girona*, figs. 115-116.

24 Manote Clivillés y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I*, 130. Véanse los recientes artículos, con puntuales alusiones a los atributos pontificales y con una amplia bibliografía sobre la obra, de Español Bertran, «El sepulcre de l'arquebisbe Joan d'Aragó», 169-170 y Boto Varela y Serrano Coll, «Los yacentes episcopales como mecanismos de pronóstico escatológico», 186-187.

25 Trenchs i Ódena y Mandigorra Llavata, «La capilla de Pedro el Ceremonioso», 599.

26 Miret y Sans, «Llibres y joyes del Rey Martí», 218-220.



Figura 3

Detalle del yacente del arzobispo Juan de Aragón (ca. 1337); catedral de Tarragona. © Catedral de Tarragona.

esmaltes de los evangelistas,²⁷ y los santos obispos Agustín, Ambrosio y Gregorio esculpidos en la capilla del palacio episcopal de Tortosa (ca. 1340) van tocados con mitras parecidas a la de Juan de Aragón, con placas de perfil mixtilíneo que simulan esmaltes; aparte de importantes restos de policromía y dorado, el escultor se esmeró en representar las bisagras que permitían plegar las mitras y facilitar su conservación en estuches de cuero o madera fabricados *ex professo*.²⁸ Fuera de nuestra geografía de referencia, algunos bustos-relicario de orfebrería se hacen eco de este tipo de mitra y ponen de manifiesto como los plateros emularon, con sus propias técnicas, algunas obradas con materiales diversos, aunque requirieran la intervención de los orfebres para la realización de los esmaltes; sirvan de ejemplo los bustos de san Donato (Arezzo), forjado en 1346 por los orfebres aretinos Paolo y Pietro con esmaltes transparentes que decoran todas las partes de la mitra,²⁹ y de san Ferreol, obra del orfebre Aymeric Chrétien (Limoges, 1346), con cuatro ángeles en los esmaltes y un entalle en el *circulus*.³⁰

27 Massó i Torrents, «Inventari dels béns mobles del rey Martí d'Aragó». 483. Habitualmente los inventarios no especifican los motivos representados en los esmaltes.

28 Manote Clivillés y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I*, 157.

29 Gauthier, *Émaux du moyen âge occidental*, 392. Por sus esmaltes son también notabilísimas la mitra y las infulas del busto de san Zanobi (Andrea Arditì, 1331) conservado en el Duomo de Florencia.

30 El busto se conserva en Nexon, Haute-Vienne; véase Taburet-Delahaye y Drake Boehm, *L'oeuvre de Limoges*, cat. 158. Otros bustos de ámbito occitano amplían el abanico de variantes que podían presentar las mitras de orfebrería y la manera concreta de resolver los elementos decorativos, por ejemplo, los de san Policarpo y san Blas (o Galderico); véase Palouzié, *Mémoires d'orfèvres*, 126-129.



Figura 4

Arnau Bassa, detalle del *Retablo de San Marcos y San Aniano* (ca. 1446-1447); Iglesia de Santa María de Manresa. © IAAH.

Los pintores y miniaturistas coetáneos también se hicieron eco de ese tipo de mitra, aunque maestros como Arnau Bassa actuaron con más libertad al representar las de los santos Marcos y Aniano en el retablo de los zapateros barceloneses (ca. 1346-1347), sustituyendo las habituales placas esmaltadas por formas decorativas anicónicas de perfil más complejo (figura 4).³¹ Los ilustradores de libros, a pesar de los minúsculos formatos de sus figuras, se esforzaron igualmente por representar con cierto detalle las mitras de los obispos cuando aparecen como representantes del poder eclesiástico en escenas de carácter jurídico y en ceremoniales de variada naturaleza, siendo habitual que las pintaran blancas, con el *circulus* y el *titulus* dorados y, en el caso de los más escrupulosos, sugiriendo medallones, también dorados, en el campo de las mismas y/o perlados en las cenefas.³²

31 Actualmente, el retablo se conserva en la Colegiata Basílica de Santa María de la Aurora (Manresa); véase Gudiol i Ricart y Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, fig. 15.

32 Alcoy i Pedrós, *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, 20, 141, 169 y 230.



Figura 5

Mitra del obispo Ponç de Gualba (ca. 1334/ finales del siglo xv) procedente de la catedral de Barcelona y actualmente en paradero desconocido. © IAAH.

El obispo de Barcelona, Ponç de Gualba (1303-1334), fue estrictamente coetáneo de Juan de Aragón y murió el mismo año de 1334; su sepulcro, al estar realizado con la durísima calcárea numulítica de Gerona, presenta formas con un modelado más esquemático y los atributos pontificales fueron representados con mayor simplicidad, de ahí que la mitra, sin gemas ni perlas, esté decorada solo con dos placas de perfil mixtilíneo, no sabemos si pensadas en origen para ser pintadas con algún motivo icónico. Cuando en 1522 fue realizado el inventario de la sacristía de la catedral de Barcelona, todavía se conservaban dos mitras legadas por este obispo, una de ellas con perlas e imágenes bordadas y de la que se dice «ara serveix a Sanct Eulaguer e a la capa de sanct Sever quant fan processons», indicándose dos usos distintos de la misma.³³ Esta referencia ha originado confusión, pues las fotografías históricas del cuerpo incorrupto de san Olegario muestran una mitra distinta (figura 5) —descubierta en 1936, pero actualmente en paradero desconocido— que coincide exactamente con otra de la que en 1522 se decía que era donación del prelado que nos ocupa.³⁴ Las fotografías permiten corroborar todos los elementos descritos en el inventario: combinación de placas cuadradas y triangulares perfiladas de aljófar; los esmaltes de san Pedro y de san Pablo circundados por piedras *contrafetes* en el anverso y los de la Anunciación —con las figuras del ángel y de la Virgen por separado— sin piedras en el reverso; remates superiores en forma de media bellota; ínfulas con la pieza cuadrada y cuatro

33 Mas, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona*, 78-79. Las referencias que damos han sido contrastadas con el documento original, introduciendo algunos leves cambios en la transcripción.

34 Ya fue indicado por Ainaud, Gudiol y Verrié, *La ciudad de Barcelona*, vol. I, 60 y vol. II, figs. 257 y 260. Por su parte, Martín i Ros («Els tèxtils medievals de la Catedral de Barcelona», 194) confunde la mitra fotografiada con la que en 1522 estaba en la cabeza del cuerpo incorrupto del santo.

triángulos a su alrededor; y dos placas de plata con roleos vegetales estampados. En cambio, las dos rosas de seda azul de que da cuenta el documento se ven sustituidas por flecos en las imágenes. El documento deja constancia también de la restitución, por voluntad de dos sacristanes, de muchos engastes y triángulos, así como de los broches o esmaltes «qui no eren de la mitra». Intervenciones de gran calado que invitan a la prudencia cuando se trata de valorar la unidad y coherencia técnico-formal de ciertas obras.

Diversos sepulcros episcopales de finales del siglo xiv y comienzos del xv muestran nuevas soluciones que permiten certificar la variedad ornamental de las mitras. El obispo de Gerona, Bertran de Montrodon (1374-1384) impulsó, en la capilla familiar dedicada a los Cuatro Santos Mártires, la realización de dos sarcófagos, uno para él y otro para su tío Arnau de Montrodon, quien había sido obispo entre 1335 y 1348; siendo el escultor de Carcasona, Joan Avesta, el responsable de materializar el encargo en 1380-1381. Emplazados a ambos lados de la capilla, el de Bertran es el más monumental,³⁵ y su figura yacente, dignificada con un rico tabernáculo o doselete de mazonería, va tocada con una mitra que resulta original respecto a los tipos comentados anteriormente. La pedrería inunda el *circulus* y resigue el perfil de la misma, mientras que el *titulus* fue concebido a la manera de una ventana gótica geminada, pero con piedras preciosas en lugar de vidrieras; y en los flancos, dos placas de perfil mixtilíneo destacan sobre un fondo tratado con pequeños relieves esféricos, imitando un campo sembrado de aljófar (figura 6). Atendiendo a la procedencia occitana del maestro, y dados su tipología y estilo, el sepulcro ha sido relacionado con otros del Mediodía francés, y creemos que las particularidades de la mitra apuntan en la misma dirección al presentar un parecido notable con la de Jean de Cojordan, obispo de Avignon y luego de Mirepoix;³⁶ no obstante, a pesar de su originalidad, no alcanza el nivel de refinamiento ni la riqueza formal de las mitras «arquitectónicas» que el anónimo Maestro de Rieux talló para Jean Tissandier o Hugues de Castillon.³⁷ En este sentido, y aunque la documentación escrita no refleje explícitamente su existencia, es probable que dichas mitras existieran, pues formaban parte de un repertorio formal —obra de mazonería— que los plateros de la época dominaban, como atestiguan muchas de sus creaciones.³⁸

35 Nadal i Ferreras, *La Catedral de Girona*, fig. 110.

36 Español Bertran, «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne», autora que incorpora al catálogo del maestro Avesta los sepulcros de Jean de Cojordan (Belpech, Aude) y el de un obispo desconocido de Saint-Nazaire de Carcasona, entre otras obras. La mitra de este último se desmarca del tipo mencionado al presentar un campo sembrado de perlas en el que destacan sus armas. Recientemente se ha propuesto identificarlo con Pierre de Jean (1330-1338) y situar la ejecución del sepulcro hacia 1340-1350; véase Dubois y Barrenechea, *Saint-Nazaire-et-Saint-Celse*, 77.

37 Jean Tissandier, obispo de Rieux-Volvestre (1324-1348), lleva mitra «arquitectónica» tanto en su imagen como promotor —sosteniendo en sus manos la maqueta de la desaparecida capilla que mandó edificar en la cabecera del convento franciscano de Toulouse— como en la figura yacente del sepulcro. Más rica si cabe es la de san Luis de Tolosa, uno de los santos que decoraban la capilla; todas las

obras se conservan en el Musée des Augustins de Toulouse. Por su parte, el yacente de Hugues de Castillon, que fue obispo de Saint-Bertrand de Comminges (1336-1352), va tocado igualmente con una mitra extraordinaria en la emulación del vocabulario ornamental propio de la arquitectura gótica; véanse las imágenes en Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc*, 210-245.

38 Aunque alejado de nuestras latitudes, el busto de plata de san Federico, forjado en Utrech en 1362 por Elyas Scerpsswert (Rijksmuseum, Ámsterdam), lleva una mitra con importantes detalles arquitectónicos (Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik*, fig. 395). Por su parte, el escultor Pere Joan se hizo eco de esta modalidad al representar la escena de la recepción del brazo de santa Tecla en el retablo mayor de la catedral de Tarragona (ca. 1426); no obstante, la tracería presenta un diseño distinto a los ejemplares mencionados, acorde con la evolución formal de la arquitectura; véase Ramón i Vinyes, *Catedral de Tarragona*, 40-41.



Figura 6

Joan Avesta, detalle del yacente del obispo Bertran de Montrodon (ca. 1380-1381); catedral de Gerona. © Catedral de Gerona.

En 1379, Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza (1352-1382), comenzó a realizar pagos al escultor barcelonés Pere Moragues para su sepulcro, ubicado en la Capilla de San Miguel, popularmente conocida como «la parroqueta».³⁹ El yacente viste de pontifical, lleva mitra con abundancia de aljófar, decoración vegetal y medallones, al parecer con elementos figurativos, realizados con el mismo esmero y detallismo que se aprecia en el almohadón sobre el que reposa la cabeza, decorado con sus blasones, y en el báculo, con una lograda representación de la Coronación de María. Unas décadas más tarde (ca. 1404-1405), el imaginero de Tortosa, Pere de Corçan, al esculpir las efigies de los hermanos Pedro y Fernando Pérez Calvillo, quienes se sucedieron en la sede turiasonense (1354-1404), evitó caer en una cómoda réplica colocando sobre la cabeza del primero una mitra con unas águilas que destacan sobre el aljófar y tocando al obispo y cardenal Fernando con un rico ejemplar de prominentes gemas sobre un fondo reticulado, logrando recrear incluso las piezas metálicas que sujetan los cabujones.⁴⁰

39 Manote Clivillés y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I*, 281-283.

40 García Lasheras. «La personalidad artística de Pere de Corçan», 156-165.

En 1406, el escultor Pere Sanglada cobró parte de la cantidad acordada por la labra de la imagen yacente de san Olegario, quien había sido obispo de Barcelona y arzobispo de Tarragona casi tres centurias atrás, entre 1116 y 1137. Posteriormente, al ser canonizado a finales del siglo XVII, el antiguo sepulcro fue remodelado, preservándose por fortuna la antigua imagen tallada en alabastro,⁴¹ cuya mitra presenta una fusión de elementos ya vistos, combinando motivos vegetales y arquitectónicos, como medallones con cuadri-folios. Gracias al inventario de 1522 sabemos que una mitra «de devoción», ofrecida al santo por una devota mujer, «stà de continuo en lo cap de dit sanct»,⁴² y puesto que la imagen yacente la lleva de alabastro, seguramente la mitra de devoción ornaba la cabeza del cuerpo incorrupto del santo. Pese a ser tardía, la descripción que en 1617 hace el canónigo Garcia de Caralps ofrece un retrato detallado de él: «Está vestido de Pontifical, con sus ornamentos: casulla, mitra, y báculo, con muchas sortijas de oro (con piedras finissimas en ellas engastadas) en sus dedos, que le fueron por sus devotos, presentadas. Està todo muy bien ornado, de muy ricos paños de seda...».⁴³ Como ya hemos avanzado, de otro ejemplar ofrecido por el obispo Ponç de Gualba se dice que «sirve a san Olegario y a capa de san Severo, cuando se hacen procesiones», lacónica referencia que no facilita su interpretación. Puede que fuera utilizado en las celebraciones llevadas a cabo en homenaje al santo o que fuera combinado con una capa concreta y específica llevada en las procesiones en honor a san Severo; sea como fuere, estas concisas referencias manifiestan que algunas mitras tenían usos propios y específicos ligados al culto de unos santos especialmente venerados, como fueron Olegario y Severo.⁴⁴

Los albaceas del obispo de Barcelona Ramon d'Escales (1386-1398) y el maestro Antoni Canet pactaron la ejecución del sepulcro del finado en el año 1409 (figura 7); el documento, actualmente extraviado, fue parafraseado por Duran i Sanpere con estos términos referidos a la figura del yacente: «Que l'estàtua jacent tingui deu pams, i dugui vestidura episcopal, crossa i mitra, amb coixí al cap i dos llebrers als peus».⁴⁵ Efectivamente, la imagen responde a las exigencias contractuales al ser presentada vestida con alba, una holgada casulla, mitra, guantes, zapatos y báculo —solo parcialmente conservado—;⁴⁶ por su parte, los motivos ornamentales del escapulario, con elementos florales y animales fantásticos, aparecen más simplificados en la mitra y en el almohadón junto con las armas parlantes del obispo —tres escaleras—, que se ven también en la parte

41 Terés Tomàs, *Pere çà Anglada*, 61-64 y Manote Clivillès y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II*, 50-51.

42 Mas, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona*, 78-79. La mitra estaba guarnecida con piezas de plata, doradas y estampadas, llevaba siete piedras *contrafetes* a cada lado y sobre el fondo campeaban algunas rosetas de plata.

43 Garcia de Caralps, *Historia de San Oleguer arçobispo de Tarragona*, 129. En la catedral todavía se conserva la mitra del santo (ca. 1137), que adquirió el valor de reliquia por los milagros «que Dios ha obrado con el contacto desta santa mitra», según testimonio del mismo Garcia de Caralps; véase Martín i Ros, «Els tèxtils medievals de la Catedral de Barcelona», 187-189.

44 Sobre el culto a san Severo en la catedral de Barcelona, véase Valero Molina, «Pere Torregrossa,

Pere Jalopa i la Capella de Sant Sever». El inventario de 1522 describe con minucia un busto de plata del santo, tocado con una mitra decorada con follaje, esmaltes y florones en el remate superior y con las ínfulas a juego; véase Mas, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona*, 56-57.

45 Duran i Sanpere, «Antoni Canet, un gran escultor medieval», 54 y Manote Clivillès y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II*, 63-69.

46 El inventario de 1522 describe brevemente una mitra ofrecida por este prelado (Mas, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona*, 79). De su sepulcro se recuperó una casulla, que todavía se conserva en la catedral, confeccionada con seda de Lucca de la primera mitad del siglo XIV y decorada con medallones lobulados que enmarcan pájaros afrontados; véase Martín i Ros, «Els tèxtils medievals de la Catedral de Barcelona», 193-195.



Figura 7

Antoni Canet, detalle del yacente del obispo Ramon d'Escales (ca. 1409); catedral de Barcelona. *L'art gòtic a Catalunya, Escultura II* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007), 63.

superior del escapulario como si de un broche se tratara, y tanto la mitra y los guantes —con sus placas— como el número y la forma de los anillos son prácticamente idénticos a los de san Olegario. Estas coincidencias y la escasa distancia temporal de unos tres años permiten suponer que Canet se limitó a hacer una exitosa versión del modelo artístico de Sanglada, probablemente sin necesidad de inspirarse directamente en vestimentas y atributos reales de la liturgia pontifical.

Precisamente el mismo año 1409, en Gerona fue contratado el sepulcro del obispo y cardenal Berenguer d'Anglesola (1384-1408), cuyo convenio, estipulado entre los albaceas y Pere Oller, «mestre d'ymatges» de Barcelona, no es muy detallado en lo que se refiere al yacente: «Sie feta una bella ymatge representant la persona del dit senyor cardenal, ab sa capa e ab son mitre, tenent un bell coxí e als peus un bell capell de cardenal», sin dar ningún pormenor al respecto, probablemente porque los detalles eran visibles en la «mostra o forma en paper» que el escultor había presentado.⁴⁷ En referencia a ello, es importante subrayar otra cláusula del contrato: prácticamente todo el sepulcro, «pilarets, tabernacles, ymatges, armes, letres e en tots sos altres obratges», tenía que ser dorado y recubierto con azur de Acre y otros buenos colores; así, la imagen que actualmente

47 Nótese una mayor exigencia de belleza para el almohadón y el sombrero, pues Oller se esmeró en la decoración vegetal del cojín y del orifrés de la capa, incluyendo el blasón del obispo; véanse Valero Molina, «El contracte del sepulcre», 80 y

«El sepulcre de Berenguer d'Anglesola»; Nadal i Farreras, *La Catedral de Girona*, fig. 119 y Manote Clivillés y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II*, 107-108.

tenemos de dicho sarcófago, sin policromía o con escasos vestigios, está distorsionada. Los dorados y restantes colores debían aportar un realismo que enfatizaba también el aspecto verídico de los atributos pontificales. La mitra del cardenal se sitúa en la línea de las que tallaron Sanglada y Canet en Barcelona, con los característicos cuadrifolios, en el *circulus* y en el *titulus*, ornados en su centro con gemas representadas de manera realista en la talla (figura 2).⁴⁸

Debido a algunas particularidades en la representación de las insignias pontificales, en esta secuencia de sepulcros merece una atención específica el de Bernat de Pau, miembro de una ilustre familia que fue canónigo al menos desde 1417 y regentó la mitra gerundense entre 1436 y 1457. A partir de 1449 comenzaron a ser registrados pagos para la construcción de la capilla que le fue concedida, con derecho a sepultura, y que dotó espléndidamente tanto en lo material como en lo espiritual, según certifican los documentos contables y reza con claridad el epitafio del sepulcro.⁴⁹ No puede formularse de manera más clara su insaciable magnanimidad para con los ornamentos del culto divino ni de modo más explícito su inclinación al fasto, del que serán receptores quienes contemplen las obras promocionadas por él, a los que suplica plegarias para su salvación:

Les moltes obres que féu parlen d'ell: bastí una capella a honor de sant Pau, de la qual deixem la lloança als qui la contemplen; en dotà la bellesa amb dos beneficis [...] ennoblí l'altar major amb un pal·li, capa, casulles i draps teixits amb or; cal esperar les majors festes per contemplar-ho, i si més hagués viscut, més hauria donat [...] Preguin per ell a Crist els que ho contemplen.⁵⁰

El sepulcro es monumental y la imagen yacente de gran magnificencia en sus atuendos, pues viste una casulla guarnecida con un rico escapulario de motivos florales y vegetales a juego con la almohada, el manípulo y una impactante mitra con imitación de pedrería en el *circulus* y el *titulus*, siendo un detalle original la representación de las ínfulas visibles sobre los hombros del prelado; asimismo, una clara voluntad de exaltación personal y dinástica se manifiesta en la proliferación heráldica: parejas de ángeles que sostienen las armas de Pau en los flancos del arcosolio y en el remate superior del arco conopial. El blasón también aparece en el báculo; incluso en la parte superior del escapulario y en el manípulo se entrevén algunas aves —disimuladas entre vegetales— que podrían tener sentido heráldico, a pesar de estar privadas de un marco en forma de escudo. De modo todavía más insistente y ostentoso, las armas aparecen en el zócalo del monumento: en el centro, dos acólitos sostienen un pesado libro abierto en cuyas páginas está escrito el epitafio funerario y, a ambos lados, sendos pares de ángeles aguantan los blasones coronados por mitras, que a su vez llevan medallones heráldicos con el pavo (figura 8). Semejante despliegue raya la arrogancia y, aunque se trate de una herál-

48 La variedad ornamental de las mitras del cuatrocientos y la manera concreta de resolver los elementos decorativos con técnicas propias de la orfebrería aparecen plasmadas en los bustos mitrados de santos obispos como san Valero de Zaragoza; véase AA. VV., *El espejo de nuestra historia*, 121.

49 Prats i Prats, «El sepulcro de Bernat de Pau» y Manote Clivillés y Terés Tomàs, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II*, 281-285.

50 La traducción del epitafio del latín al catalán es de Marquès i Planagumà, *Inscripcions i sepultures de la Catedral de Girona*, 122.



Figura 8

Sepulcro del obispo Bernat de Pau (ca. 1450) en la catedral de Gerona. © Catedral de Gerona.

dica parlante (Pau/*paó*), se da la coincidencia de que, en el arte cristiano occidental, el pavo —entre otros simbolismos— personifica el orgullo, el lujo y la vanidad.⁵¹

La combinación del blasón con la mitra —que se repite en las seis claves secundarias de la bóveda que cubre su capilla— resulta original en nuestro contexto, como lo es también la inclusión en ella del motivo heráldico, aunque es cierto que algunos obispos ya habían timbrado su blasón, como hizo Berenguer d'Anglesola en su sepulcro, al manifestar su dignidad cardenalicia con un timbre en forma de *capello*, pero solamente con doce borlas.⁵² Asimismo, otro de los predecesores de Bernat de Pau en el obispado gerundense, Andreu Bertran (1419-1429), decoró un alfarje del palacio episcopal con sus armas, timbrándolas con un discretísimo báculo que fácilmente puede ser confundido con los roleos vegetales de las tabicas. Con la combinación del pavo heráldico y la mitra —de gran tamaño— se tiene la impresión de que Bernat de Pau quiso asociar visualmente el propio linaje al cargo episcopal, y visto retrospectivamente tiene algo de premonitorio, pues, durante los cuarenta últimos años del siglo xv, sobrinos suyos gobernaron la diócesis: Joan Margarit i Pau (1462-1484) y Berenguer de Pau (1486-1506). El primero siguió la huella de su tío con el suntuoso frontal bordado que encargó para la catedral y en el que aparece representado orando ante la Virgen y el Niño, tocado obviamente con una mitra bordada,⁵³ mientras que los blasones que flanquean la escena central aparecen timbrados con otra, pero esta de dimensiones reducidas.

51 Yarza Luaces («La imatge del bisbe en el gòtic català», 129) observa que «irónicamente su blasón es un pavo» y equipara la soberbia del obispo a la de los grandes nobles castellanos de su época. En este sentido, aunque de modo más modesto, en el sepulcro del obispo de Mallorca, Berenguer Batlle (1332-1349), sus papagayos heráldicos, esculpidos y/o pintados, decoran la cubierta del sepulcro, la

casulla y el almohadón; véase Domenge Mesquida, «Traces épiscopales dans la cathédrale gothique de Majorque», 301.

52 Marc Sureda («La catedral i les seves sepultures», 40), de quien tomamos este ejemplo, señala la escasez de timbres hasta entrado el siglo xvii y recuerda el caso de los Pau.

La representación del pavo heráldico dentro de la propia mitra resulta también insólita;⁵⁴ de hecho, los testimonios iconográficos y documentales acerca de mitras con blasones son más bien excepcionales; así, en la tabla de San Luis de Tolosa conservada en el Museo Nazionale di Capodimonte en Nápoles, pintada por Simone Martini en 1317, el santo aparece tocado con una suntuosa mitra con las armas de Roberto de Anjou, su hermano, y de Sancha de Mallorca, caso en el que el particular trasfondo político-religioso de la pintura explicaría dicha singularidad.⁵⁵ Por otra parte, las mitras descritas en los inventarios tampoco suelen llevar armas, sin embargo, en una que perteneció a García, obispo de Barcelona —suponemos que se trata de Pere García (1490-1505), mucho más munífico que Martín García (1512-1521)—, las armas de Aragón y del obispo eran visibles en el forro, mientras que en una de las ínfulas se repetía la heráldica aragonesa y en la otra se veía el blasón de Sicilia.⁵⁶ Resulta difícil dar razón de tales emblemas, a no ser que se tratara de una mitra real ofrecida a, o comprada por, la catedral con adiciones costeadas por el obispo, lo que le habría «dado derecho» a poner su blasón. No obstante, las documentadas en las capillas reales no parece que se «sellaran» con armas.

En otra escultura que forma parte del mismo sepulcro, Bernat de Pau se muestra arrodillado, en oración ante la Virgen y el Niño (figura 9); en un gesto de humildad y súplica, se ha despojado de la mitra —aquí sin los pavos—, deponiendo el emblema del poder a sus pies y restando con la cabeza cubierta por un birrete idéntico al que se intuye bajo la mitra en la figura yacente.⁵⁷ El anónimo imaginero puso su empeño en imitar un tipo completamente recubierto de aljófar —salvo en el *circulus* y el *titulus*—, haciéndose eco de una modalidad que fue muy común a juzgar por los testimonios documentales y por los escasos ejemplares conservados.⁵⁸

Por último, y por ser estrictamente coetánea, no resistimos la tentación de evocar la magnífica escultura funeraria de Lope de Barrientos (obispo de Cuenca, 1445-1469) conservada en Medina del Campo. Tallada por Egas Cueman hacia 1447-1454, lleva una sofisticada mitra repleta de aljófar, aunque salpicada de broches en los que tampoco faltan las perlas.⁵⁹ La riqueza de todos sus atavíos revela tanto el afán del obispo por mostrar una auténtica imagen que conservara la memoria de su poder como la pericia del artista al resolver magistralmente todos los detalles que complacieran a su cliente.

También la pintura se hizo eco de la importancia que tenían el aljófar y las perlas de mayor tamaño en la ornamentación de las mitras, de modo que, cuando el formato de sus

53 Molina Figueras, Vilallonga i Vives y Lucero Comas, *El bisbe Margarit i la seva època*, 47.

54 A propósito de ello, Lluís Prats («El sepulcro de Bernat de Pau», 465) comenta que remite a «una mitra, instrumento litúrgico, que existió en realidad y que fue mandado hacer por el Obispo con sus armas, dada su propensión a este tipo de ornamentos»; ignoramos cuáles serían las evidencias que permitirían dar crédito a esta afirmación.

55 Pierini, *Simone Martini*, 96-100.

56 Mas, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona*, 77-78.

57 Natale, *El Renacimiento Mediterráneo*, 438-443 y Molina Figueras, Vilallonga i Vives y Lucero Comas, *El bisbe Margarit i la seva època*, 48-49.

58 A pesar de las restauraciones sufridas, una mitra conservada en la catedral de Győr (Hungría) puede dar idea de la importancia que asumía el aljófar (Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne*, 162). Otros ejemplares excepcionales del sur de Italia —Scala, Atri, Amalfi o Nola—, fechables entre finales del siglo XIII y mediados del XIV, fusionan distintas tradiciones artísticas y técnicas, reservando en todos los casos un papel importantísimo al aljófar; véase Leone de Castris, *Ori, argenti, gemme e smalti*, 126 y ss.

59 Campbell, *Rogier van der Weyden*, 166-172.



Figura 9

Escultura orante del obispo Bernat de Pau en la catedral de Gerona; imagen de Gustavo A. T. Mendoza. © Catedral de Gerona.

representaciones lo permitía, los artistas pusieron empeño en representarlas mediante pequeños círculos de color blanco. Lluís Borrassà, en la predela del retablo del Convento de Santa Clara de Vic (1414-15), pintó tres santos obispos, Restituto, Marcial y Paulino de Nola, tocados con mitras casi idénticas, con todo el campo sembrado de aljófar y piedras de distinta forma y color, en el *circulus* y el *titulus*, separadas por pares de perlas.⁶⁰ Coetáneamente, Joan Mates hizo lo propio en el *Retablo de San Ambrosio y San Martín*, ejecutado hacia 1411-1415 por encargo del canónigo de la catedral de Barcelona Francesc Castanyer (figura 1).⁶¹ Asimismo, la pintura valenciana de mediados del siglo xv también dejó interesantes testimonios, entre los que destacamos el retablo de la Iglesia de San

60 Gudiol i Ricart y Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, 388.

61 Alcoy i Pedrós y Miret i Nin, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, 134-146. A pesar de las restauraciones sufridas, todavía revela el talante

de un pintor diligente: los dos obispos de la tabla central, en *sacra conversazione*, llevan suntuosos vestidos e insignias en parte resueltas con la técnica del embutido, lo que contribuye a darles un aspecto más tangible.

Martín de Tours de Segorbe pintado por Joan Reixach hacia el año 1460, en el que el santo titular aparece magnificado con una vistosa mitra en la que, sobre una trama de losanges, destacan las perlas combinadas con piedras azules y violáceas, seguramente con el propósito de imitar auténticos zafiros y balajes.⁶²

En varias de sus creaciones, Bartolomé Bermejo diferencia con claridad el aljófar que recubre el fondo de las mitras de las perlas de mayor tamaño que decoran los joyeles que las enriquecen; con el ilusionismo pictórico que lo caracteriza, las representa con un realismo sorprendente en la tabla con un santo —identificado con Agustín o Benito— conservada en Chicago (ca. 1477-1485) o en los dos obispos, san Pedro Monzonzo y san Braulio, de la predela de Santa Engracia (ca. 1474-1477).⁶³ En el imponente *Santo Domingo de Silos* conservado en el Museo Nacional del Prado, el aljófar no toma tanto protagonismo al estar combinado con grandes broches y flores resueltos con gemas y perlas de respetable tamaño; broches —joyeles que recubrían el *circulus* y el *titulus*— y flores —joyas fantasiosas que destacan en el campo de la mitra— que menciona también un interesante documento en el que se lleva a cabo un minucioso escrutinio de todos los adornos de un ejemplar perteneciente al rey Alfonso *el Magnánimo*.⁶⁴ Al respecto, no debe sorprender que el abad de Silos fuese representado con atributos pontificales, pues, al ser contratado el retablo, los diputados de Daroca exigieron que fuera «figurada la ymagen de senyor Santo Domingo, como bispe, assentado en una cadira, en pontifical...», y así lo hizo Bermejo, otorgándole una imponente magnificencia.⁶⁵

Con todo, los pintores tenían a mano otro recurso técnico para imitar con cierto realismo esta insignia, como lo manifiesta Jaume Huguet en la impactante tabla central del *Retablo de San Agustín* (figura 10), en el que, con la técnica del embutido, el artífice otorga un pronunciado volumen a las gemas y perlas doradas que decoran las mitras, aunque en las de algunos obispos que asistieron a la ceremonia se recurrió al aljófar pintado, sin volumen; con ello respondía a las demandas de sus clientes expresadas en el contrato estipulado en el año 1463: «E la mitra ab aquelles colors pus sumptuoses e embotides, segons se pertany».⁶⁶

Colores suntuosos —como reza la cláusula— para un atributo que a todas luces se quería espléndido y con el que significar una autoridad episcopal que se proyectaba «con muchas ínfulas», como decíamos al comienzo. El recorrido por las representaciones figurativas, puestas en diálogo con las descripciones documentales, ha evidenciado la variedad material y ornamental de unas ricas mitras que sacaban a relucir la pericia técnica de bordadores y orfebres, destreza que escultores y pintores se afanaron por imitar en los yacantes episcopales y en las efigies de obispos santificados y que los diligentes

62 En las calles laterales de otro retablo que pintara para la Cartuja de Valldercrist (1454), actualmente fragmentado y conservado en Segorbe y Valencia, el mismo maestro representó a san Martín y a san Hugo de Lincoln magníficamente ataviados y con las insignias pontificales resueltas con un detallismo sorprendente; en el campo de sus mitras están combinados equilibradamente el aljófar y las gemas; véase AA. VV. *La luz de las imágenes. Segorbe*, 326-333.

63 Molina Figueras, *Bartolomé Bermejo*, 161, 167 y 175.

64 En 1432 la empeñó a unos mercaderes de Barcelona a cambio de 4289 florines; en su estuche figuraban «armis pape Benedicti» y en una de las ínfulas «arme realmi Francie», lo que permite intuir que esta deseada presea pasó por varias manos; véase Mitjà, «Aventuras de unas joyas», 163-168.

65 Domenge Mesquida, «Bartolomé Bermejo, pintor de ornamentos», 154-155.

66 La ejecución del retablo se dilató hasta 1486, interviniendo otros maestros; véase Cornudella, Macías y Favà, *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*, 132-133.



Figura 10

Jaume Huguet, *Retablo de San Agustín* (ca. 1470); Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. © MNAC.

escribanos de los inventarios lograron también reflejar al hacer un escrutinio de todos y cada uno de los elementos que integraban las mitras más valiosas.

Con independencia de su mayor o menor riqueza, no hay duda de que la mitra acabó siendo una insignia primordial para realzar la imagen del obispo en los pontificales y para permitir una rápida identificación de la dignidad episcopal en las representaciones figurativas. La polisemia del término «mitra»: la propia dignidad del obispo, los territorios de su jurisdicción o el cúmulo de rentas de la diócesis, es reveladora sobre cuán grande fue su importancia.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *El espejo de nuestra historia: la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza: Ibercaja, 1991 [catálogo de exposición].
- AA. VV. *La luz de las imágenes. Segorbe*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001 [catálogo de exposición].
- Ainaud, Juan; Gudiol, José y Verrié, Frederic-Pau. *La ciudad de Barcelona (catálogo monumental de España)*, 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez, 1947.
- Alcoy i Pedrós, Rosa, coord. *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005.
- Alcoy i Pedrós, Rosa y Miret i Nin, M. Montserrat. *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. [s. l.]: Ausa, 1998.
- Boto Varela, Gerardo y Serrano Coll, Marta. «Los yacientes episcopales como mecanismos de pronóstico escatológico. Contextos teológicos de los sepulcros de Juan de Aragón y Arnau Sescomes». *Anuario de Estudios Medievales* 51, n.º 1 (2021): 175-207.
- Braun, Josep. *Diccionari litúrgic*, 178-181. Barcelona: Foment de Pietat Catalana, 1925.
- Campbell, Lorne, ed. *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015 [catálogo de exposición].
- Cendón Fernández, Marta. «La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval». En *Imágenes de poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, vol. 2, 101-120. León: Universidad, 2011.
- Cornudella, Rafael; Macías, Guadaira y Favà, Cèsar. *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*. Barcelona: MNAC-Lunwerk, 2011 [catálogo de exposición].
- Domenge Mesquida, Joan. «Traces épiscopales dans la cathédrale gothique de Majorque: espaces, sépultures, mobilier liturgique». En *L'évêque, l'image et la mort*, dirigido por Nicolas Bock, Ivan Foletti y Michele Tomasi, 299-320. Roma: Viella, 2014.
- «Bartolomé Bermejo, pintor de ornamentos litúrgicos y joyería civil». En *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, coordinado por Joan Molina, 150-165. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- Dubois, Jacques y Barrenechea, Laurent. *Saint-Nazaire-et-Saint-Celse ancienne cathédrale de Carcassonne*. Montpellier y Toulouse: Direction régionale des affaires culturelles, 2018.
- Duran i Sanpere, Agustí. «Antoni Canet, un gran escultor medieval». En *Barcelona i la seva historia. Vol. 3. L'art i la cultura*, 52-56. Barcelona: Curial, 1975.
- Durand, Jannic y Laffitte, Marie-Pierre, dirs. *Le trésor de la Sainte-Chapelle*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001 [catálogo de exposición].
- Español Bertran, Francesca. «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne». *Bulletin Monumental* 151, n.º 2 (1993): 383-403.
- «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* XXXIII (1994): 379-432.
- «El sepulcre de l'arquebisbe Joan d'Aragó a la Catedral de Tarragona. Un aixopluc de marbre en el context de la *Beata Stirps*». *Lambard* XXVII (2016-2018): 153-186.
- Fita Colomé, Fidel. *Los Reys de Aragón y la Séu de Girona*. Barcelona: Imprenta de la Renaixensa, 1873.
- Freixas i Camps, Pere. *L'art gòtic a Girona, segles XIII i XV*. Girona: Institut d'Estudis Catalans y Institut d'Estudis Gironins, 1983.
- Fritz, Johann Michael. *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*. Munich: Verlag C. H. Beck, 1982.
- Garcia de Caralps, Antoni Joan. *Historia de S. Oleguer arçobispo de Tarragona y obispo de Barcelona*. Barcelona: Sebastian Matevad, impresor de la Universidad, 1617.

- García Lasheras, Samuel. «La personalidad artística de Pere de Corçan, maestro de los sepulcros de los Pérez Calvillo en la Catedral de Tarazona (Zaragoza)». *Tvriaso* XXII (2014-2015): 137-209.
- García Ramos, Jorge Nicolás. «Mitra del cardenal Cisneros». En *Tesoros hispánicos de la liturgia medieval (catálogo de la exposición virtual)*, editado por Á. Pazos López, [s. p.]. Madrid: Universidad Complutense, 2018. <https://www.ucm.es/tesoros/mitra>.
- Gauthier, Marie-Madeleine. *Émaux du moyen âge occidental*. Friburgo: Office du Livre, 1972.
- Ginebra i Molins, Rafel. «Joies, ornaments i llibres a la Catedral de Vic al segle XIV. Els inventaris de la tesoreria de 1342 i 1368». *Miscel·lània Litúrgica Catalana* X (2001): 377-413.
- Gudiol i Cunill, Josep. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, 2 vols. Barcelona: Josep Porté, 1931-1933 [1902].
- Gudiol i Ricart, Josep y Alcolea Blanch, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1987.
- Kovács, Éva. *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne*. Dijon: Faton, 2004.
- Leone de Castris, Pierluigi. *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina, 1266-1381*. Nápoles: Arte'm, 2014 [catálogo de exposición].
- Manote Clivillès, Rosa y Terés Tomàs, Rosa, coords. *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració del estil*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007.
- coords. *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007.
- Marquès i Planagumà, Josep Maria. *Inscripcions i sepultures de la Catedral de Girona*. Girona: Diputació, 2009.
- Martín i Ros, Rosa María. «Els tèxtils medievals de la Catedral de Barcelona». *D'art* 19 (1993): 187-203.
- Mas, Josep. *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona, pres en 1522*. Barcelona: Llibreria y Tipografia Catòlica Pontificia, 1923.
- Massó i Torrents, Jaume. «Inventari dels béns mobles del rey Martí d'Aragó». *Revue Hispanique* XII (1905): 413-590.
- Maurice-Chabard, Brigitte; Jugie, Sophie y Paviot, Jacques, eds. *Miroir du prince, 1425-1510. La commande artistique des hauts fonctionnaires à la cour de Bourgogne*. Gante: Snoeck, 2021 [catálogo de exposición].
- Mitjà, Marina. «Aventuras de unas joyas en el transcurso de los años 1432-1447». *Arte Español* XXV (1963-1967): 163-170.
- Miret i Sans, Joaquim. «Llibres y joyes del Rey Martí no inventariats en 1410 per la reyna Margarida». *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa* VI (1910): 215-228.
- Molina Figueras, Joan, ed. *Bartolomé Bermejo*. Madrid y Barcelona: Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018 [catálogo de exposición].
- Molina Figueras, Joan; Vilallonga i Vives, Mariàngela y Lucero Comas, Lluís, eds. *El bisbe Margarit i la seva època*. Girona: Fundació Caixa Girona, 2006 [catálogo de exposición].
- Montevecchi, Benedetta y Vasco Rocca, Sandra. *Suppellettile ecclesiastica*. Florencia: Centro Di, 1987.
- Nadal i Farreras, Joaquim. *La Catedral de Girona*. Girona: Ajuntament, 2002.
- Natale, Mauro. *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2001 [catálogo de la exposición].
- Palouzié, Hélène, dir. *Mémoires d'orfèvres*. París: Somogy, 2011.
- Pazos López, Ángel. «Vestidos de Pontifical'. La iconografía de las insignias litúrgicas episcopales en la Castilla bajomedieval». En *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen y María Dolores Teijeira, 355-376. Berna: Peter Lang, 2018.
- Pierini, Marco. *Simone Martini*. [s. l.]: Silvana, 2000.
- Pradalier-Schlumberger, Michèle. *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique, XIII-XIV siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Prats i Prats, Lluís. «El sepulcro de Bernat de Pau, obispo de Girona (1436-1457)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* XXXIII (1994): 453-479.

- Ramón i Vinyes, Salvador. *Catedral de Tarragona. El Retaule de l'Altar Major*. Tarragona: Associació i Col·legi d'enginyers industrials de Catalunya, 1988.
- Rius i Serra, Josep. «L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes arquebisbe de Tarragona». *Estudis Universitaris Catalans* XV (1930): 231-249.
- Sanchis Sivera, José. «La esmalteria valenciana en la Edad Media». *Archivo de Arte Valenciano* VII (1921): 3-50.
- Seguí i Trobat, Gabriel. *La litúrgia de la Seu fa cinc-cents anys. La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, 2 vols. Palma de Mallorca: Publicacions Catedral de Mallorca, 2015.
- Sureda Jubany, Marc. «La catedral i les seves sepultures: organització, economia, memòria. Una introducció». En *Inscripcions i sepultures de la Catedral de Girona*, de Josep Maria Marquès, 13-48. Girona: Diputació.
- Taburet-Delahaye, Elisabeth y Drake Boehm, Barbara, eds. *L'oeuvre de Limoges*. París y Nueva York: Réunion des musées nationaux y The Metropolitan Museum of Art, 1995 [catálogo de exposición].
- Terés Tomàs, Maria Rosa. *Pere çà Anglada*. Barcelona: Artstudi-S.3, 1987.
- Trenchs i Ódena, Josep; Gimeno Blay, Francisco y Gozalbo Gimeno, Daniel, eds. *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*. València: Universitat de València, 2009.
- Trenchs i Ódena, Josep y Mandigorra Llavata, María Luz. «La capilla de Pedro el Ceremonioso (1356): sus libros». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* LXIII (1987): 581-607.
- Valero Molina, Joan. «El contracte del sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola». *Locus Amoenus* 4 (1998-1999): 77-80.
- «El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* XLV (2004): 687-731.
- «Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la Capella de Sant Sever de la Catedral de Barcelona». *Lambard* XXI (2010): 157-178.
- Vidal Franquet, Jacobo. «“Relíquies, béns, joyes, robes, argent, perles, pedres precioses, vestiments e altres coses...” . Introducció al tresor medieval de la Catedral de Tortosa». *Recerca* 16 (2015): 11-56.
- Yarza Luaces, Joaquín. «La imatge del bisbe en el gòtic català». En *Thesaurus. L'art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, 119-136. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 [catálogo de exposición].

Conhecer um prelado pelos seus bens.
Os objetos de arte e do quotidiano nos inventários
de *spolia* de prelados portugueses
(2.^a metade do século XIV)

Mário Farelo

Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Lab2PT
Instituto de Estudos Medievais – NOVA FCSH



Figura 1

Claustro de la catedral de Lisboa, Portugal; imagen de dominio público disponible
en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claustros_da_S%C3%A9_de_Lisboa_-_2004.jpg.

Terreno fértil da produção historiográfica espanhola atual, a promoção artística dos prelados ibéricos na Baixa Idade Média tem sido apreendida sobretudo através de uma materialidade expressa na encomenda e posse de obras de arte e no financiamento de intervenções arquitetónicas e artísticas nas suas catedrais e espaços atinentes.¹ De facto, a impressão material dos gostos, motivações e luxo destes prelados impregnava-se também nos espaços preferencialmente mobilizados para a perpetuação da memória episcopal, como eram as capelas e sepulturas, sem esquecer a vocação administrativa e cortesã de residências privadas, constituídas por paços e câmaras.²

Catedrais, paços, capelas constituíam, assim, alguns dos enquadramentos cénicos nos quais a união do prelado com os seus bens móveis poderia revestir um variado conjunto de relações, das mais cristãs, simbolizadas pelos objetos litúrgicos, às mais venais, representadas pelo numerário amealhado pelo prelado, passando pelos objetos representantes das relações pessoais do prelado.³ Homem e matéria uniam-se para marcar, simbolizar e projetar a distinção do prelado. As roupas, as joias e o mobiliário usadas; as relíquias possuídas e as alfaías litúrgicas mostradas aos crentes; os retábulos e os cadeirais construídos na sua igreja e os livros manuseados faziam parte da sua imagem de prelado e da representação que dele se esperava.

Tais vestígios permanecem o melhor recurso para reconstruir a materialidade da vivência dos prelados, permitindo, ao mesmo tempo, um deslumbre da imaterialidade associada às performances ritualizadas do culto litúrgico e funerário a eles associados.⁴ Ainda assim, na sua ausência, é possível perspetivar essa materialidade, não já através do objeto propriamente dito, mas através dos resquícios que dele ficou nas fontes escritas que o tempo nos legou, como obituários, inventários, testamentos e legados.⁵ Esta é, pois, uma outra forma de reconstituir este «mundo perdido».⁶

Uma das fontes que podem ser mobilizadas com proveito para o aprofundamento do estudo da promoção artística dos prelados ibéricos tardomedievais são os *espólios*. Trata-se de uma taxa que correspondia ao direito do papa de reservar, em seu benefício, os bens —geralmente móveis— de clérigos falecidos, dentro de uma moldura legal que procurou definir quais os bens que poderiam ser legitimamente reservados.⁷ Esta legislação foi aproveitada pelos papas, os quais chamaram a si o poder de reserva-los, em especial nos casos de arcebispos e de bispos, mediante a exploração da noção da sua

1 Como se depreende dos livros publicados no âmbito dos projetos desenvolvidos pelo GI *Património Artístico Medieval*, sedado na Universidade de Léon, veja-se Teijeira Pablos, Herráez Ortega e Cosmen Alonso, *Reyes y prelados* e Herráez Ortega *et al.*, *Obispos y catedrales*, entre outros.

2 Saraiva e Morujão, *O clero Secular Medieval*; Boto Varela, Escandell e Lozano, *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals* e Cañas Gálvez e Nieto Soria, *Casa y Corte*.

3 Uma tipologia das relações estabelecidas entre os prelados e os seus objetos, em termos da sua função litúrgica, ostentatória, memorial e económica, encontra-se sumariada em Woolgar, «Treasure, Material Possession», 175, referindo-se ao sustentáculo teórico da sua análise na página anterior.

4 Teijeira Pablos e Herráez Ortega, «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos», 11.

5 Para o caso específico dos prelados portugueses, existem trabalhos que analisam testamentos focando aspetos específicos, como têxteis e livros; veja-se Sequeira, «O fim da linha» e Norte, «Vestígios da cultura na antecâmara da morte»; partindo dos espécimes editados em Morujão, *Testamenta Ecclesiae Portugaliae*.

6 Teijeira Pablos e Herráez Ortega, «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos», 13.

7 Sobre a definição desta exação e a forma como o Direito canónico procurou delimitar o escopo da sua aplicação, veja-se, entre outros, Samaran, «La jurisprudence pontificale en matière de droit de dépouille», 141-145; Samaran e Mollat, *La fiscalité pontificale en France au XIV^e siècle*, 47 e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 3-10.

plenitudo potestatis, a qual lhes permitiu agir à margem da lei estabelecida ou quando esta não se adequava aos seus propósitos. Com exemplos detetados em Inglaterra em 1246 e 1262,⁸ o princípio de que o Papado tinha legitimidade para reclamar os bens dos clérigos, tornado costume aprovado da Igreja de Roma, permitiu aos papas de Avinhão massificarem o seu uso, à medida que as suas necessidades fiscais aumentavam. Esta exação viria a ser «extinta» durante o Concílio de Constança, em 1417, no culminar da contestação dos clérigos a esta forma de fiscalidade, a qual, no decurso do Grande Cisma, havia sido usada sobretudo para recuperar créditos de prelados falecidos ou que não obtiveram a permissão para fazer testamento.⁹

Historiografia ibérica sobre o direito de espólio e fontes para o seu estudo

Os documentos sobre os *spolia* foram dados a conhecer no âmbito da história elaborada a partir dos finais do século XIX, com a abertura do Archivio Segreto Vaticano [hoje Archivio Apostolico Vaticano] aos investigadores, em particular por aqueles que se especializaram no estudo da fiscalidade apostólica medieval até aos meados do século XX.¹⁰

Essa fonte também não foi ignorada pelos investigadores espanhóis que se encontravam em Roma e que, no âmbito dos seus estudos sobre as relações entre o Papado e a Península Ibérica, identificaram, publicaram e trabalharam a documentação cameral referente aos seus espaços de origem. Autores como José Zunzunegui Aramburu, para Castela, José Goñi Gaztambide, para Navarra, e José Rius i Serra e Josep Trenchs i Ódena, para Aragão, produziram importantes sínteses sobre a história das coletorias de Castela e Aragão, geralmente durante um determinado pontificado. A partir dos registos de chancelaria apostólica e dos manuais de coleta, estudaram as interações entre a Câmara Apostólica e algumas instituições e agentes eclesiásticos atuantes nesses espaços, com particular destaque para os meios e a organização da percepção de direitos, como décimas, taxas e espólios de prelados.¹¹

As investigações mais recentes sobre a fiscalidade apostólica na Península Ibérica tardomedieval, ainda que sem deixar de referir os espólios, têm prosseguido o estudo do funcionamento e do recrutamento das coletorias ibéricas, assim como das exações, nomeadamente as que ilustram as relações entre as Coroas peninsulares e o Papado, nomeadamente as décimas.¹²

8 Lunt, *Papal Revenues in the Middle Ages*, vol. 2, 388-391 e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 17-18.

9 Favier, «Temporels ecclésiastiques et taxation fiscale», 116. Sobre a percepção dos espólios durante o período do Grande Cisma, veja-se Stump, «The Reform of Papal Taxation» e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 44-52.

10 Para os casos ibéricos, veja-se Trenchs i Ódena, «España y el Archivo Vaticano» e Farelo, «Perspectivas de trabalho em torno da fiscalidade», 26-27.

11 Sobre os espólios, em específico, veja-se Goñi Gaztambide, «El derecho de espolio en Pamplona en el siglo XIV» e Zunzunegui Aramburu, «La percepción de los espolios del obispo de Tortosa».

12 Morelló Baget, «La maquinaria fiscal del papado avinonés» e «Andanzas (y malandanzas) de un colector pontificio»; Tello Hernández, «La comptabilité des décimes pontificales»; e Farelo, «Payer au roi et au pape»; «Um coletor apostólico *in remotis finibus mundi*» e «The collection of annates in Portugal during the Papacy of Avignon». O recente livro publicado por Esther Tello Hernández (*Pro defensione regni: Corona, Iglesia y fiscalidad*, 45-59) apresenta o mais recente estado da questão sobre o assunto.

Em termos da sua publicação, o esforço de Josep Trenchs i Ódena situa-se numa tradição com expressão anterior na historiografia castelhana, navarra e, com menor escala, na portuguesa.¹³ Neste último caso, face aos interesses dos investigadores por outras temáticas e aos próprios condicionalismos da investigação,¹⁴ só mais recentemente o assunto dos espólios beneficiou de atenção através do trabalho de Anísio Saraiva.¹⁵ Com o seu abandono da carreira académica, viu-se gorada a publicação sistemática dos processos de espólio de prelados portugueses, permanecendo muita documentação inédita, passível de ser editada.¹⁶

A existência de um levantamento exaustivo sobre a documentação apostólica e cameral relacionada com o direito de espólio durante o Papado de Avinhão até ao Concílio de Constança, efetuado, nos anos 1980, por Daniel Williman e recentemente revisto e ampliado pelo mesmo autor e por Karen Corsano, permite um olhar aprofundado sobre a sua aplicabilidade nos reinos ibéricos.¹⁷ A partir dos dados disponibilizados por estes autores, verifica-se que o exercício do direito de espólio foi um fenómeno em grande medida circunscrito à Cristandade Ocidental. Neste particular, os reinos da Península Ibérica contribuíram com treze por cento dos casos documentados, localizando-se a maioria dos registos no que é hoje o eixo franco-italiano, com setenta e quatro por cento das ocorrências.¹⁸

Os dados referentes aos espólios de prelados ibéricos encontram-se num conjunto relativamente restrito de fontes, produzidas ao longo do processo burocrático de percepção, transporte e verificação dos montantes e espécies amealhados pelos coletores e comissários apostólicos.

Existiam diplomas que seriam produzidos antes do falecimento do clérigo, como as licenças para testar (*licentia testandi*), que permitiam ao beneficiário legar os bens que lhe pertenciam e assim prevenir eventuais alienações.¹⁹ Reservados os bens do clérigo,

13 Trenchs i Ódena, «El manual de Collectoria de Mateu Rapaz»; Rius i Serra, «L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes» e «La Colectoria de Almaraz Cabrespí»; Renouard, «Un français du Sud-Ouest évêque de Lisbonne au XIV^e siècle»; Jocelyn N. Hillgarth, «Inventario de los bienes de Anthoni des Collell»; Josep Hernando y Delgado, «El “ius spoli” papal i els llibres d'eclesiàstics».

14 Veja-se, sobre estas questões, Farelo, «Perspetivas de trabalho em torno da fiscalidade», 27-29.

15 No âmbito deste trabalho, publicou o processo relativo a D. Afonso Peres e utilizou extensamente três outros para enquadrar as biografias dos respetivos prelados: Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista»; «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues» e «Nepotism, illegitimacy and papal protection»; e Coelho e Saraiva, «D. Vasco Martins, vescovo di Oporto e di Lisbona».

16 Uma das formas de aceder a essa documentação continua a ser através das seções publicadas referentes aos livros e às bibliotecas dos prelados, devidas a Williman, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon* e Jullien de Pommerol e Monfrin, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papauté d'Avignon*, vol. 2.

17 Williman, *Records of the Papal Right of Spoil* e *The Right of Spoil of the Popes of Avignon* e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*. Esta última versão anexa um instrumento de acesso à informação (tabela em Excel) que facilita a sistematização dos dados e que pode ser descarregada do site web da Ames Foundation (http://amesfoundation.law.harvard.edu/papa_spoils/Statistical_Table.xlsx).

A exaustividade da investigação realizada no Archivio Apostólico Vaticano torna esta última obra uma referência imprescindível para o estudo dos espólios medievais.

18 Neste eixo franco-italiano incluímos os dados referentes a França, Estados angevinos, Estados Apostólicos, Itália do norte, Génova e Veneza. Para a Península Ibérica contamos com os dados referentes a Portugal, Castela, Leão, Aragão e os cinco processos para a Navarra, os quais não chegam a 1 % dos casos. Uma análise dos dados, em termos geográficos, encontra-se em Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 41.

19 Sobre esta tipologia documental, veja-se Mollat, «À propos du droit de dépouille», 333 e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 11.

os pontífices encarregavam um juiz executor da investigação, instrução e recolha dos espólios através de uma carta de comissão. Estas reservas poderiam ser circunscritas a um determinado território, como as reservas particulares decretadas por Urbano V, Gregório XI e Clemente VII para reinos da Península Ibérica ou as reservas lançadas pelos mesmos à escala da Cristandade.²⁰

Para além das letras de comissão, os papas poderiam emitir mandados, ou seja, ordens e instruções sobre o processo, fosse para especificar quais os bens que deveriam ser recolhidos, fosse para confirmar ou limitar a ação dos coletores no processo de recolha. A partir de 1361, com a rotinização do processo, estas ordens passaram a ser emitidas sobretudo sob a forma de mandados executivos emitidos sob o selo do camarlengo.²¹

Após a publicação da sua comissão e a citação de testemunhas que tivessem informações sobre os bens e as dívidas do falecido, o coletor ou o comissário procedia, normalmente, ao inventário dos respetivos bens.²² Era expectável que os coletores usassem de *moderatio*, isto é, que respeitassem os direitos dos herdeiros e que não tocassem nos bens pertencentes à Igreja ou aqueles deixados, de forma moderada, para o sufrágio da sua alma. Em termos gerais, tinham de acautelar, pelo menos, três grandes questões enquanto executores do falecido: proceder à organização e ao pagamento das exéquias funerárias; pagar as multas e as remunerações por pagar dos membros das Casas dos falecidos e identificar a parte do património do falecido passível de ser transmitido à sua família e a clientelas.²³ Nesse sentido, muitos dos conflitos acabariam por ser resolvidos através de acordos, dos quais o arquivo da Câmara Apostólica conservou alguns exemplos.²⁴

A identificação e o valor dos bens abrangidos pela reserva apostólica eram depois inscritos nas contas do coletor ou comissário responsável, geralmente na seção das receitas, de forma mais ou menos descritiva, consoante os casos.²⁵ Geralmente, a joalheria, as vestes e os livros que não pudessem ser vendidos *in situ* seriam encaminhados para a Cúria, tendo alguns dos transportes constituído verdadeiras odisséias, como sucedeu com o espólio do bispo de Lisboa D. Teobaldo de Castillon, publicado por D. Williman.²⁶

20 Samaran, «La jurisprudence pontificale en matière de droit de dépouille», 146-147 e 152-157; Samaran e Mollat, *La fiscalité pontificale en France au XIV^e siècle*, 51 e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 27-28 e 32.

21 Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 28. Este oficial poderia assim ser responsável pela nomeação dos coletores dos espólios, como bem observou Le Roux, «Servir le pape, le recrutement des collecteurs pontificaux», vol. 1, 145.

22 Samaran e Mollat, *La fiscalité pontificale en France au XIV^e siècle*, 76-84 e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 33.

23 A reserva geral decretada por Urbano V elenca as diversas despesas que teriam de ser pagas antes da percepção dos espólios; editado, por último, em Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 77-80 e, em tradução inglesa, em Lunt, *Papal Revenues in the Middle Ages*, vol. 2, 403-404.

24 Samaran, «La jurisprudence pontificale en matière de droit de dépouille», 146-147. Bens como alimentos, gado e mobiliário poderiam ser deixados aos herdeiros contra a promessa de uma compensação monetária em favor do Papado, a qual teria de ser aprovada pela Câmara Apostólica; veja-se Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 34.

25 *Ibidem*, 34. Sobre a organização destas contas, veja-se Le Roux, «Les comptabilités collectores en terres d'empire», 2.

26 Williman e Corsano, *The spoils of the Pope and the pirates*. Análises dos livros recebidos pelos papas a título de espólios encontram-se em Jullien de Pommerol e Monfrin, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papauté d'Avignon*, vol. 2 e Pavón Ramírez, «El fondo jurídico de la biblioteca pontificia», 148-149.

Chegado à Cúria, o oficial entregava os bens e o dinheiro recolhidos ao tesoureiro apostólico e inscrevia os respetivos montantes nas suas contas. Por seu lado, os oficiais cameraias registavam as entregas na contabilidade central da Câmara Apostólica, nomeadamente nos volumes destinados a registar entradas e saídas de espécies (*Obligationes et Solutiones*) e nos relatórios mensais do tesoureiro com as receitas e as despesas da Câmara Apostólica (*Introitus et Exitus*), nos quais hoje constam listas e informações sobre os processos dos espólios recolhidos dos clérigos falecidos na Cúria papal (*in Curia*).²⁷

Seguia-se a entrega, para auditoria, da documentação gerada no âmbito da sua comissão aos clérigos cameraias, tanto o seu manual, elaborado a partir das suas contas, como os documentos avulsos (originais ou cópias notariais), destinados a provar e a explicar os montantes apurados, sendo passada a subsequente quitação, a mando do Conselho da Câmara Apostólica, após a necessária aprovação das contas.²⁸

Para a temática dos espólios, a documentação probatória mais importante são os inventários, uma vez que registam de forma exaustiva os bens abrangidos pelo exercício do *ius spolii*.²⁹ Ainda que o tipo de informação escrita nesses inventários pudesse variar, um inventário-tipo inclui uma descrição breve das condições da sua escrituração (onde, quando, por quem), registando-se a localização dos bens, a sua descrição sumária, o seu peso, no caso de alfaías, e o respetivo valor. Manuais e inventários encontram-se hoje nos volumes da série *Collectoriae*, mas igualmente dispersos por outros fundos, como os *Armadios* e os *Instrumenta Miscellanea* do Archivio Apostolico Vaticano.³⁰

Os espólios dos prelados portugueses durante o papado de Avinhão

A maioria dos autores, como Charles Samaran, sublinha que o exercício deste direito constituiu uma das fontes de rendimentos mais consideráveis do tesouro apostólico avinhonense.³¹ Assim era no caso de Portugal, pelo menos, a acreditar no testemunho do coletor apostólico Bertrand du Mazel. Este afirmava, em 1368, no decurso da sua missão ao serviço do papa e da Câmara Apostólica a Portugal, que os espólios se haviam transformado, juntamente com as décimas, nos dois réditos mais lucrativos provenientes da coletoria portuguesa.³² Mas seria esta uma exação cobrada com frequência do reino português?

O confronto dos dados arrolados por Daniel Williman e Karen Corsano com o episcopologio português do século XIV parece confirmar essa ideia, de acordo com os resultados apurados na Tabela 1:

27 Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 35. Sobre estas séries documentais, confira-se Trenchs i Ódena, «Notas de diplomática».

28 Sobre o processo de elaboração dos manuais de coletoria, veja-se Trenchs i Ódena, «La Cámara Apostólica y sus documentos», entre outros.

29 Como seria de esperar, existem inventários de bens de prelados conservados em arquivos diocesanos ou mesmo particulares, como no caso do cardeal Mendoza, estudado por Franco Silva, «La Cámara del Cardenal Mendoza».

30 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista» e Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 34-35; nesta última obra detalha-se o processo de verificação das contas dos coletores e comissários pelos oficiais da Câmara Apostólica.

31 Samaran, «La jurisprudence pontificale en matière de droit de dépouille», 142.

32 Glénisson, «Un agent de la Chambre apostolique au XIV^e siècle», 98.

Tabela 1. Levantamento dos processos de espólios de prelados portugueses em função do episcopologio português (1309-1377)³³

Diocese	Nome	Existe processo de espólio conhecido?	Williman-Corsano, n.º
Braga	Martinho Pires de Oliveira (1292-†1313)	Não	-
	João Martins de Soalhães (1313-†1325)	Sim	778
	Gonçalo Pereira (1326-†1347)	Sim	581-582
	Vasco Rodrigues (1371-†1372)	Sim	1325
	Lourenço Vicente da Lourinhã (1373-†1398)	Não	-
Porto	Fernando Miguéis (1308-1322)	Sim	OS 12, f. 103v
	João Gomes (1322-†1327)	Não	-
	Pedro Afonso (1342-†1355)	Sim	994
	Afonso Peres (1355-†1372)	Sim	19
Coimbra	Estêvão Eanes Bocharo (1304-†1318)	Não	-
	Raimundo de Ébrard I (1318-†1324)	Sim	1168
	Raimundo de Ébrard II (1325-†1333)	Sim	1192
	João des Prés (1333-1338)	Sim	735
	Jorge Eanes (1333-†1356)	Sim	380
Lamego	Rodrigo de Oliveira (1311-†1330)	Sim	1248
	Fr. Salvado Martins (1331-†1349)	Sim	Saraiva, A Sé..., 91
	Durão Lourenço (1349-†1363)	Sim	286
	Lourenço (1363-†1393)	Não	-
Viseu	Egas Viegas (1288-†1313)	Não	-
	Martinho Peres (1313-†1322)	Não	-
	Gonçalo (1323-†1329)	Não	-
	Miguel Vivas, eleito (1329-†1333)	Não	-
	João Homem (1333-†1349)	Sim	853
	João Martins (1349-†1365)	Sim	692
	Gonçalo Gonçalves de Figueiredo (1365-†1373)	Sim	LSCGXI (Étranger), 2229
Guarda	Martinho Lógico (1319-†1322)	Sim	897
	Bartolomeu (1326-†1345)	Sim	293
	Estêvão Eanes Tristão (1356-†1358)	Sim	1290
	Gil de Viana (1358-†1363)	Sim	293

33 Para além das fontes mencionadas em Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, foram encontradas informações pertinentes em Archivio Apostólico Vaticano [doravante AAV], *Obligaciones et soluciones*, vol. 12, f. 103v; veja-se

Mollat, *Lettres secrètes et curiales du pape Grégoire XI*, n.º 2229 e Saraiva, *A Sé de Lamego na primeira metade do século xvi*; limitámos a análise dos dados deste tabela em função do objetivo principal deste trabalho.

Diocese	Nome	Existe processo de espólio conhecido?	Williman-Corsano, n.º
Lisboa ³⁴	Estêvão Miguéis (1313-1322)	Sim	1287
	João Afonso de Brito (1326-†1342)	Não	-
	Vasco Martins (1342-†1344)	Sim	1328
	Teobaldo de Castillon (1348-†1356)	Sim	1310
	Reginaldo de Maubernard (1356-1358)	Sim	1231
	Lourenço Rodrigues (1358-†1364)	Sim	866
Évora	Geraldo Domingues (1313-†1321)	Sim	389
	Pedro (1322-†1340)	Não	-
	Martinho Afonso de Brito (1341-†1347)	Sim	893
	Afonso Dinis (1347-†1352)	Sim	18
	João Afonso (1352-†1356)	Sim	703
	João Gomes de Chaves (1356-†1368)	Sim	752
	Martinho Gil de Brito (1368-†1382)	Não	-
Silves	Afonso Eanes (1313-†1330)	Sim	17
	Fr. Álvaro Pais (1333-†1352)	Não	-
	Vasco Lourenço (1352-†1365)	Sim	1327

N. B. Registam-se a negrito os casos de prelados que faleceram em dioceses fora do reino de Portugal, mas cujos espólios foram igualmente reclamados sobre a última cátedra portuguesa auferida.

De acordo com os dados apurados, a Câmara apostólica reclamou espólios a quase dois terços dos prelados falecidos como titulares de cátedras portuguesas durante o papado de Avinhão,³⁵ sendo que, dos 13 prelados para os quais não subsistem dados, oito faleceram nas duas primeiras décadas da centúria e três faleceram já na conjuntura no Grande Cisma. Nessa perspetiva, passado o período de «experimentação» do papa João XXII (1316-1334),³⁶

34 Não incluímos o caso de Agapito de Colonna (Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*, 95, case 8), uma vez que o inventário referido que justifica a sua inclusão (AAV, Reg. Aven. 91, ff. 302v-315v, editado em Williman, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon*, vol. 1, 266-268) respeita certamente ao então bispo da Guarda D. Lourenço Rodrigues. O documento foi redigido por um bispo não-nomeado que iria partir para a Lombardia, registando-se no mesmo a posse de umas *Decretais* «da igreja da Guarda». Ora, Lourenço Rodrigues encontrava-se na Cúria quando, já bispo da Guarda, seguiu na primeira legacia do Cardeal Alborno. Seria igualmente lógico que, nessa altura, o mesmo possuísse um volume pertencente à diocese que dirigia. Por fim, atente-se que o próprio caderno no qual se encontra redigido o inventário contém igualmente atos passados pelo notário João Esteves de Vila Verde,

contemporâneo de D. Lourenço Rodrigues na Cúria, chegando este a redigir um documento dado pelo futuro bispo enquanto Ouvidor do Sacro Palácio Apostólico (referência em Saraiva, «“Clientuli et procuratores” na Avinhão de Clemente VI», 242).

35 Nesse universo de quarenta e cinco indivíduos, subsistem evidências documentais da recolha de espólios para vinte e oito deles, aos quais se podem adicionar quatro outros prelados que foram transferidos para dioceses fora do reino, mas cujos espólios foram reclamados a título da última cátedra possuída no reino.

36 A nível peninsular, as reservas de espólios por João XXII foram nulas ou praticamente nulas nos reinos aragones e navarro, registando-se somente em Castela (Goñi Gaztambide, «El fiscalismo Pontificio en España en tiempo de Juan XXII», 67). Neste sentido, o caso português aproxima-se do caso castelhano.

os papas avinhonenses entre Bento XII (1334-1342) e Gregório XI (1370-1377) parecem ter sido particularmente lesto em reservar os espólios dos detentores de cátedras portuguesas em favor da Câmara Apostólica.

Para além da sua representatividade, é importante sublinhar que o grau de conhecimento que temos sobre cada dossiê depende de informações contidas num corpo limitado e equilibrado de fontes documentais anteriormente referidas: licenças para testar (nove casos), mandados apostólicos (doze casos), cartas de comissão (onze casos), quitações (nove casos), registo central da Câmara Apostólica (treze casos), contas do coletor (treze casos), inventários (quatro) e outros (cinco).³⁷

Face à impossibilidade de elaborar um estudo sobre todas as referências, privilegiaremos os espólios documentados a partir dos inventários conservados, uma vez que estes permitem documentar em pormenor o processo de recolha da herança de um prelado —ou seja, conhecer os respetivos bens.³⁸ Os quatro identificados encontram-se em três volumes do fundo das *Collectoriae* (*Coll.*) e em volumes dos *Registra Avenionensia* (*Reg. Aven.*) e *Instrumenta Miscellanea* (*IM*), caracterizando-se este núcleo por uma grande homogeneidade cronológica, porquanto datado de entre os meados e o final do terceiro quarto do século XIV.³⁹

Conhecer os bispos a partir dos seus espólios

Há uma certa lógica nas carreiras dos três primeiros prelados retidos para análise: D. Vasco Martins, D. Teobaldo de Castillon e D. Lourenço Rodrigues ascenderam à cátedra olisiponense na sequência de estadas mais ou menos longas na Cúria Apostólica, tendo falecido em Lisboa, enquanto antístites residentes na sua diocese. O último dos prelados em análise, D. Afonso Peres, foi sobrinho do referido D. Vasco Martins, a quem provavelmente deveu o início da sua carreira eclesiástica. Tal como este último, ascendeu ao bispado do Porto, no qual permaneceu desde 1359 até à sua morte, em 1372.⁴⁰

Tal como as suas biografias, os inventários conservados divergem na sua forma de elaboração. Assim, o levantamento dos bens móveis de D. Lourenço foi produzido aquando da

37 Estes quantitativos foram obtidos a partir dos documentos recenseados em cada caso arrolado por Williman e Corsano, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon*.

38 Estudados pelo valor da informação que carregiam, os inventários constituem uma tipologia documental que tem recebido uma particular atenção da parte dos investigadores enquanto objeto de estudo específico, como se verifica pelo trabalho de Antenhofer, «Inventories as Material and Textual Sources for Late Medieval and Early Modern Social».

39 Pela sua excepcionalidade cronológica, não foi incluída na análise o processo do bispo de Lamego, Rodrigo de Oliveira, falecido em 1330, apresentado nas suas grandes linhas em Saraiva, «Nepotism, illegitimacy and papal protection» e publicado em Linehan, *Portugalia Pontificia: Materials for the history of Portugal*, vol. 2, 474-481. Os processos de D. Teobaldo e de D. Afonso Peres encontram-se

publicados, respetivamente, em Williman e Corsano, *The spoils of the Pope and the pirates*, 105-118 (*Reg. Aven.* 133, 191 e *IM* 7288) e Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista» (*Coll.* 504); enquanto os de D. Vasco e de D. Lourenço encontram-se inéditos, respetivamente, em AAV, *Coll.* 277, ff. 157-211 e *Coll.* 275, ff. 113-157. A médio prazo, gostaríamos de prosseguir e honrar os intentos de Anísio Saraiva, com a publicação dos processos de prelados portugueses ainda inéditos.

40 Encontram-se sínteses cuidadas das biografias destes prelados em Coelho e Saraiva, «D. Vasco Martins, vescovo di Oporto e di Lisbona»; Norte, «Vasco Martins (1342-1344)» (D. Vasco); Renouard, «Un français du Sud-Ouest évêque de Lisbonne au XIV^e siècle»; Farello, «Teobaldo de Castillon (1348-1356)» (D. Teobaldo); Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues»; Leitão, «Lourenço Rodrigues (ou Lourenço Martins de Barbudo)», (D. Lourenço) e Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista» (D. Afonso).

sua entrega ao coletor, após uma tutela inicial protagonizada por oficiais régios, ao passo que os inventários de D. Teobaldo e D. Afonso Peres se deveram à ação de oficiais apostólicos.⁴¹ No caso de D. Vasco, o inventário resulta do processo de execução do seu testamento e codicilo, contendo um registo dos bens que acabaram por ser vendidos e legados.⁴²

Este patrimónios encontrava-se, geralmente, nas casas de morada dos prelados e nas câmaras que estes tivessem dispersas pelas suas dioceses, mas também nos tesouros das suas sés ou mesmo nas casas de alguns dos seus dependentes.⁴³

Apesar da variabilidade dos contextos de produção destes documentos e da quantidade e qualidade dos bens neles recenseados, a informação carreada resulta bastante tipificada. Desde logo, um elemento comum a todos estes inventários são, como seria de esperar, as referências a pagamentos efetuados no âmbito das exéquias dos prelados (participantes, ofertas, confeção de sarcófagos), viabilizando, com maior ou menor detalhe, a reconstituição das cerimónias fúnebres dos quatro prelados falecidos nomeadamente em dois dos casos: as exéquias, tanto ao nível das realizadas em Lisboa por ocasião do funeral de D. Teobaldo, assim como a reconstrução da viagem, de mais de duzentos quilómetros do corpo embalsamado de D. Vasco, desde Santarém, onde o prelado faleceu, até ao seu depósito na igreja de Bouças, a norte da cidade do Porto.⁴⁴

Através de assentos mais ou menos detalhados surge a imagem de prelados reconhecidos pelo múnus religioso que desempenhavam, mas cuja preeminência se declinava também na posse de bens materiais, parte dos quais se destinavam a pagar as remunerações e a reconhecer a fidelidade dos seus dependentes.⁴⁵ Este último *facies* é bastante evidente nos inventários em análise. A faceta venal destes últimos expressa-se, desde logo, pelo numerário deixado. Identificadas e pesadas, as moedas deixadas pelos falecidos poderiam atingir quantidades significativas, como sucede no caso das 11071 peças de ouro e dos duzentos cinquenta e dois marcos, ou seja, quase cinquenta e sete kg de prata, inventariados no paço do bispo D. Lourenço.⁴⁶ Contribuíam para essa visão, também, os empréstimos concedidos pelos prelados, atestados pelas cartas de obrigação arroladas nos inventários de D. Afonso Peres.⁴⁷ Como contribuía para a imagem do prelado todo o património móvel arrolado. Ainda que este pudesse ser legado ou encaminhado para a Cúria apostólica, o grosso dos bens do prelado eram vendidos, para que o seu produto pudesse ser convertido em dinheiro.

Os inventários conservados detalham geralmente três grandes grupos destes bens móveis:

— Com a exceção do inventário de D. Vasco, os objetos litúrgicos referidos são poucos e tipologicamente limitados, entre outros, a cálices, patenas, relicários, mesas

41 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 205 e «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 421; e Farelo, «Teobaldo de Castillon (1348-1356)», 317. O facto do rei procrastinar a entrega dos bens do falecido D. Lourenço levou a que o papa lançasse o interdito sobre todo o reino (Glénisson, «Un agent de la Chambre apostolique au XIV^e siècle», 99).

42 AAV, *Coll.* 277, ff. 157v-211.

43 Veja-se, por exemplo, o caso de D. Afonso Peres, analisado em Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 205-211.

44 Farelo, «Teobaldo de Castillon (1348-1356)», 317-318 e Coelho e Saraiva, «D. Vasco Martins, vescovo di Oporto e di Lisbona», 120-123.

45 Coelho e Saraiva, «D. Vasco Martins, vescovo di Oporto e di Lisbona», 125.

46 Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 421.

47 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 208.

de altar portáteis ou a peças mais espetaculares, como painéis litúrgicos. D. Lourenço possuía um conjunto destes últimos, constituído pelas figuras da Virgem Maria, de São Francisco e de São Luís, vendido por quarenta soldos ao coletor Bertrand du Mazel. Três bancais (panos para cobrir bancos) com a representação policromada das atividades agrícolas realizadas durante os meses do ano foram vendidos à Sé de Lisboa pelo mesmo prelado.⁴⁸ No espólio de D. Teobaldo existia uma cruz peitoral para um pluvial, com os sinais heráldicos do bispo, com o peso de dois marcos, vendida por cinquenta e sete libras e dez soldos.⁴⁹ Esta lógica, ligada porventura à possibilidade de muitas das alfaia dos falecidos terem sido mantidas nas respetivas capelas ou ao uso de alfaia pertencentes às igrejas tuteladas, destoa com a riqueza do inventário de D. Vasco, constituído por um conjunto deveras substancial de alfaia, como numerosos véus (cendais) e tafetás (tabises) de várias cores, quatro *Agnus Dei* esmaltados, doze mitras brancas para bispos e múltiplas vestes litúrgicas, incluindo o seu inventário secções específicas para as vestes vermelhas e verdes do prelado, provavelmente testemunhando a sua predileção por essas cores.⁵⁰

— Objetos preciosos e joias faziam parte de um grupo de bens que os oficiais apostólicos procuravam identificar, ainda que os arrolamentos detalhem sobretudo peças como anéis, à semelhança dos quatorze de D. Lourenço, três de prata e os restantes em ouro, alguns deles adornados com pedras preciosas, como topázios e safiras.⁵¹ Por vezes eram identificados os selos usados pelos prelados no âmbito das respetivas atribuições jurisdicionais. Afonso Peres tinha dois, um grande, partido e um mais pequeno. De acordo com Anísio Saraiva, editor do inventário deste prelado, o primeiro correspondia ao selo do bispo e o segundo ao contra-selo.⁵²

— Mas é ao nível dos utensílios destinados à manutenção física diária dos prelados que estas fontes se tornam mais prolixas, listando os objetos e o mobiliário das câmaras onde os prelados dormiam e das cozinhas onde a comida era preparada para eles e para os membros das suas Casas. Dada a impossibilidade de detalhar todos os exemplos, regista-se da leitura destes inventários uma grande uniformidade na tipologia da roupa de cama, constituída por lençóis, almofadas, cobertores e colchas, muitas vezes identificadas de acordo com a matéria-prima utilizada, a sua origem, cor ou estado de conservação.⁵³ No caso de D. Lourenço, por exemplo, são identificados panos e tecidos de Ypres, Valenciennes e Inglaterra, ao passo que são descritos com grande detalhe trajes e acessórios de vestuário tais como capas, mantos, mantas, barretes e peles, entre outros.⁵⁴ Alguns destes objetos foram personalizados com elementos heráldicos, tais como dois panos de D. Vasco, a quem pertenciam, igualmente, várias dezenas de peças de roupa vendidas.⁵⁵

48 *Ibidem*, 430.

49 Williman e Corsano, *The spoils of the Pope and the pirates*, 105.

50 AAV, *Coll.* 275, ff. 163v-164.

51 Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 422.

52 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 207.

53 Como no caso do inventário de D. Vasco (AAV, *Coll.* 275, ff. 159v-160v).

54 Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 423. As referências que são feitas nestes documentos ajudam a reconstituir a posse de tecidos por parte dos prelados, uma vez que são raros os exemplares que chegaram até nós. Sobre esta questão, veja-se Teijeira Pablos e Herráez Ortega, «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos», 12, e, para o caso português, Sequeira. «O fim da linha».

55 AAV, *Coll.* 275, f. 159r-v.

Os inventários destes prelados também detalham vários utensílios utilizados nas mesas dos prelados, especificamente objetos metálicos, como facas, ou vários recipientes (copos, taças) para líquidos e sólidos. Como no caso anterior, alguns exemplos mostram decoração específica e a marca de propriedade: placas decoradas com vieiras de Santiago e duas taças decoradas com os sinais de D. Afonso Peres e uma grande bacia de prata com o brasão de armas de D. Vasco.⁵⁶ A baixela de D. Lourenço, composta por cento e trinta e sete peças de prata, compunha-se de algumas peças decoradas com figuras de leões e dentes de escorpião.⁵⁷

Contabilizados em função do respetivo peso, a sua soma indicia diferentes níveis de posse, como no caso dos apetrechos domésticos de prata, os quais pesavam (no sistema decimal atual) oito e trinta e cinco kg, no caso de Afonso Peres, bem longe dos 220 kg apurados no espólio de D. Lourenço.⁵⁸ Para além dos objetos metálicos, completavam os espaços domésticos outros objetos. São poucas as referências aos recheios específicos do móvel que os prelados dispunham nas suas câmaras, ainda que os inventários registem uma panóplia de armários, arcas, cadeiras, prateleiras, camas, tábuas para mesas e bancos, entre outros, objeto de registo individualizado em muitos dos casos.⁵⁹

Ao invés, os apuradores destes documentos multiplicaram as entradas referentes aos animais dos bispos e aos aparelhos a eles associados (correntes para cães ou selas para cavalos e mulas).⁶⁰ Neste particular, destacam-se as espécies animais que os prelados mantinham nas suas propriedades para o trabalho agrícola, o pastoreio e o consumo humano, tais como bois, vacas, vitelos, porcos e porcas, assim como equídeos para transporte.⁶¹ A este respeito, as montadas utilizadas pelos prelados para o seu próprio transporte foram especificadas, sempre que possível, tal como uma mula de carga usada por D. Afonso Peres.⁶² O espólio de D. Teobaldo regista dez e nove cavalos vendidos pelo coletor apostólico por um preço total de novecentos e sesenta e quatro libras.⁶³ Alguns destes objetos associados a estes animais eram igualmente personalizados, nomeadamente uma sela de mula forrada de pano «com flores de seda e um freio com aplicações de prata», na qual foram gravados os sinais heráldicos de D. Lourenço.⁶⁴

Para além destes objetos do quotidiano, também a atividade militar destes prelados é perceptível nestes testemunhos. Os arsenais referidos poderiam ser insignificantes, como no caso dos três escudos de madeira com os «sinais» do bispo D. Afonso Peres, ou quantitativamente mais importantes e variados, a julgar pelo arsenal do qual faziam

56 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 206.

57 Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 421-422.

58 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 206 e «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 422.

59 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 210. O inventário de D. Lourenço destaca-se dos restantes, pois arrola o móvel existente na Câmara episcopal de Santarém, assim como os rendimentos dos arcediagos de Lisboa e de Santarém (Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 420, 422 e 424-430).

60 *Ibidem*, 423.

61 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 213.

62 Deste prelado foram arrolados três bestas de carga e a referida mula «ruça»; veja-se Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 207.

63 Williman e Corsano, *The spoils of the Pope and the pirates*, 107-108.

64 Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 430.

parte, entre outros, oito bacinetes, dois capacetes, quatro bestas, oito lanças, doze dardos partidos e, sobretudo, vinte e três escudos de madeira com o brasão do prelado e outros elementos de proteção cuja posse é atribuída a D. Vasco.⁶⁵ Neste último caso, pelo menos, esta quantidade de armamento deveria estar relacionada com uma necessidade recente, já que o bispo participou com os seus na defesa da sua cidade do Porto, em 1337, durante a guerra luso-castelhana de 1336-1339.⁶⁶

Por sua vez, os livros também faziam parte destas listas de objetos, em perfeita harmonia com a preparação académica destes indivíduos, especialmente em Direito Canónico.⁶⁷ Também aqui as bibliotecas se destacam pela variabilidade da sua dimensão, desde os dois códices registados no inventário de D. Afonso Peres até aos cento e trinta e dois livros de D. Teobaldo, passando pelas mais de quatro dezenas de livros de D. Lourenço (sobre Teologia e Direito Civil e Canónico) e pelas mais de sete dezenas de volumes de D. Vasco (na sua maioria sobre Direito Canónico e Civil, Teologia, Liturgia, Hagiografia e Clássicos).⁶⁸ Em algumas das entradas foi mencionado que os volumes estavam em penhor, prova de que os volumes em questão se encontravam na posse do prelado, sobretudo em função do seu valor económico e não tanto, presumivelmente, pelo seu conteúdo intelectual ou académico.

Objetos mais *sui generis* encontravam lugar nestas listas, nomeadamente quando estes tocavam a saúde dos prelados, tanto em termos da prevenção de doenças, como do seu tratamento. Quanto a este último, o inventário de D. Afonso Peres refere-se a três moedas de ouro cozidas com a carne servida ao prelado durante uma das suas doenças.⁶⁹ Como meio de prevenção, podemos pensar que os dentes de escorpião com incrustações em prata de D. Lourenço e D. Afonso Peres, também presentes no inventário da Casa do Rei D. Dinis, poderiam servir, eventualmente, de detetores de venenos.⁷⁰

Na sua maioria, os objetos registados nestes inventários foram vendidos ou dados por oficiais apostólicos como pagamento de dívidas deixadas pelos prelados. Em alguns casos, provavelmente relacionados com a sua qualidade e utilidade, alguns dos objetos foram enviados para a Cúria Romana. Para além do caso excecional e amplamente conhecido do espólio de D. Teobaldo, o agente apostólico encaminhou para Avinhão um parte dos bens de D. Lourenço: um volume de *Decretais*, uma caixa com fechaduras em forma de leão, uma sela e um freio, ambos adornados com o brasão do bispo.⁷¹

Para concluir, o elenco das peças documentais que temos vindo a explorar, necessariamente de forma breve, referem-se menos à vivência do prelado dentro da catedral e mais à materialidade da sua ação enquanto chefe de uma Casa que se declina nos espaços e dos dependentes que mantém. Através da enumeração de bens materiais, emerge o per-

65 AAV, *Coll.* 275, f. 162r-v.

66 Participação referida em Coelho e Saraiva, «D. Vasco Martins, vescovo di Oporto e di Lisbona», 134-135.

67 As partes destes inventários relativas aos livros foram publicadas em Williman, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon*, vol. I, 160-170 (D. Vasco) e 219-221 (D. Lourenço) e vol. 2, 315-328 (D. Teobaldo); e Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 212, 225 e 227.

68 Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 423-424 e Farelo, «Teobaldo de Castillon (1348-1356)», 318-319.

69 Saraiva, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista», 212.

70 *Ibidem*, 210 e «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 422. Sabe-se que outros animais tinham essa reputação, como refere Collard, «Le couteau de Bohémond et la thériaque à vilain», 33.

71 Williman e Corsano, *The spoils of the Pope and the pirates*, 231-291 e Saraiva, «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues», 431.

fil de bispos que projetaram o respetivo poder jurisdicional e simbólico também através da quantidade e da riqueza dos bens móveis que possuíam.

Como estes objetos se destinavam a ser vendidos, doados ou transmitidos à Cúria, era importante caracterizá-los de acordo com o seu valor económico (que era influenciado pela existência ou não de elementos decorativos e heráldicos) e não de acordo com a sua função. Por esta razão, coletores e comissários apostólicos demonstraram um especial cuidado em indicar os espécimes —em particular o ouro e a prata— de joias, utensílios litúrgicos e objetos de uso quotidiano. O resultado é uma tipologia de objetos relativamente semelhante em todos os inventários, mas cuja variação na quantidade e, certamente, na qualidade, indiciava diferentes níveis de riqueza de acordo com os prelados.

Com mais ou menos detalhe, estes inventários têm o condão de complementar o conhecimento da carreira «pública» do prelado com informações sobre a vida privada, os interesses culturais e, mesmo, alguns dos gostos de alguns bispos em Portugal na segunda metade do século XIV.

BIBLIOGRAFÍA

- Antenhofer, Christina. «Inventories as Material and Textual Sources for Late Medieval and Early Modern Social, Gender and Cultural History (14th-16th Centuries)». *MEMO. Medieval and Early Modern Material Culture Online* 7 (2020). <https://doi.org/10.25536/20200702>.
- Boto Varela, Gerardo; Escandell, Isabel e Lozano, Esther (eds.). *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*. Berna, Berlim, Bruxelas, Nova York e Oxford: Peter Lang, 2018.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula e Nieto Soria, José Manuel. *Casa y Corte. Ámbitos de poder en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media (1230-1516)*. Madrid: La Ergástula, 2018.
- Coelho, Maria Helena da Cruz e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa. «D. Vasco Martins, vescovo di Oporto e di Lisbona: una carriera tra Portogallo ed Avignone durante la prima metà del Trecento». Em *A Igreja e o Clero Português no Contexto Europeu/ The Church and the Portuguese Clergy in the European Context*, 119-136. Lisboa: CEHR, 2005.
- Collard, Franck. «Le couteau de Bohémond et la thériaque à vilain. La vénénologie savante face aux remèdes “merveilleux” ou “populaires”». *Anuario de Estudios Medievales* 43, n.º 1 (enero-junio 2013): 27-52.
- Farelo, Mário. «Payer au roi et au pape. Les décimes pontificales imposées au clergé portugais pendant l'époque avignonnaise». Em *Financiar el reino terrenal. La contribución de la Iglesia a finales de la Edad Media (s. XIII-XVI)*, editado por Jordi Morelló Baget, 55-106. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
- «Teobaldo de Castillon (1348-1356)». Em *Bispos e Arcebispos de Lisboa*, de João Luís Inglês Fontes et al., 307-319. Lisboa: Livros Horizonte, 2018.
- «Um coletor apostólico *in remotis finibus mundi*. Bertrand du Mazel em Portugal (1368-1371)». Em *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*, editado por Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez e Emma Falque, 532-556. Florença: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018a.
- «Perspetivas de trabalho em torno da fiscalidade apostólica em Portugal (1309-1377)». *População e Sociedade. CEPESE* 31 (junho 2019): 24-47.
- «The collection of annates in Portugal during the Papacy of Avignon, c. 1316-1378: just another case of apostolic tax-collecting in a realm at the back of beyond?». Em *Portugal in a European Context: Essays on Taxation and Fiscal policies in Late Medieval and Early Modern Western Europe, 1100-1700*, editado por Amélia Aguiar Andrade e Rodrigo da Costa Domínguez, 45-66. Londres: Palgrave Macmillan, 2023.
- Favier, Jean. «Temporels ecclésiastiques et taxation fiscale: le poids de la fiscalité pontificale au XIV^e siècle». *Journal des savants* 2 (1964): 102-127.
- Les finances pontificales à l'époque du Grand Schisme d'Occident (1378-1409)*. Paris: E. de Boccard, 1966.
- Franco Silva, Alfonso. «La Cámara del Cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la iglesia hispana del siglo XV». *Historia. Instituciones. Documentos* 39 (2012): 65-127.
- Glénisson, Jean. «Un agent de la Chambre apostolique au XIV^e siècle. Les missions de Bertrand du Mazel (1364-1378)». *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 59 (1947): 89-119.
- Goñi Gaztambide, José. «El derecho de espolio en Pamplona en el siglo XIV». *Hispania Sacra. Revista española de historia eclesiástica* 11 (1958): 157-174.
- «El fiscalismo Pontificio en España en tiempo de Juan XXII». *Anthologica Annua* 14 (1966): 65-99.
- Hernando y Delgado, Josep. «El “ius spoli” papal i els llibres d'eclesiàstics. Els llibres en els despulles del Bisbe de Barcelona Francesc de Blanes (†1410)». *Acta Historica*

- et Archaeologica Mediaevalia* 25 (2004): 389-402.
- Herráez Ortega, María Victoria *et al.*, coord. *Obispos y catedrales: artes en la Castilla bajomedieval*. Berna: Peter Lang, 2018.
- Hillgarth, Jocelyn Nigel. «Inventario de los bienes de Anthoni des Collell, obispo de Mallorca (1349-1363)». *Boletín de la Sociedad Arquelógica Luliana* 31 (1953-1960): 504-553.
- Jullien de Pommerol, Marie-Henriette e Monfrin, Jacques. *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peniscola*. Roma: ÉFR, 1991.
- *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papauté d'Avignon. Vol. 2. Inventaires de prélats et de clercs français-édition*. Paris: IRHT-CNRS, 2001.
- Le Roux, Amandine. «Servir le pape, le recrutement des collecteurs pontificaux dans le royaume de France et en Provence de la papauté d'Avignon à l'aube de la Renaissance (1316-1521)». Tese doutoral, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris), 2010.
- «Les comptabilités collectorales en terres d'empire, des ressources documentaires pour l'étude des pratiques de l'écrit, d'une histoire institutionnelle et culturelle de la fiscalité pontificale». *Comptabilités. Revue d'histoire des comptabilités* 10 (2019): 1-59. <https://journals.openedition.org/comptabilites/4686>.
- Leitão, André de Oliveira. «Lourenço Rodrigues (ou Lourenço Martins de Barbudo) (1358-1364)». Em *Bispos e Arcebispos de Lisboa*, de João Luís Inglês Fontes *et al.*, 329-344. Lisboa: Livros Horizonte, 2018.
- Linehan, Peter. *Portugalia Pontificia: Materials for the history of Portugal and the Papacy, 1198-1417*, 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- Lunt, William E. *Papal Revenues in the Middle Ages*, 2 vols. Nova York: Octagon Books, 1965.
- Mollat, Guillaume. «À propos du droit de dépouille». *Revue d'histoire Ecclesiastique* 29 (1933): 316-343.
- ed. *Lettres secrètes et curiales du pape Grégoire XI (1370-1378) intéressant les pays autres que la France publiées ou analysées d'après les registres du Vatican*, vol. 1. Paris: De Boccard, 1962-1965.
- Morelló Baget, Jordi. «La maquinaria fiscal del papado aviñonés en la Corona de Aragón: la colectoría de Berenguer Ribalta (1400-1402)». *Anuario de Estudios Medievales* 39, n.º 1 (2009): 65-125.
- «Andanzas (y malandanzas) de un colector pontificio en la Corona de Aragón: el caso de Folc Perer (1351-1371)». Em *En busca de Zaqueo: los recaudadores de impuestos en las épocas medieval y moderna*, coordinado por Ángel Galán, Ernesto García e Imanol Vitores, 175-192. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 2012.
- Morujão, Maria do Rosário, ed. *Testamenta Ecclesiae Portugaliae (1071-1325)*. Lisboa: CEHR, 2010.
- Norte, Armando. «Vestígios da cultura na antecâmara da morte. O caso das livrarias de mão do clero medieval português nos testamentos catedralícios». Em *O clero Secular Medieval e as suas Catedrais*, coordinado por Anísio Saraiva y Maria do Rosário Morujão, 439-500. Lisboa: CEHR, 2014.
- «Vasco Martins (1342-1344)». Em *Bispos e Arcebispos de Lisboa*, de João Luís Inglês Fontes *et al.*, 287-294. Lisboa: Livros Horizonte, 2018.
- Pavón Ramírez, Marta. «El fondo jurídico de la biblioteca pontificia de Avinón y Peñíscola». Em *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des Papes d'Avignon*, editado por Jacqueline Hamesse, 141-159. Turnhout: Brepols, 2006.
- Renouard, Yves. «Un français du Sud-Ouest évêque de Lisbonne au XIV^e siècle: Thibaud de Castillon (1348-1356)». *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal* 13 (1949): 29-51 [= Études d'histoire médiévale, vol. 2, 1035-1049. Paris: SEVPEN, 1968].
- Rius i Serra, Josep. «L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes arquebisbe de Tarragona». *Estudis Universitaris Catalans* XV (1930): 231-249.
- «La Colectoría de Almaraz Cabrespí com el inventario de los bienes del obispo Ferrer Colom (1334-1340)». *Analecta sacra terraconensia* 15 (1942): 361-396.
- Samaran, Charles. «La jurisprudence pontificale en matière de droit de dépouille (jus spolii) dans la seconde moitié du XIV^e siècle». *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés*

- par l'École française de Rome 22 (1902): 141-156.
- Samaran, Charles e Mollat, Guillaume. *La fiscalité pontificale en France au XIV^e siècle (période d'Avignon et Grand Schisme d'Occident)*. Roma: ÉFR, 1968.
- Saraiva, Anísio Miguel de Sousa. «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista: D. Afonso Pires, bispo do Porto (1359-1372†)», *Lusitania Sacra*, 2.^a série, n.ºs 13-14 (2001-2002): 197-228.
- *A Sé de Lamego na primeira metade do século XVI (1296-1349)*. Leiria: Magno, 2003.
- «O quotidiano da Casa de D. Lourenço Rodrigues, bispo de Lisboa (1359-1364†): notas de investigação». *Lusitania Sacra*, 2.^a série, n.º 17 (2005): 419-438.
- «“Clientuli et procuratores” na Avinhão de Clemente VI, segundo as notas de um notário português». Em *Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques*, editado por N. M. Alves, M. C. A. Cunha e F. Ribeiro, vol. I, 227-244. Porto: FLUP, 2006.
- «Nepotism, illegitimacy and papal protection in the construction of a career: Rodrigo Pires de Oliveira, Bishop of Lamego (1311-1330)». *E-journal of Portuguese History* 6, n.º 1 (Summer 2008): 1-8. https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue11/pdf/asaraiva.pdf.
- Saraiva, Anísio e Morujão, Maria do Rosário, coords. *O clero Secular Medieval e as suas Catedrais*. Lisboa: CEHR, 2014.
- Sequeira, Joana. «O fim da linha: legados têxteis nos testamentos do claro catedralício português (1280-1325)». Em *O clero Secular Medieval e as suas Catedrais*, coordenado por Anísio Saraiva e Maria do Rosário Morujão, 337-368. Lisboa: CEHR, 2014.
- Stump, Phillip H. «The Reform of Papal Taxation at the Council of Constance (1414-1418)». *Speculum* 64, n.º 1 (1989): 69-105.
- Teijeira Pablos, María Dolores; Herráez Ortega, María Victoria e Cosmen Alonso, María Concepción (coords.). *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid: Sílex, 2014.
- Teijeira Pablos, María Dolores e Herráez Ortega, María Victoria. «Introducción. Los prelados bajomedievales y su patronazgo artístico en contexto». *Anuario de Estudios Medievales* 51, n.º 1 (2021): 3-28.
- Tello Hernández, Esther. «La comptabilité des décimes pontificales dans la Couronne d'Aragon (1309-1456)». *Comptabilités. Revue d'histoire des comptabilités* 10 (2019): [n. p.]. <http://journals.openedition.org/comptabilites/2491>.
- Pro defensione regni: *Corona, Iglesia y fiscalidad durante el reinado de Pedro IV de Aragón (1349-1387)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.
- Trenchs i Ódena, Josep. «Notas de diplomática: relaciones entre cancillería y cámara apostólica bajo Benedicto XII». *Annali della Scuola Speciale per Archivisti* 11 (1971): 157-165.
- «El manual de Collectoria de Mateu Rapaz en Cerdeña (1396-1408)». *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* 16 (1982): 205-228.
- «La Cámara Apostólica y sus documentos (la mitad del siglo XIV)». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 58 (1982a): 629-652.
- «España y el Archivo Vaticano: una aproximación a la labor realizada por los investigadores españoles en el Archivo Vaticano durante este último siglo». Em *L'Archivio Segreto Vaticano e le ricerche storiche. Città del Vaticano*, editado por Paolo Vian, 91-119. Roma: Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma, 1993.
- Williman, Daniel. *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon*, vol. 1: I - *Inventaires de bibliothèques et mentions de livres dans les Archives du Vatican (1287-1420) - Répertoire* e Vol. 2. II - *Inventaires des prélats et de clercs non français - Édition*, Aubervilliers, IRHT-CNRS, 1980.
- *Records of the Papal Right of Spoil, 1316-1412*. Paris: IRHT-CNRS, 1974.
- *The Right of Spoil of the Popes of Avignon, 1316-1415*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1988.
- Williman, Daniel e Corsano, Karen. *The spoils of the Pope and the pirates, 1357: the complete legal dossier from the Vatican Archives*. Cambridge (MA): The Ames Foundation, 2014.

— *The Right of Spoil of the Popes of Avignon, 1316-1415*. Cambridge (MA): The Ames Foundation, 2020 [2.^a edição revista e aumentada].

Woolgar, Christopher. «Treasure, Material Possession and the Bishops of Late Medieval England». Em *The Prelate in*

England and Europe, 1300-1560, editado por Martin Hale, 175-190. York: York Medieval Press, 2014.

Zunzunegui Aramburu, José. «La percepción de los espolios del obispo de Tortosa D. Jaime Cyon (1348-1351)». *Anthologica Annua* 13 (1965): 361-390.

Casos de estudio

Mauricius burgensis episcopus.
La efigie de un prelado del siglo XIII*

María Concepción Cosmen Alonso

José Alberto Moráis Morán

Instituto de Estudios Medievales

Universidad de León

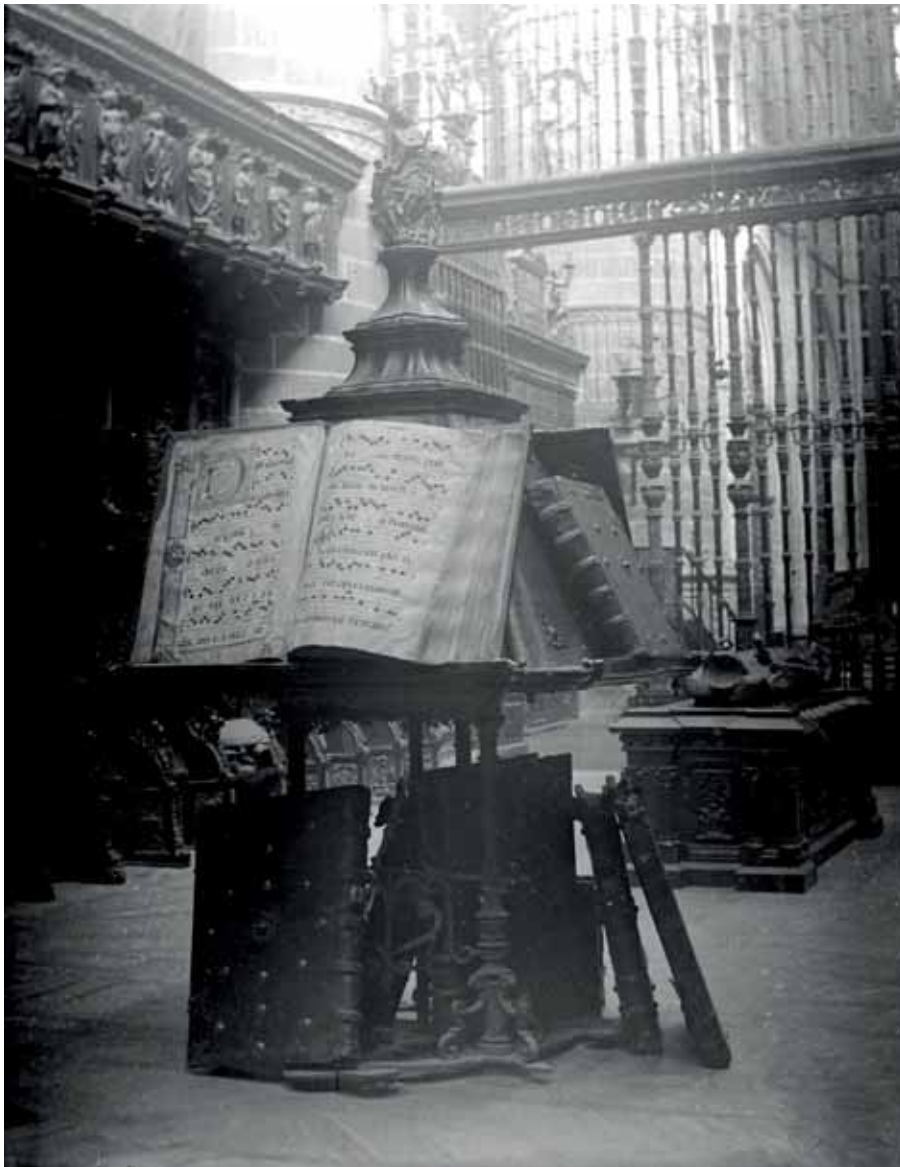


Figura 1

Yacente de don Mauricio junto al facistol del coro de la catedral de Burgos.

© Instituto Conde Diego Porcelos.

Introducción y orígenes

El obispo Mauricio se nos presenta como una de las figuras más relevantes de la historia eclesiástica y de la comitencia artística del gótico europeo, de ahí que, ya desde los cronistas medievales y durante toda la etapa moderna, se intentase reconstruir su biografía y *cursus honorum*, sus vinculaciones con la realeza y su papel como legislador y reformador junto con su principal obra artística: la catedral de Burgos.

En este sentido, el primer problema al que nos enfrentamos es la escasez y confusión de fuentes sobre sus orígenes y formación intelectual. Según Gregorio de Argaiz (†1678), al morir el obispo predecesor, el cabildo eligió un nuevo prelado, don Mauricio (†1238), «abad de Santa María de Fitero», indicándonos también que el «señor Obispo don Alonso de Cartagena dize, que le tenían por inglés», y «que vino a España, en compañía de la Reyna Doña Leonor, hija de Enrique Segundo, Rey de Inglaterra», aunque corrigiendo rápidamente, «pero yo tengo por cierto que era francés, como escribe Gil Gonçales, en el *Teatro de Burgos*, y pudo ser de sangre inglesa, y nacer en Francia»; finalmente, el mismo De Argaiz aporta datos difíciles de probar: «Su apellido fue Eluy así lo he hallado en el Archivo de Oña».¹ Por su parte, el padre Flórez dijo, «convienen nuestros escritores en hacerlo extranjero, aunque no convienen en la patria», y continua: «No veo prueba, que determine, ni aun de seguridad, si es verdad lo que refiere Argaiz». En conclusión, como ya remarcó este mismo erudito: «No veo indicio de que fuesen ingleses, ni franceses, sino españoles, porque el padre se llamó Rodrigo y la madre Orosabia».² Finalmente, autores más recientes, como la doctora Gómez Bárcena, indican que su familia podría proceder de Gasconia o Inglaterra,³ y la doctora Witcombe señala que su nombre fue inusual en Castilla, aunque frecuente en Inglaterra o Francia, defendiendo, no obstante, su posible origen toledano.⁴

Por nuestra parte, podemos aportar que, entre la documentación de la iglesia mayor burgalesa, hemos localizado a Petrus Roderici —*frater episcopi Mauricii*—, quien murió un 6 de febrero y era padre del «maestro Iohannis Dominici», arcediano de Briviesca.⁵ Además, en estas mismas fuentes reflejó la existencia de un tal G. Roderici, «alumnus episcopi Mauricii», que falleció en 1249, y de Iohannis Mauricii, canónigo de Burgos cuya defunción está fechada en 1291 y que es posible que fuera descendiente del obispo.⁶ Por todo ello, el origen hispano del prelado nos parece indudable.

No obstante, pocos datos conocemos sobre su formación intelectual, aunque sabemos que ostentó el título de maestro, según consta en la documentación catedralicia toledana y en la del Monasterio de las Huelgas de Burgos, que nos informan de que alcanzó nivel

* Esta investigación ha sido elaborada en el marco del proyecto «El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y Catedrales II» (HAR2017-88045), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y Fondos FEDER. Agradecemos a los profesores Santiago Domínguez Sánchez, Fernando Gutiérrez Baños, Teresa Laguna Paúl, Josefa Gallego Lorenzo y al ilustrísimo Cabildo de la Catedral de Burgos, especialmente al que fuera deán, don Juan Álvarez Quevedo, la ayuda prestada para la realización de este trabajo y las facilidades que nos dieron para el estudio del yacente.

1 De Argaiz, *La soledad laureada*, 355; en concreto, véase el capítulo XXIII.

2 Flórez, *España sagrada*, tomo XXVI, 301-302; véanse también Serrano, *D. Mauricio, obispo de Burgos*, 21 y 49 y Serna Serna, *Los obituarios de la Catedral de Burgos*, 636.

3 Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 48.

4 Witcombe, «Maurice and the Mozarabic charter» e «Building Heaven on Earth».

5 Desafortunadamente, no se ha conservado el año del fallecimiento de Pedro Rodríguez; véase Serna Serna, *Los obituarios de la Catedral de Burgos*, 319.

6 *Ibidem*, 410 y 484.

universitario⁷ además de pertenecer a uno de los círculos intelectuales más cultivados de la Castilla del siglo XIII, con sede en Toledo. En esa órbita se encontraban también Juan Hispano, que era traductor, Miguel Scoto, que completó la versión latina *De Montibus Caelorum* en 1217, y Diego García de Campos, canciller del rey y autor del tratado *Planeta*, datado en 1218. Se ha considerado a este grupo como una «comunidad textual» de mentes cultivadas, escritores, legisladores y viajeros; en tal ambiente, no es extraño que don Mauricio también manifestase interés por la teología islámica.⁸

En el año 1210, por mandato del primado Jiménez de Rada y del mismo Mauricio, siendo ya este último archidiácono toledano, fue encargada la traducción al latín del *Corán* al canónigo Marcos de Toledo,⁹ obra en la que hallamos la mención medieval más extensa acerca de Mauricio: «Reverendo archidiácono Mauricio, encomiable por su escritura, sobresaliente en su carácter, honesto en su comportamiento, ilustre en su honor».¹⁰ En 1213, y en el marco de la importancia creciente de los mozárabes toledanos que «habían comenzado a ocupar cargos de canónicos»,¹¹ Mauricio pudo encargar una traducción del *Amohad Mahdi*, así como del texto árabe *Aqida*, una teología mística de la unidad divina del fundador de la revolución almohade¹² en cuyo inicio se identifica a Mauricio como patrón; por lo tanto, no es extraño que en la documentación aparezca mencionado como *magister*.

Con tal altura intelectual, pronto surgió la teoría de una posible formación en París, idea asumida por la historiografía a pesar de la ausencia de documentos, como ya advirtió Gorosterratzu Jaunarena en 1925,¹³ aun así, autores más recientes lo han identificado con el *Mauricius hispanus* que cita la documentación francesa,¹⁴ al que consideran impulsor de los estudios de filosofía natural en París y cuyos escritos «se prohibieron leer en la Sorbona en 1215»;¹⁵ con todo, no tenemos datos absolutos para creer que ese *Mauricius hispanus* fuese nuestro prelado.

En el año 1209, don Mauricio aparece como archidiácono en Toledo, bajo la protección del primado Jiménez de Rada,¹⁶ y aquí queremos destacar que los documentos consultados informan sobre su ya incipiente labor legisladora, pues dio normas sobre el uso de luminarias en el altar mayor, en el de prima y en los de San Eugenio y San Ildefonso, dos cultos bien elegidos: el primero debía gustar a los canónigos mozárabes de Toledo, mientras que el segundo —cuyas reliquias se encontraban en Saint Denis, siendo algunas de ellas regaladas a la sede toledana— había sido favorecido por los arzobispos franceses.¹⁷

7 Lizoain Garrido, *Documentación del Monasterio de Las Huelgas*, 189 y González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo*, 120 y 190.

8 Arizaleta, «Prácticas intelectuales y redes de saber clerical» y Pick, *Conflict and Coexistence*.

9 D'Alvernary, «Deux traductions latines du Coran»; Henriot, «Hagiographie léonaise et pédagogie de la foi», 25 y Elamrani-Jamal, «La philosophie arabe à l'Université de Paris».

10 En latín: «Reverendus Mauricius archidiaconus [...] literatura commendabilis, virtutibus insignis, moribus perspicuus, honestate praeclarus»; véanse D'Alvernary, «Deux traductions latines du Coran», 122; Martínez Gázquez, «Las traducciones latinas medievales» y Martínez Gázquez y Petrus, «Las motivaciones generales de las traducciones», 236.

11 Witcombe, «Maurice and the Mozarabic charter».

12 *Ibidem*, 10.

13 Gorosterratzu Jaunarena, *Don Rodrigo Jiménez de Rada*, 26.

14 Arizaleta («Prácticas intelectuales y redes de saber clerical») consideró que Rodrigo y Mauricio eran amigos «desde sus estudios comunes en París, probablemente», y Serrano (*D. Mauricio, obispo de Burgos*, 46) y Karge (*La Catedral de Burgos*, 28) lo sitúan estudiando en París con Jiménez de Rada; véanse, además, De Ayala Martínez, «Los obispos de Alfonso VIII», 178 y Witcombe, «Between Paris and Al-Andalus», que considera especialmente relevante su etapa de formación en Francia.

15 Rucquoi, «La Royauté sous Alphonse VIII de Castille», 238 y «La doublé vie de l'université de Palencia».

16 Así lo indica la documentación; véase Hernández, *Los cartularios de Toledo*, docs. 305, 317, 332, 334 y 335.

17 Linehan y Hernández, *The Mozarabic Cardinal*.

Burgos desde 1213

No conocemos el momento exacto en el que don Mauricio fue elegido obispo de Burgos, pero es aceptada unánimemente la fecha de 1213.¹⁸ En la documentación aparece como electo en 1214 y su consagración debió de realizarse en 1215, cuando empezaba a firmar como titular de la cátedra; como tal, en noviembre se trasladó a Roma para asistir al Concilio IV de Letrán.¹⁹

Por otra parte, su personalidad de hombre preparado para resolver asuntos de la Iglesia está definida muy claramente en la documentación, y queremos resaltar que, desde 1210 hasta el año su muerte en 1238, los distintos pontífices que ocuparon la Cátedra de San Pedro, a saber, Inocencio III (1198-1216), Honorio III (1216-1227) y Gregorio IX (1227-1241), le asignaron tareas que implicaban la solución de litigios, a veces complejos, entre distintas instituciones religiosas peninsulares, así como entre la Iglesia y el rey o con las órdenes militares.²⁰

En el desarrollo de dichas actividades, muy intensas en los últimos diez años de su vida, recibió un apoyo incondicional desde Roma. Así, en 1220, Honorio III (1216-1227) le otorgó una protección especial para blindarlo frente a sus adversarios, de modo que, si estos llegasen a excomulgarlo, podría ser absuelto por alguno de sus capellanes y proseguir las causas encomendadas;²¹ ante un diploma como este, no podemos dudar de la total fiabilidad de su figura en la curia.

La actuación incesante del prelado con respecto a la Iglesia tiene que ser completada con las intervenciones que realizó para la corte castellana, ya que fue un diplomático más del reino; de hecho, al fallecer Alfonso VIII se alineó al lado de Enrique I (1214-1217) y de doña Berenguela (1180-1246), sin olvidar la protección de su obispado ante los testamentarios del monarca fallecido.²² La relación del obispo con la infanta-reina y madre de Fernando III parece que fue muy estrecha, ejerciendo de consejero de la dama hasta su fallecimiento en 1238 y formando parte de las delegaciones que mediaron entre Alfonso II de Portugal (1211-1223) y sus hermanas Teresa y Sancha, o de las negociaciones con Alfonso IX de León (1188-1230), durante los reinados de Enrique I y de Fernando III (1217-1252), hasta conseguir el Tratado de Paz de 1218. También tomó parte activa y ofició las ceremonias de la despedida del rey Enrique y de la coronación de don Fernando o de su investidura como caballero,²³ entre otras misiones que denotan su cercanía a la casa real castellana.

- 18 Gams, *Series episcoporum ecclesiae*, 17 y Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, 151, que no cita su nombramiento.
- 19 Mansilla Reoyo, *Catálogo documental del archivo Catedral de Burgos*, 129 y Garrido Garrido, *Documentación de la Catedral de Burgos*, 292-293.
- 20 Serrano, *D. Mauricio, obispo de Burgos*, 23, 51-55, 75-90 y 91-106; Mansilla Reoyo, *La documentación pontificia hasta Inocencio III*, 450, 452, 457, 559, 560, 562, 572 y 582; *La documentación pontificia de Honorio III*, 22, 44, 80, 118, 131, 134, 137, 140, 173, 195, 200, 229, 234, 240, 243, 281, 294, 316, 323, 369, 400, 408, 410, 411, 432, 443, 456, 464 y 476-481 y *Catálogo documental del archivo Catedral de Burgos*, 116-118; Garrido Garrido, *Documentación de la Catedral de Burgos*, 307-309 y 331-334; Ruiz Asencio,

Colección documental del Archivo de la Catedral de León, 36-39; y Domínguez Sánchez, *Documentos de Gregorio IX*, 89-90, 149, 182, 201, 240, 242, 253, 299, 300, 308, 309, 341, 343, 368, 371, 396, 433, 453, 473, 501, 573 y 621.

- 21 Mansilla Reoyo, *La documentación pontificia de Honorio III*, 244 y *Catálogo documental del archivo Catedral de Burgos*, 139.
- 22 Martínez Santamarta, *Berenguela la Grande y su época*, 530-534.
- 23 Mansilla Reoyo, *La documentación pontificia hasta Inocencio III*, 573, 582 y 583 y *La documentación pontificia de Honorio III*, 6, 10, 43, 63, 96, 133, 146; y González González, *Reinado y diplomas de Fernando III*, 9 y 99.

Además, su actividad reformadora buscó ordenar su sede, de manera que, tras regresar del IV Concilio de Letrán, dictó la llamada *Concordia Mauriciana*, tan relevante que fue citada explícitamente en las constituciones de don Domingo de Arroyuelo (1366-1380), posteriormente compiladas por Pascual de Ampudia (1496-1512) y sinodificadas por Íñigo López de Mendoza (1529-1535).²⁴ Asimismo, emitió normas importantes sobre el cargo de maestreescuela, que controlaría las materias relativas a la escritura y a la enseñanza, y legisló sobre la asistencia al coro de los miembros del cabildo, su disposición física en el mismo, la compostura y otras obligaciones para asistir a los oficios; no cabe duda de que el espacio del coro le preocupó en vida y marcó su último descanso. Al respecto, nos parece clave un punto de la concordia poco analizado hasta ahora: en el prólogo del texto se observa el conocimiento que el prelado tenía sobre la literatura teológica y bíblica, pues cita la Primera epístola a los Corintios de san Pablo y las *Jerarquías Celeste y Eclesiástica* del Pseudo-Dionisio, fechadas en torno al año 500.

La carta paulina le servía de referente para legislar sobre los capitulares, quienes debían llevar una vida honesta y seguir unas normas de decoro, debiendo hacerse cargo, cada uno de ellos, de los dones que le había encomendado el Espíritu Santo; en su misiva, san Pablo incide en la organización de los miembros del conjunto cristiano y en el ejemplo de estos a través de una vida recta, con recato y orden, según la ley de Cristo (I Co, 14, 26, 14 y 40).

Por otra parte, a través de la *Jerarquía Celeste*, apela a la disposición de las cosas invisibles y eternas, estructuradas en los nueve órdenes de la Iglesia de Dios, mediante los cuales explica el sistema que la rige, a imagen de aquel que el Supremo Jerarca impuso en el más allá, buscando su reflejo en la planificación diaria de la sede y del clero catedralicio. Orden, belleza, estabilidad, *gubernantium* y *legem* son conceptos claves utilizados por el Pseudo-Dionisio que fueron tomados para redactar la concordia mauriciana.²⁵

Fue a través de dicha fuente como se gestó la base teórica que justificó la decisión del obispo de colocar al cabildo en el coro de la iglesia gótica; por lo tanto, no fue casual que don Mauricio eligiera dicho lugar para su enterramiento. Sin conocer sus últimas voluntades, sabemos que fue colocado en el centro del coro, rodeado del colegio de canónigos y de otros servidores eclesiásticos por ser el jefe de la jerarquía clerical; como indicó el Pseudo-Dionisio, el representante de Dios que «comparte con sus inferiores, según ellos lo merezcan, la deificación que él recibe directamente de la divinidad».²⁶ En tal posición se beneficiaría de los rezos diarios. En este sentido, la *Jerarquía Eclesiástica* dice: «Las oraciones de los santos son provechosísimas para quien anhela los dones de Dios [...]. Tal auxilio le será de la mayor ayuda»,²⁷ camino por el que estaban salvaguardadas la memoria y la fama del obispo.

Recientemente, Witcombe y otros autores han indicado que pudo conocer los textos del Pseudo-Dionisio en París, pero no es necesario ir tan lejos, pues hemos localizado dichos libros en las bibliotecas toledanas de don Sancho de Aragón (1266-1275) y de don Gonzalo Pétrez (1280-1299), donde se citan *Los nombres de Dios*, la *Jerarquía Eclesiás-*

24 García y García, *Synodicon Hispanum*. VII, 12, 13, 27, 67 y 68.

25 Martín, *Pseudo-Dionisio. Jerarquía Celeste*, 105 y 124-125.

26 *Ibidem*, 171.

27 Martín, *Pseudo-Dionisio. Jerarquía Eclesiástica*, 236.

tica, la *Jerarquía* en griego o, más genéricamente, «los libros de Dionisio»;²⁸ además, el llamado *Corpus Dionisiacum*, que fue atribuido al primer obispo de Atenas —El Areopagita—, parece un conjunto muy apropiado para un prelado, y al ateniense se le consideraba, asimismo, discípulo de san Pablo, lo que cierra el círculo del ideario que nuestro prelado muestra en los estatutos que nos sirven de marco. El interés por esos mismos textos por parte de Roberto Grosseteste (†1253), obispo de Lincoln —quien llegó a traducirlos—, nos muestra un trasfondo profundo y aún poco conocido de los estudiosos de la Europa occidental de la primera mitad del siglo XIII, posiblemente con formación en la Universidad de París.²⁹

Viajes

Otros investigadores recientes, además de a París, acudieron a Bourges,³⁰ indicando que su catedral pudo inspirar la *novam fabricam, fortier et pulchre* burgalesa. La presencia de nuestro prelado en esa ciudad es conjetural y ha sido vinculada al viaje que Jiménez de Rada realizó a Francia en vísperas de la batalla de las Navas de Tolosa. De ser cierto, pudo ver un templo que ya en 1214 estaba finalizado; es más, el cuerpo de Guillermo, su obispo constructor canonizado tras su fallecimiento en mayo de 1218, «fue trasladado al nuevo coro de la catedral».³¹

Desde luego, es un hecho que, entre los años 1218 y 1219, don Mauricio viajó al Imperio germánico formando parte del grupo de diplomáticos enviados para volver con doña Beatriz de Suabia, hija de Felipe de Hohenstaufen que contrajo matrimonio con Fernando III;³² como ya hemos adelantado, su vinculación con la casa real castellana fue muy estrecha. A la vuelta de dicho viaje, visitó en París a la reina doña Blanca —que había sido infanta de Castilla— para presentarle a la futura *regina*; pero, además, hemos documentado otros servicios a la casa real, como, por ejemplo, los referidos a las separaciones de Enrique I y la infanta portuguesa Mafalda, en el año 1216, y de Jaime I de Aragón y Leonor de Castilla en 1229.³³ Todos los datos aportados permitirán comprender algunos aspectos de la obra objeto de estudio.

El yacente

Lamentablemente, no tenemos documentación en la que conste el encargo de la pieza ni su lugar de factura, y parece que su primer emplazamiento estuvo ubicado en el an-

28 González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo*, 171-175, 284, 291, 431 y 511.

29 Cunningham, «That We Might be made God».

30 Witcombe, «Building Heaven on Earth».

31 *Ibidem*, 55.

32 González González, *Reinado y diplomas de Fernando III*, 97-98 y Martínez Santamarta, *Berenguela la Grande y su época*, 565-569. Actualmente se piensa que las negociaciones dilataron las dos anualidades mencionadas y que no debemos resumir el asunto únicamente en el viaje final de 1219; el encargo a

don Mauricio de la búsqueda de doña Beatriz es citado también por el papa Inocencio IV en la carta de 1248 sobre el nombramiento del sobrino del prelado, Juan de Medina, como primado de España, véase Quintana Prieto, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, 471.

33 Mansilla Reoyo, *La documentación pontificia hasta Inocencio III*, 582; Domínguez Sánchez, *Documentos de Gregorio IX*, 126-128 y González González, *El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 228.

tecoro,³⁴ para acabar situado, tras su traslado a la nave a mediados del siglo XVI, en el centro de la sillería;³⁵ por su parte, las fuentes más modernas mencionan la sepultura de Mauricio «debajo del atril de Salterios» (figura 1).³⁶

Los obituarios catedralicios citan doce intervenciones litúrgicas en su nombre a lo largo del año y, posiblemente, en el entorno del presbiterio,³⁷ peticiones por la salvación de su alma y el recuerdo de su persona que, mediante el yacente permitían no olvidar



su memoria, monumentalizada en el mismo coro. A lo anterior se sumaban las oraciones y los «cánticos sagrados» de los canónigos, como dijo el Pseudo-Dionisio,³⁸ «un coro homogéneo de hombres sagrados»;³⁹ el obispo, cabeza de esa iglesia, representante del orden divino, imparte los misterios y «reparte a todos generosamente los brillantes rayos de sus inspiradas enseñanzas [...] a imitación de Dios»;⁴⁰ ocupando «el centro junto al altar»,⁴¹ dice la fuente tardoantigua, tanto en la vida como en la muerte, reflejo del «orden perfeccionante y del poder de los obispos».⁴²

La pieza artística en cuestión es célebre, siempre citada puntualmente y sin un estudio monográfico detenido (figura 2);⁴³ en ella, el personaje aparece revestido con una mitra muy ornamentada que ha perdido las piedras o vidrios, en cabujón, de gran tamaño, posibles cristales de roca, y pueden ser identificados el calzado, el alba, la casulla, los guantes y el manípulo (figura 3).

Figura 2

Yacente de don Mauricio en el coro de la catedral de Burgos. © Fundación Edades del Hombre.

34 Amador de los Ríos, *Burgos*, 476, n. 1 indica que estuvo en el trascoro «después de la definitiva traslación verificada ya mediado el siglo XVI»; y Flórez señala que fue enterrado en el trascoro, «por cuanto entonces estaba en el coro en la capilla mayor, hasta que el señor obispo Ampudia [que murió en 1512] le bajó al sitio actual [antes trascoro] y por eso, sin mudar sitio, quedó en medio del coro, debajo del atril del salterio, el que antes estaba fuera».

35 Carrero Santamaría, *La catedral habitada*, 175.

36 Polanco Melero, «Ceremonial funerario de los arzobispos de Burgos», 195.

37 La documentación no especifica el lugar exacto de su enterramiento, ni las fechas de la celebración de las once memorias y un aniversario; véase Serna Serna, *Los obituarios de la Catedral de Burgos*, 325, 357, 386, 418, 445, 475, 505, 540, 606 y 638.

38 «Por qué llama ángeles a los humanos jerarcas (obispos)»; véase Martín, *Pseudo-Dionisio*, 146 y 191.

39 *Ibidem*, 191.

40 *Ibidem*, 181.

41 *Ibidem*, 187.

42 *Ibidem*, 205.

43 Un compendio actualizado y reciente puede ser consultado en Gutiérrez Baños, «Taller de Limoges».



Figura 3

Yacente de don Mauricio en el coro de la catedral de Burgos; Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Monumentos Arquitectónicos de España*, n.º de inventario E- 3682. © RABASF.

Sus manos, quizás fundidas independientemente, se separan del cuerpo (figura 4): con una, que porta varios anillos, bendice, con la otra sujeta un báculo, hoy desaparecido,⁴⁴ del que desconocemos la fecha en que se perdió, aunque en los *Monumentos Arquitectónicos de España* del año 1888 ya aparece sin él.

Los autores decimonónicos repitieron literalmente la necesidad de proteger la pieza, «ubicada a ras de suelo y dañada»,⁴⁵ dato relevante que un documento del año 1522, que nos parece muy valioso, ayuda comprender; en él se relata cómo, en el cabildo burgalés, los jueces eclesiásticos iniciaron cierta pesquisa sobre algo sucedido en el coro entre dos capellanes: uno de ellos instó al otro «a que se quitara de encima de la sepultura del obispo Mauricio en el coro»,⁴⁶ siendo muy posible que la concepción original del monumento sepulcral, siguiendo modelos franceses, no tuviese un gran desarrollo en altura.

El rostro del yacente es una de las partes del conjunto más representativa, pues fue realizado como máscara independiente y posee detalles de gran calidad y naturalismo; una vez ejecutada la obra, mediante la técnica de la fundición, el artífice trabajó en frío, con el buril, detalles como la barba incipiente, cuya extraordinaria calidad hizo que al-

44 Amador de los Ríos, *Burgos*, 475: «Conservando sobre el pecho, a la izquierda, el significativo báculo que sujeta con la mano».

45 Rafael Monje (*Manual del viajero en la Catedral de Burgos*, 18) vio el yacente de Mauricio «levantado un palmo sobre el pavimento».

46 ACB, RR-41, f. 162.



Figura. 4

Detalle del yacente de don Mauricio en la catedral de Burgos; imagen de los autores. © Catedral de Burgos.

gunos expertos, especialmente a partir de las investigaciones de Chancel-Bardelot,⁴⁷ la considerasen un elemento añadido, fruto de una refacción del siglo xv. La experta la ve demasiado avanzada y naturalista para la Castilla del momento, conectándola con la figura de san Dionisio de la catedral de Reims, del segundo cuarto del siglo XIII.

Por nuestra parte, y en relación con la obra, debemos aclarar varios puntos. En primer lugar, la técnica del conjunto ha sido objeto de confusión, ya que se consideró que estaba compuesta por placas de cobre y esmalte, así como de bronce esmaltado y de bronce y cobre dorados sobre alma de madera. En este sentido, debemos mencionar que, entre los años 2001 y 2002, el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) realizó la restauración del yacente, y en su informe indica que el material es cobre dorado, con láminas «a la amalgama» decoradas con incisiones realizadas a buril, pedrería, esmaltes y clavos dorados al mercurio para adherir las placas al alma de madera de nogal, sin especificar que la máscara sea de un material diferente o que tenga una cronología distinta a la del resto del conjunto.⁴⁸

En segundo lugar, que la máscara fuera concebida como pieza independiente no prueba su cronología posterior, de hecho, la historiografía que abordó la tumba de don Mauricio olvidó los paralelos que, hacía muchos años, habían sido establecidos por Salet, quien defendía que las máscaras de Alès y Herbert de Lanier (†1290), de la ciudad de Angers, reflejaban esa tradición del uso de rostros fúnebres (figura 5):⁴⁹ los orificios que presentan las piezas francesas aseguran su uso como máscaras funerarias en el siglo XIII.

Un último argumento prueba que el rostro de Mauricio es coetáneo al resto del conjunto, pues hay total continuidad en el tratamiento del cabello del prelado y el área de la oreja, con ondulaciones unitarias; además, el análisis de los clavos, teñidos al mercurio, revelan idéntico material al usado en las demás partes del yacente, como demuestra la

47 De Chancel-Bardelot, «Tombs of Limoges Work», ficha catalográfica 1: «Burgos, cathedral, tomb of dom Mauricio, bishop of Burgos (d. 1238)». Apoyan la cronología tardía del rostro, Badham y Oosterwijk, «Monumentum aere perennius?», *passim*, esp. 54-55.

48 Remitimos al informe Madrid, IPCE, BM 23/20; véase Gabaldón *et al.*, *Informe técnico de la escultura yacente del Obispo Don Mauricio*.

49 Salet, «Masques de cuivre limousins». Una está conservada en el Museo Angers, y la de Herbert en el del Louvre, referencia OA 6485.



Figura 5

Máscara funeraria de Herbert Lanier de finales del siglo XIII; París, Musée du Louvre, referencia OA6485. © Musée du Louvre.

radiografía del informe de restauración. Como es sabido, en la obra se usaron otras técnicas además de las placas de cobre sobre alma de madera, así, tanto en la mitra como en los textiles y en el calzado se observa el estampillado en forma de rosácea que imita soluciones textiles propias de los ajuares funerarios del siglo XIII, como las foliáceas que acompañaron al arzobispo primado Jiménez de Rada en la muerte.⁵⁰

Por otra parte, la pieza de estudio siempre fue calificada como obra de Limoges, si bien es cierto que dicha técnica solamente fue utilizada para decorar el almohadón y el manípulo, usando esmalte *champlevé*, sobre el que, lamentablemente, el informe de restauración no aporta análisis químicos. Si los comparamos con el corpus compendiado por Gauthier, los motivos son propios de talleres tardíos, tanto en su forma como en la calidad, y las foliáceas del cojín son elementos estereotipados, aunque las aves —quizás pavones entre roleos—, incluso teniendo en cuenta los daños que haya podido sufrir la pieza, muestran una calidad inferior a las grandes obras hipotéticamente ligadas al Monasterio de Santo Domingo de Silos, por lo que no son los esmaltes los que aportan datos definitivos (figuras 6a y b); además, los *ornamenta episcopalia* de la casulla fueron decorados con flores de lis y castillos inscritos en rombos (figuras 7a y b), lo que sirvió a Serrano y a otros autores como Roulin⁵¹ —quien los diseñó para las publicaciones francesas decimonónicas— como argumento para vincular a don Mauricio con Francia y considerar que el yacente, procedente de Limoges, había sido importado a Castilla.

50 De la Casa Martínez, «Ajuar funerario del arzobispo Jiménez de Rada».

51 Roulin, «La statue tombale de Dom Mauricio».



Figuras 6a y b
De izquierda a derecha, almohadón y manípulo con esmaltes del yacente de don Mauricio en la catedral de Burgos;
imágenes de los autores. © Catedral de Burgos.



Figura 7a y b
De izquierda a derecha, castillos y lises del yacente de don Mauricio en la catedral de Burgos;
imágenes de los autores. © Catedral de Burgos.

Finalmente, el pedestal sobre el que la figura del prelado apoya sus pies, como si de una escultura vertical se tratase, muestra la imagen de dos grandes castillos que, en origen, miraban hacia los canónigos del coro; ambos son de gran tamaño y, en ellos, el orfebre detalló el despiece de los sillares, las almenas, la torre del homenaje y las puertas de madera y sus herrajes.

La efigie de don Mauricio y las artes de su tiempo

Aunque se han perdido los posibles yacientes elaborados en metales nobles y más mundanos del contexto castellano, la solución no fue desconocida ni en el ámbito hispano ni, obviamente, en el internacional; y, al respecto, la gran variedad de piezas de diferente técnica y ambiente histórico y geográfico que estuvo conectada con la de don Mauricio constituye un problema historiográfico, por lo que creemos necesario acotar las relaciones y discriminarlas.

Por ejemplo, fueron establecidos paralelismos entre el yacente burgalés y las efigies de san Fernando y Beatriz de Suabia de la catedral de Sevilla;⁵² no obstante, y a pesar de su destrucción, tras consultar las fuentes, los datos conocidos sobre las obras y a los especialistas sobre el asunto, creemos que no existe relación alguna entre ellas. Más interesante nos parece la posible vinculación con los desaparecidos monumentos funerarios de Teobaldo I de Navarra, Thibaud IV —conde de Champagne que falleció en 1253— y su hijo Enrique I (†1274) de la catedral de Pamplona, cuyas tumbas eran de cobre dorado y esmaltes de Limoges, pues Teobaldo I fue enterrado en un sepulcro realizado en 1267 por Jean de Châtelus, esmaltador de dicha localidad francesa.⁵³

Sin embargo, el uso de metales en las tumbas no fue privativo de los monarcas, pues los prelados los emplearon igualmente, junto con los esmaltes, para proyectar una imagen memorial; de hecho, el obispo Enrique de Blois (†1191) comandó una obra de Limoges con el siguiente epígrafe: «Enrique, vivo en bronce, le da regalos a Dios [...] un hombre igual en mente a las Musas y en elocuencia más alto que Cicerón».⁵⁴ El metal daba prestigio intelectual y visual a la imagen tras la muerte y, según la *Jerarquía Celeste*, la vía para elevar el espíritu a los cielos era «bajo las especies del bronce, el ámbar y las piedras multicolores».⁵⁵ Dicha técnica también fue usada en Toledo para la realización de algunos yacientes episcopales como el del arzobispo Gonzalo de Gudiel, fallecido en 1299; según el canónigo del siglo XVI Juan Bautista Pérez: «El de don Gonçalo de madera el bulto cubierto con placas de plata».⁵⁶

Asimismo, algunos expertos relacionan la efigie de Mauricio con el yacente de Evrard de Fouilloy (†1222) en Reims; fundida íntegramente en bronce a la cera perdida, presenta un rostro naturalista similar a la obra bronceínea de Henrich Bochholt (†1341) en el coro de la catedral de Lübeck,⁵⁷ sin embargo, creemos que, tanto por técnica como por formato, son muy distantes de la burgalesa.

52 De Contreras y López de Ayala, *El arte gótico en España*, 136.

53 Las tumbas fueron dañadas en los saqueos de 1276; véase Ramírez Vaquero, «Memoria del rey-memoria de la dinastía», *passim*, esp. 289.

54 Uno de los análisis más recientes puede ser consultado en De Beer y Speakman, *Thomas Becket murder*, 40, ficha catalográfica 1.27.

55 Martín, *Pseudo-Dionisio. Jerarquía Celeste*, 162.

56 Biblioteca Nacional de España, Mss. 1529, f. 73r.

57 Foz, *Romanesque Tomb Effigies*, 57.



Figura 8

Dibujo de la tumba de la reina Blanca según Gaignières. Oxford, Bodleian Library, Ms. Gough Drawings Gaignières 2, f. 29r. © Oxford, Bodleian Library.

Las conexiones más estrechas y la tradición de la que depende la efigie mauriciana hay que buscarlas en el conjunto de tumbas facturadas en cobre sobre alma de madera y esmaltes ligados al patronazgo artístico de la reina de Francia Blanca de Castilla. En 1226, tres años después de morir su esposo, el rey Luis VIII, la reina madre encargó un sepulcro de metal⁵⁸ del que, a través del arqueólogo Alexandre Lenoir, sabemos que «estaba cubierto con una hoja de cobre dorado en la que estaba grabada su figura». Blanca de Francia falleció en el año 1243, y su monumento sepulcral, hoy en parte destruido, fue dibujado por F. R. de Gaignières⁵⁹ (figura 8) haciendo pareja con el de su hermano Juan, muerto en 1248, ambos hijos de Luis IX; las dos obras están parcialmente conservadas en la Basílica de Saint Denis. Según la doctora Pellón Gómez-Calcerrada, es posible que la «reina madre estuviera detrás de su promoción» y que incluso las primeras tumbas de Luis IX (†1270) y Margarita de Provenza (†1295) presentaran la misma técnica, no existiendo dudas acerca de que doña Blanca prefería sepulcros con recubrimiento metálico y decoración esmaltada para los familiares.⁶⁰

58 Pellón Gómez-Calcerrada, *Las reinas y el arte*, 137.

59 Bodleian Library Ms. Gough Drawings Gaignières 2. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/abd2e479-a15b-4784-bba0-4c8d8d9a19ea/>

60 Pellón Gómez-Calcerrada, *Las reinas y el arte*, 137-138.

Estudios recientes han demostrado dónde estaba ubicada la tumba de la reina, concretamente en la Abadía cisterciense de Notre-Dame-la-Royale, también llamada Maubuisson (Saint-Ouen-L'Aumône, Val-D'Oise), un edificio que ella misma había fundado en el año 1236. Su sepulcro fue colocado en el coro del templo,⁶¹ y las fuentes antiguas son claras sobre ello, «elevado entorno a dos pies y medio del suelo», hecho que vuelve a manifestar una tipología tumbal casi a ras de suelo para no entorpecer la liturgia del presbiterio y el coro. Su efigie era *ronde bosse*, vestida de religiosa, coronada, con ángeles a cada lado y sujetando un libro; contando, además, con un epígrafe dispuesto alrededor.⁶² Posteriormente, el panteón de Notre-Dame-la-Royale albergó otras obras de cobre, pero prácticamente todos los elementos artísticos del lugar han desaparecido.

Sobre castillos y lises

Otro dato a resaltar es que los textos antiguos de la Abadía de Maubuisson citan, en el armario del tesoro del templo, un textil funerario —atribuido a la reina Blanca y que era usado para su efigie— con las armas de san Luis en satén azul y flores de lis bordadas en oro; además, las tapas de los sarcófagos de los nietos de doña Blanca, hoy en la Basílica de Saint-Denis, presentan láminas de cobre, esmaltadas con lises y castillos, que ornan tanto las franjas de los márgenes de la cubierta como el pellote de sus hábitos emulando textiles, tratándose sin duda de los motivos más cercanos a la tumba de Mauricio (figura 9).



Figura 9

Detalle de las lises y los castillos del yacente de la tumba de don Juan en la basílica de Saint-Denis de París. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Denis_\(93\),_basilique_Saint-Denis,_tombeau_de_Jean_et_Blanche_de_France,_morts_en_1248_et_1243,_ex-Royaumont_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Denis_(93),_basilique_Saint-Denis,_tombeau_de_Jean_et_Blanche_de_France,_morts_en_1248_et_1243,_ex-Royaumont_1.jpg). © CC.

61 Langlois, Bonis y Wabont, «Une princesse maudite jusque dans sa sépulture?», 227-242, esp. 232

62 Dutilleux y Depoin, *L'Abbaye de Maubuisson (Notre-Dame-la-Royale)*, 106.

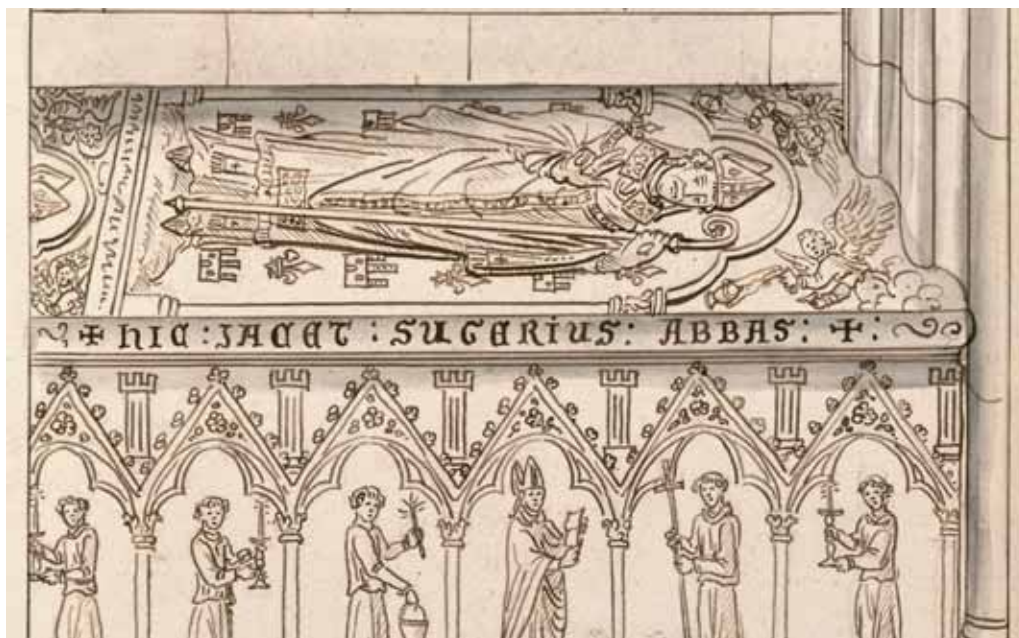


Figura 10

Tumba de Suger renovada en el siglo XIII. © París, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Signatura Pe-11A, f. 83r. © Bibliothèque nationale de France.

Los castillos y las flores de lis nos parecen de gran relevancia como elementos clave del yacente burgalés, motivos tomados de las tumbas francesas patrocinadas o derivadas del modelo elegido por Blanca de Castilla; interesando destacar además, que dicha combinación heráldica era un elemento privativo de los reyes en esas fechas y que también se encuentra presente en el enterramiento de Mauricio —relacionándose con la comitencia regia—, lo que nos permite evocar otros hitos artísticos de gran impacto en la órbita religiosa.⁶³ Así, sabemos que las renovadas tumbas de los abades de Saint-Denis, conocidas a través de los diseños de Gaignières, reflejan un hecho poco considerado hasta la fecha para el ámbito hispano: el uso de la flor de lis y de los castillos entre los motivos utilizados para ornarlas; por ejemplo, el sepulcro del célebre abad Suger, fallecido en 1151, fue renovado en época de san Luis (1226-1270) y mostraba un yacente sobre una cama con dichos adornos, modelo seguido para los de otros abades, como Henri de Troon, cuya muerte acaeció en 1219. La creación *ex novo* de dichas sepulturas fue realizada, posiblemente, durante el abadiato de Mathieu de Vendôme (1258-1286; figura 10).⁶⁴

Las investigaciones más recientes han visto en ello un deseo regio de conmemorar la labor de esos antiguos abades, pues aparecen portando mitra, báculo y, en el caso de Su-

63 El empleo de dichos elementos heráldicos —lises y castillos— puede adquirir una clara polisemia al ser relacionados con la Virgen María, en el sentido de la virginidad y de la fortaleza, pero esos usos combinados en fechas tempranas aún no eran comunes en Castilla, como aseguró el doctor Metelo, del Instituto de Estudios Medievales de la Universidade Nova de Lisboa.

64 A esos dos sepulcros pueden añadirse, según los diseños de época moderna, los del abad Adam († 1122) y Pierre de Auteil (†1229), información que puede ser consultada en París, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Signatura Pe-11A, f. 83.

ger, bendiciendo; por otra parte, la presencia de los castillos en el corazón de la Francia del siglo XIII siempre debe ser relacionada con las armas de Blanca de Castilla y de su hijo Luis IX, así como con su aplicación en las obras que financiaron.⁶⁵

El patronazgo de la efigie de don Mauricio

No hemos encontrado ningún documento que informe sobre el encargo del yacente, su comitente o el lugar de factura, y desconocemos si fue una empresa privada del prelado al final de su vida o una obra realizada tras su muerte, así como si fue iniciativa del cabildo o de la realeza.

El uso de esmaltes a la manera de Limoges no asegura, en absoluto, una importación de la pieza, pues Castilla estaba lo suficientemente preparada como para generar una obra de ese tipo sin necesidad de acudir a artífices externos; de hecho, a las de mejor calidad relacionadas con el supuesto foco silense debe sumarse la que algunos investigadores han considerado una donación de don Mauricio al Monasterio de San Pedro de Arlanza (Hortigüela, Burgos), la llamada *Virgen de las Batallas*, ornada con esmaltes y actualmente custodiada en el Museo Nacional del Prado.⁶⁶ Tampoco es necesario acudir a artistas foráneos para explicar la talla del alma de madera: a mediados del siglo XIII y durante el XIV, el área burgalesa destacó por la importante actividad de talleres expertos en crear bultos ligneos,⁶⁷ usados principalmente en monasterios y panteones de la nobleza.

Finalmente, ante este panorama complejo sin informaciones fehacientes, consideramos que existen dos vías hipotéticas complementarias que explican las características técnicas y el origen del yacente de don Mauricio, refrendadas por documentación no analizada hasta el momento; de este modo, podemos ahondar en dos frentes: el papel de sus familiares y el esencial apoyo de la realeza.

En cuanto al entorno del prelado, es fundamental la figura de don Juan de Medina, sobrino del obispo por línea paterna que fue arcediano de Briviesca y capellán de Inocencio IV (1243-1254),⁶⁸ en cuyo caso, y a diferencia de su tío, sí que conservamos su testamento, que es de sumo interés.⁶⁹ Su designación como primado se debió al deseo del citado papa, quien lo impuso, frente a la propuesta del cabildo, al fallecer don Rodrigo Jiménez de Rada en 1247; las fuentes se refieren a don Juan como *dilectum filium*, maestro, capellán papal y arcediano de eminente ciencia y honesta moralidad,⁷⁰ e Inocencio IV lo presentaba como un tesoro enorme de virtudes y muy glorioso ante Dios y los hombres.⁷¹ En las epístolas dirigidas al rey Fernando III y a su sucesor, el futuro Alfonso X, don Juan aparece como sobrino del difunto obispo de Burgos Mauricio, de feliz memoria, pues condujo a Hispania a la reina Beatriz, madre de Alfonso; indicándose, además, que procede de un origen ensalzado y que el monarca lo tiene por predilecto y magnífico por encima de los demás.⁷²

65 Deschênes, «Ornement signifiant», 121.

66 Joaquín Yarza y Juan Carlos Elorza (*La Virgen de las Batallas*) la sitúan entre 1225 y 1235.

67 Argumento ya mencionado en Gutiérrez Baños, «Taller de Limoges».

68 Quintana Prieto, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, 470-475.

69 Archivo de la Catedral de Toledo (ACTO), A.7.A.1.5. En el archivo toledano se conserva el original sobre pergamino y una copia del testamento, que figura como A.8. D.1.8; agradecemos al doctor Domínguez Sánchez su inestimable ayuda con la transcripción e interpretación del citado texto.

70 Quintana Prieto, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, 473-475, doc. 488.

71 *Ibidem*, 472, doc. 485.

72 *Ibidem*, 470-471, docs. 482 y 483.

Don Juan de Medina dictó testamento el 19 de julio de 1248 en Tamajón (Guadalajara), y tras una lectura detenida del mismo hemos obtenido nuevos datos sobre su linaje burgalés y sus relaciones con Francia. El documento nos informa acerca de que la madre del testador vivía en Burgos y que a ella le dejaba la casa en la que moraba y un anillo de zafiro, propiedades que habían sido donaciones recibidas de su tío paterno, Mauricio; especificando que quería devolver a Burgos el libro de las *Cartas de san Jerónimo* que había pertenecido al prelado burgalés de venerable memoria.⁷³ El testamento reitera la veneración y el respeto por don Mauricio y confirma su vinculación y la de su familia con Burgos, Medina de Pomar, Pancorbo y otros lugares de la diócesis, por lo que creemos que despejan todas las dudas sobre los orígenes familiares del prelado.⁷⁴

En segundo lugar, y más importante, el yacente de Mauricio debe ser entendido a partir del apoyo de la realeza, aunque no es necesario volver sobre las conexiones del obispo con los reyes. Y por eso no extraña que, de nuevo, en el testamento de don Juan aparezca la reina madre de Francia, doña Blanca de Castilla, pues a través de las últimas voluntades del primero conocemos que favoreció a su progenitora con una copa de plata que la ilustre dama le había regalado, pero, además, pide a la *regina* que unas casas que poseía en París, se vendan por su intermediación y que se emplee ese dinero en los estudiantes extranjeros.⁷⁵ Esta intención parece traslucir algún periodo previo de la vida del eclesiástico. Así, parece razonable suponer que don Juan hubiese estudiado en París para obtener el grado de maestro y que por ello conocía las necesidades de los escolares foráneos a los que pretendía ayudar, idea que puede invitar a pensar que su tío paterno, y posible mentor, también pasase por las aulas de la capital gala —como se ha supuesto en muchas ocasiones—, aunque de momento no haya podido ser proba documentalmente.⁷⁶ Aquí tenemos una noticia indirecta pero sugerente.⁷⁷

Por otra parte, la relación que el testamento establece con Francia es de gran importancia, pues los estrechos vínculos con doña Blanca que se traslucen de él no pueden más que abriarnos caminos y afianzarlos. La familia real castellana, con Fernando III a la cabeza, tenía a don Juan como favorito, tanto por sus palabras como por sus hechos, y parece que el prelado estaba dispuesto a corresponder, desde Toledo, al engrandecimiento de la Corona;⁷⁸ de modo que fue el portador de una serie de reliquias procedentes de la Sainte-Chapelle que, donadas por Luis IX (1226-1270), el hijo de la infanta castellana, incrementaron el tesoro de la sede primada.⁷⁹

En este punto, cabe mencionar que las relaciones entre las hijas de Alfonso VIII de Castilla, Berenguela (†1246) y su hermana Blanca (†1252), fueron constantes a pesar de la distancia que las separaba, aunque los vestigios de su correspondencia sean escasos a día de hoy;⁸⁰ doña Blanca contrajo matrimonio con el rey Luis VIII (1223-1226) en el

73 ACTO, A7. A1.5r y González González, *Reinado y diplomas de Fernando III*, 36

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem*.

76 Martínez Santamarta, *Berenguela la Grande y su época*, 309 y 401.

77 Sabemos, además, que alguno de los nietos castellanos de doña Blanca de la generación de don Juan, como el infante Felipe, estudiaron en París; véase Martínez Santamarta, *Berenguela la Grande y su época*, 739-742.

78 Quintana Prieto, *La documentación pontificia de Inocencio IV*, 470, doc. 482.

79 Pellón Gómez-Calcerrada, «Las reinas y el arte el patronazgo artístico», vol. 1, 50-51, n. 91, 136-137 y 163.

80 Tal vez el mismo Juan de Medina colaboró en el contacto entre las dos damas siendo mensajero de las misivas; véase Martínez Santamarta, *Berenguela la Grande y su época*, 335, 356-357 y 401.

año 1200, pero siempre mantuvo una cordial sintonía con los castellanos e hispanos que visitaban la corte francesa.⁸¹ Ya hemos anticipado que don Mauricio y la futura reina Beatriz de Suabia visitaron la corte francesa en el otoño de 1219, visitas que pueden ser rastreadas en los registros del palacio junto con la ayudas, las compras y los envíos de materiales entre Castilla, Navarra —donde vivía su prima la reina Blanca— y París; en ocasiones, dichos envíos no fueron bien vistos en la corte francesa, pero la dama continuó con su costumbre a lo largo de toda su vida.⁸² Al respecto, y participando de esas idas y venidas, hemos localizado a Pedro Rodríguez, el hermano del obispo Mauricio y padre de Juan de Medina, *valletus reginae Castellae*, tal y como aparece en las cuentas del año 1234.⁸³ Finalmente, otra noticia, correspondiente a 1241 y procedente de la misma fuente documental, explica el envío, realizado desde Francia por la reina doña Blanca, de una «*imagine missa in Hispaniam et estuicio eius*»,⁸⁴ es decir, de una escultura, trasladada y custodiada a nuestros territorios, por la que se pagaron setenta y tres sólidos de oro y seis denarios; como vemos, el intercambio de objetos artísticos entre la reina y la familia de Mauricio fue un hecho.

Al morir don Mauricio en el año 1238, ¿fue don Juan el que solicitó a doña Blanca ayuda para realizar la efigie funeraria? Desafortunadamente, no podemos asegurar que la imagen que la reina envió en 1241 fuese la del yacente de nuestro obispo, pero de lo que no existe duda es de la fuerte relación y de los intercambios de obras artísticas entre don Juan y la reina, así como de la buena memoria y de la relevancia que don Mauricio imprimió en el primado, cuestiones que indudablemente revela la documentación.

El yacente es un eslabón más de la producción funeraria ligada a la reina madre francesa, tratándose de la única tumba episcopal hispana marcada con lises y castillos de las conservadas, lo que reafirma el deseo expreso de confirmar la estrecha relación de don Mauricio y su familia con la casa real franco-castellana, en consonancia con los modelos de mediados del siglo XIII utilizados en la renovación de las tumbas de las grandes personalidades eclesiásticas de la abadía de Saint-Denis.

81 Pellón Gómez-Calcerrada, «Las reinas y el arte el patronazgo artístico», vol. I, 27-35 y vol. II, 761-807.

82 *Ibidem*, vol. I, 47.

83 Pellón Gómez-Calcerrada, *Las reinas y el arte*, 283.

84 Cuentas inéditas del reinado de Luis IX (1226-1270) a nombre de Blanca de Castilla, información tomada de Pellón Gómez-Calcerrada, «Las reinas y el arte el patronazgo artístico», vol. I, 146 y vol. II, 666-670, esp. 666.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. «Mauricio (D.), arzobispo de Burgos». En *Biografía Eclesiástica Completa*, vol. III, 537-538. Madrid: Eusebio Aguado, 1862.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. *Burgos*. Barcelona: Cortezo 1888.
- Argaiz, Gregorio de. *La soledad laureada, por san Benito, y sus hijos, en las iglesias de España y teatro monástico de la Prouincia de Asturias, y Cantabria*. Madrid: Antonio de Zafra, 1675.
- Arizaleta, Amaia. «Prácticas intelectuales y redes de saber clerical en el mundo del pensamiento toledano (1210-1220)». En *Figures de l'autorité médiévale: mélanges offerts à Michel Zimmermann*, editado por Pierre Chastang *et al.*, 13-32. París: Éditions de la Sorbonne, 2016.
- Ayala Martínez, Carlos de. «Los obispos de Alfonso VIII». En *Carreiras Eclesiásticas no Ocidente Cristão (séc. XII-XIV)*, editado por Ana María Jorge, Herminia Vilar y Maria João Branco, 151-186. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2007.
- Badham, Sally y Oosterwijk, Sophie. «Monumentum aere perennius? Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080-1430». *Church Monuments* 30 (2015): 7-105.
- Beer, Lloyd de y Speakman, Noemi. *Thomas Becket murder and the making of a saint*. Londres: The British Museum, 2021 [Ficha catalográfica 1.27, p. 40].
- Carrero Santamaría, Eduardo. *La catedral habitada: historia viva de un espacio arquitectónico*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Casa Martínez, Carlos de la. «Ajuar funerario del arzobispo Jiménez de Rada». En *Lux. Las Edades del Hombre*, 362-367. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2021.
- Chancel-Bardelot, Béatrice de. «Tombs of Limoges Work». En *Enamels of Limoges: 1100-1350, Art in Spain*, 435. Met, Nueva York: Metropolitan Museum, 1996.
- Contreras López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya). *El arte gótico en España*. Barcelona: Labor, 1945.
- Cunningham, Jack P. «That We Might be made God: Pseudo-Dionysius and Robert Grosseteste's episcopal career». En *Episcopal Power and Personality in Medieval Europe, 900-1480*, editado por Peter Coss *et al.*, 141-158. Turnhout: Brepols, 2020.
- D'Alvernay, Marie-Thérèse. «Deux traductions latines du Coran au Moyen Age». *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* 22-23 (1947-1948): 128-130.
- Deschênes, Maude. «Ornement signifiant. La microarchitecture sur les dalles funéraires de la collection Gaignières (XIIe-XVe siècles)». Tesis doctoral, Université Laval (Quebec), 2018.
- Domínguez Sánchez, Santiago. *Documentos de Gregorio IX (1227-1241) referentes a España*. León: Universidad, 2004.
- Dutilleul, Adolphe y Depoin, Joseph. *L'abbaye de Maubuisson (Notre-Dame-la-Royale): histoire et cartulaire*. París: Amédée, 1882.
- Elamrani-Jamal, Abdelali. «La philosophie arabe à l'Université de Paris». En *The Introduction of Arabic Philosophy into Europe*, editado por Charles Edwin Butterworth y Blake Andrée Kessel, 31-39. Nueva York: Brill, 1994.
- Eubel, Conrad. *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, vol. I. Padua: Il Messagero de san Antonio, 1913 [reimp. 1960].
- Flórez, Enrique. *España Sagrada*, vol. 25. Madrid: Real Academia de la Historia, 1839.
- Fozi, Shirin. *Romanesque Tomb Effigies. Death and Redemption in Medieval Europe, 1000-1200*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2021.
- Gabaldón, Araceli *et al.* *Informe técnico de la escultura yacente del Obispo Don Mauricio*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=%3A*&start=75&rows=1&sort=

- msstored_title%20asc&fq=mssearch_geographics&fv=Burgos&fo=and.
- Gams, Bonifacius. *Series episcoporum ecclesiae*. Maguncia: Graz Akademische, 1873.
- García y García, Antonio, dir. *Sinodycum Hispanum*. Burgos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.
- Garrido Garrido, José Manuel. *Documentación de la Catedral de Burgos (1184-1222)*, vol. II. Burgos: Garrido, 1983.
- Gómez Bárcena, María Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial, 1988.
- «Mauricio, Bishop of Burgos». En *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, editado por E. Michael Gerli, 551. Londres: Routledge, 2003.
- González González, Julio. *El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII. I Estudio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- *Reinado y diplomas de Fernando III*. Córdoba: Monte de Piedad, 1980.
- Gonzálvez Ruiz, Ramón. *Hombres y libros de Toledo*. Toledo: Fundación Ramón Areces, 1997.
- Gorosterratzu Jaunarena, Javier. *Don Rodrigo Jiménez de Rada, gran estadista, escritor y prelado*. Pamplona: Bescansa, 1925.
- Gutiérrez Baños, Fernando. «Taller de Limoges: imagen yacente del sepulcro de don Mauricio (†1238), obispo de Burgos». En *Lux. Las Edades del Hombre, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre*, 178-181. Valladolid: Las Edades del Hombre, 2021.
- Henriet, Patrick. «Hagiographie léonaise et pédagogie de la foi». En *L'enseignement religieux dans la Couronne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIIIe-XVe siècle)*, editado por Daniel Baloup, 1-28. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.
- Hernández, Francisco Javier. *Los cartularios de Toledo, catálogo documental*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1996.
- Karge, Henrik. *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.
- Langlois, Jean-Yves; Bonis, Armelle y Wabont, Monique. «Une princesse maudite jusque dans sa sépulture? La tombe attribuée à Blanche de Bourgogne († 1326) dans le chapitre de l'abbaye Notre-Dame-la-Royale dite de Maubuisson (Saint-Ouen-l'Aumône, Val-d'Oise)». En *Inhumations de prestige ou prestige de l'inhumation?: expressions du pouvoir dans l'au-delà (Ive-XVe siècle)*, editado por Armelle Alduc-Le Bagousse, 227-242. Caen: Publications du CRAHM, 2009.
- Linehan, Peter y Hernández, Francisco J. *The Mozarabic Cardinal, The Life and Times of Gonzalo Pérez Gudiel*. Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Lizoain Garrido, José Manuel. *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*. Burgos: Garrido, 1985.
- Mansilla Reoyo, Demetrio. *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*. Roma: Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, 1955.
- *La documentación pontificia de Honorio III (1216-1227)*. Roma: Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, 1965.
- *Catálogo documental del archivo Catedral de Burgos (804-1416)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- Martín, Teodoro H., ed. *Pseudo-Dionisio. Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Martínez Gázquez, José. «Las traducciones latinas medievales del Corán: Pedro el Venerable-Robert de Ketton, Marcos de Toledo y Juan de Segovia». *Euphrosyne* 31 (2003): 491-503.
- Martínez Gázquez, José y Petrus, Nadia. «Las motivaciones generales de las traducciones medievales latinas del Corán». *The Journal of Medieval Latin* 18 (2008): 230-246.
- Martínez Santamarta, Salvador. *Berenguela la Grande y su época (1180-1246)*. Madrid: Polifemo, 2012.
- Monje, Rafael. *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*. Burgos: Arnáiz, 1843.
- Orcajo, Pedro. *Historia de la Catedral de Burgo*. Burgos: Cariñena, 1856.
- Pellón Gómez-Calcerrada, María. «Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla», 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de León, 2012.
- *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013.

- Pick, Lucy. *Conflict and Coexistence. Archbishop Rodrigo and the Muslims and Jews of Medieval Spain*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- Polanco Melero, Carlos. «Ceremonial funerario de los arzobispos de Burgos en la Edad Moderna (1579-1791) (II)». *Boletín de la Institución Fernán González* LXXXVI, n.º 235 (2007): 159-202.
- Quintana Prieto, Augusto. *La documentación pontificia de Inocencio IV (1243-11254)*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1987.
- Ramírez Vaquero, Eloísa. «Memoria del rey-memoria de la dinastía: otra lectura del panteón regio de navarra». En *Medioevo e Mediterraneo: incontri, scambi e confronti. Studi per Salvatore Fodale*, editado por Patrizia Sardina, Daniela Santoro, Maria Antonietta Russo y Marcello Pacifico, 283-301. Palermo: Palermo University Press, 2020.
- Roulin, Eugène Augustin. «La statue tombale de Dom Mauricio, évêque de Burgos». *Bulletin de la Société scientifique historique et archéologique de la Corrèze (Brive-la-Gaillarde)* 21 (1899): 487-495.
- Rucquoi, Adeline. «La Royauté sous Alphonse VIII de Castille». *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 23 (2000): 215-241.
- «La doublé vie de l'université de Palencia (c. 1180-c. 1250)». En *Rex, sapientia, nobilitas: estudios sobre la Península Ibérica medieval*, 87-124. Granada: Universidad, 2006.
- Ruiz Asencio, José Manuel. *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (1230-1269)*, vol. VIII. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1993.
- Salet, Francis. «Masques de cuivre limousins». *Bulletin Monumental* 150, n.º 3 (1992): 279-280.
- Serna Serna, Sonia. *Los obituarios de la Catedral de Burgos*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2008.
- Serrano, Luciano. *D. Mauricio, obispo de Burgos: y fundador de su catedral*. Madrid: [s. e.], 1922.
- Witcombe, Teresa. «Building Heaven on Earth: Bishop Maurice and the novam fabricam of Burgos cathedral». *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 42, n.º 1 (2017): 46-60.
- «Maurice and the Mozarabic charter: a cross-cultural transaction in early thirteenth-century Toledo». *Journal of Medieval Iberian Studies* 10, n.º 2 (2018): 234-256.
- «Between Paris and Al-Andalus: Bishop Maurice of Burgos and His World, C.1208-1238». Tesis doctoral, University of Exeter, 2019.
- Yarza Luaces, Joaquín y Elorza Guinea, Juan Carlos. *La Virgen de las Batallas*. Madrid: El Viso, 1998.

Entre la reforma espiritual y la mística femenina.
Las estrategias artísticas del obispo
Alonso Fernández Pecha (†1389)*

Ángel Fuentes Ortiz

Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Retrato de Alonso Fernández Pecha (1610) custodiado en la catedral de Jaén. © Catedral de Jaén.

Muy sancto y bienaventurado padre,
despierta a sant Hierónimo que mucho ha que duerme.

En su *Cronica de los frayles de la orden del bienaventurado sant Hieronymo*, publicada en 1539, fray Pedro de la Vega pone las anteriores palabras en boca de la mística y visionaria Brígida de Suecia.¹ Unas palabras proféticas dirigidas al papa Gregorio XI y sacadas de unos antiguos «anales de la Orden» que, al menos tras escrutar los escritos de la santa, sabemos que nunca pronunció. Como si se tratase de una última «revelación» apócrifa de la mística de Suecia, la *inventio* de los cronistas jerónimos estaba con seguridad destinada a sancionar los presuntamente milagrosos orígenes de su orden. En realidad, hacia el año 1465, otro monje jerónimo ya había dado cuenta de una profecía más antigua relacionada con el germen de su congregación. Según este cronista, el beato italiano Tomasuccio de Foligno habría pronosticado, incluso antes que santa Brígida, que veía «que el Spíritu Sancto se va a Espania e non se quanto ay durará».² Tras escuchar la predicción —siempre según el mencionado relato—, un grupo de eremitas habría viajado hasta la Península para convertirse en «los granos de la semilla» del movimiento jeronimiano en los reinos hispanos.³

La vinculación de la narrativa de la fundación jerónima con estos dos sucesos proféticos constituía, muy probablemente, la respuesta velada a uno de los mayores problemas que la orden acusaba frente a las otras congregaciones contra las que competía por el favor de los poderosos. Y es que, al contrario que ellas, las cuales hacía mucho tiempo que habían establecido un sólido relato fundacional, los jerónimos, nacidos en el año 1373, se veían en la necesidad de justificar espiritualmente su repentina aparición —e inesperado éxito— dentro del congestionado paisaje monástico de la península ibérica. Pese a todo, y constatando sus heterodoxos orígenes,⁴ no es descartable que los postulados del beato Tomasuccio de Foligno influyesen en las primeras comunidades de la Orden de San Jerónimo. Lo que sí resulta absolutamente indiscutible, como veremos, es que el pensamiento de Brígida de Suecia tuvo sus ecos en el incipiente proyecto jerónimo a través de uno de sus protagonistas más carismáticos: el obispo de Jaén Alonso Fernández Pecha.

Un obispo dimisionario en tiempos de crisis

La catedral de Jaén aún conserva entre sus muros un retrato póstumo de Alonso Fernández Pecha (figura 1), una efigie pintada hacia 1610 y perteneciente a una galería de obispos que resulta sumamente interesante para nosotros. El valor de esta imagen no radica tanto en su humilde calidad artística, sino más bien en la información que manifestamente nos oculta. El lienzo nos muestra a Alonso Pecha, vestido de obispo, ante un crucifijo y uno de

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación nacional «MARCAM. Las Mujeres y las Artes en la Castilla Medieval (siglos XII-XV): Promoción, recepción y capacidades de acción» (PID2021-128754NA-I00).

1 De la Vega, *Cronica de los frayles de la orden*, f. 10r.

2 Se trataba de un monje llamado fray Antón de San Martín de Valdeiglesias; véase Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 75.

3 De Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 63.

4 Gracias a los últimos estudios que relacionan a Tomasuccio con el entorno espiritual de los *fraticelli*, podemos comprender los resabios heterodoxos —más concretamente joaquinistas— que desprende la profecía del beato italiano; véase Jiménez Duque, «Fuentes de la Espiritualidad Jerónima», 110. Sobre la pertenencia de Tomasuccio al entorno de los *fraticelli*, véanse Sensi, *Le osservanze francescane nell'Italia centrale*, 110-118 y Montefusco, «Indagine su un fraticello al di sopra di ogni sospetto», 271-272.

sus escritos. Sin embargo, el elemento más sugestivo de la escena lo constituye la cartela escrita bajo el prelado, que estaba destinada a reivindicar su *cursus honorum*.⁵ «D. Alonso Pecha, varón noble y sancto. Renunció d(e) Obispado y abrazando la vida eremítica fue confesor y compañero de santa Brígida en su peregrinación a Tierra Santa. Ayudó mucho a la fundación de el orden de San Gerónimo y no se sabe ciertamente donde murió, ni esté enterrado».

No cabe duda de que esta última frase sorprendería a todo posible espectador que contemplase el retrato, pues, ¿cómo podía ser que el cabildo de Jaén hubiese perdido la memoria de uno de sus obispos más célebres hasta el punto de no saber dónde había fallecido ni dónde descansaban sus restos? Lo cierto es que para la fecha en la que fue pintado, en los albores del siglo XVII, Pecha ya se había convertido en una suerte de personaje mítico en cuya biografía se entrecruzaban estrechamente realidad y ficción. Un claro ejemplo de ello lo constituyen, por ejemplo, las armas que campean sobre el busto del prelado, un escudo con una abeja del que no tenemos constancia de que fuese usado por él, tratándose, probablemente, de una invención basada en el relato del padre Sigüenza, que en su crónica hizo entroncar a los Pecha de Guadalajara con los Pecci de Siena.⁶ Dicho relato sería posteriormente magnificado por el historiador Hernando Pecha (+1659), descendiente de la misma familia, quien puntualizaba que sus antepasados habrían llegado a Castilla en el siglo XIII de manos del infante Enrique, hermano de Alfonso X.⁷ Por tanto, el insecto del escudo apócrifo de Alonso no sería otra cosa que una traslación visual de las hipótesis de Sigüenza, que proponían que «suena en lengua italiana, Pecha, lo mismo que en la castellana, Abeja».⁸

Lo que si sabemos con certeza es que Alonso Fernández Pecha fue el segundo hijo de Fernán Rodríguez Pecha y Elvira Martínez, ambos cortesanos del rey Pedro I y de la reina María de Portugal respectivamente.⁹ Como era costumbre en la época —por tratarse del hermano menor—, Alonso dedicó su carrera a la Iglesia, estudiando Derecho y Teología en la Universidad de Salamanca.¹⁰ Una fulgurante trayectoria que hizo que el 23 de octubre de 1359, con menos de treinta años, le fuese concedida, a proposición del papa Inocencio VI, la sede del obispado de Jaén.¹¹ Sin embargo, como ocurriese en otras ocasiones, el derecho de reserva pontificia no fue respetado por Pedro I y la elección definitiva del cabildo jienense recayó sobre otro prelado conocido como «el obispo Andrés».¹² En la práctica, dicho obispo ostentó la sede de Jaén hasta su muerte en 1367, apareciendo como confirmante en varios privilegios rodados de Pedro I¹³ e incluso, en su último año de vida, en documentos de Enrique II.¹⁴ En consecuencia, no fue hasta entonces cuando Alonso Fernández Pecha pudo acceder, por fin, al poder de la codiciada diócesis que le

5 Sobre la biografía del prelado jienense, véase Moreno Uclés, *Don Alfonso Pecha*.

6 De Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 64-65.

7 Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms./1756; véase también Hernando Pecha, *Historia de Guadalajara, y como la religión de San Jerónimo en España fue fundada y restaurada por sus ciudadanos*, f. 2.

8 De Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 65.

9 Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 113.

10 Moreno Uclés, *Don Alfonso Pecha*, 20.

11 Jönsson, *Alfonso of Jaén: his life and works*, 34.

12 De Ximena Jurado, *Catálogo de los obispos*, 338.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, 339. Aunque el cronista Martín de Ximena nos asegura que el rey Enrique no admitió a don Alfonso Pecha hasta la muerte del obispo Andrés en diciembre de 1367, en realidad, durante las Cortes de Burgos celebradas en enero del mismo año, Pecha ya aparecía como confirmante de un privilegio enriqueño; BNE, Ms./ 5582, f. 186r.

había sido arrebatada años atrás. Puede resultar sorprendente que, dado el difícil camino que lo había llevado a alcanzar su mitra, en apenas un año terminase abandonándola voluntariamente. Aunque, como veremos, ello no fue óbice para que el prelado dejase una huella indeleble en su sede, tanto espiritual como materialmente.

En 1368, tan solo unos meses después de su acceso definitivo a la silla episcopal, el obispo Pecha convocó el primer sínodo diocesano de Jaén. Un acontecimiento que denota las tempranas aspiraciones reformistas del prelado y que conocemos parcialmente a través de las *Constituciones Sinodales de la Catedral de Jaén* del mismo año, conservadas gracias a una copia manuscrita de 1478.¹⁵ *Constituciones* que se encargarían de regir la vida diaria en la catedral desde entonces en adelante, asegurando, además, la preeminencia de la sede jienense sobre la de Baeza —con la que compartía rango catedralicio— y manteniendo una distribución física del cabildo de dos tercios en la primera y un tercio en la segunda.¹⁶ En realidad, las *Constituciones* estaban dedicadas a reglamentar cada una de las circunstancias que eventualmente podían acontecer dentro de los muros de la catedral de Jaén, desde cómo celebrar fiestas, procesiones o enterramientos a cómo debían desarrollarse convenientemente los oficios de obrero, relojero, organista o maestro albañil. En otras palabras, podría decirse que las *Constituciones* de Pecha vinieron a instaurar el *decorum* necesario ante una situación que podía ser calificada de «indecorosa».

En este mismo sentido, debemos recordar que el edificio de la catedral jienense que había heredado Alonso Pecha no era otro que el de la antigua mezquita aljama de la ciudad, reconsagrada en 1246; una construcción omeya adaptada al culto cristiano que, con toda probabilidad, adolecía de múltiples carencias a la hora de celebrar la liturgia correctamente. Debemos tener en cuenta que, a pesar de que las tropas de Muhammad V atacaron la ciudad en los años 1367 y 1368, no hay noticia alguna que revele que la estructura de la antigua mezquita sufriese daños irreparables.¹⁷ De hecho, tal y como señala Alonso Ruiz, es muy posible que el edificio gótico de la catedral de Jaén no fuese el «resultado de un proyecto global, sino de un largo proceso de restauración, rehabilitación y transformación a partir de ese primer templo cristiano sobre la mezquita aljama». Una situación que, según la misma profesora, habría provocado que, incluso durante la posterior construcción «renacentista», fuese conservada la estructura fundamental de la mezquita (figura 2).¹⁸

Tradicionalmente, los cronistas de la Edad Moderna y la historiografía posterior —quizá en parte debido al punto de inflexión que supusieron las incursiones de Muhammad V en la ciudad de Jaén— habían atribuido el impulso intelectual de las obras de la catedral gótica de Jaén al obispo sucesor de Pecha, Nicolas de Biedma (†1378); al respecto, en 1661, Juan Núñez de Sotomayor señalaba:

Y por no encomendar sagradas torres a los que avían sido tan falsos y corrompidos cimientos el abrasado zelo del Ilustrísimo Señor Don Nicolás de Viedma, dignísimo obispo de Jaén, las demolió sin permitir ni aún la memoria de sus fundamentos dejando sepultada la fama de aquella máquina infiel en su despreciable ruina. Y labrando sobre las cenizas de su olvido un templo nuevo con aclamación católica restituyó su decorosa fábrica y su antigua forma aplaudida por la cristiandad.¹⁹

15 Transcritas y estudiadas en Rodríguez Molina, «Estatutos de la Catedral de Jaén».

16 *Ibidem*, 17.

17 Jódar Mena, «Arquitectura en tierra de frontera», 158-160.

18 Alonso Ruiz, «La catedral gótica de Jaén», 66.

19 Núñez de Sotomayor, *Descripcion panegyrica de las insígenes fiestas*, 3.

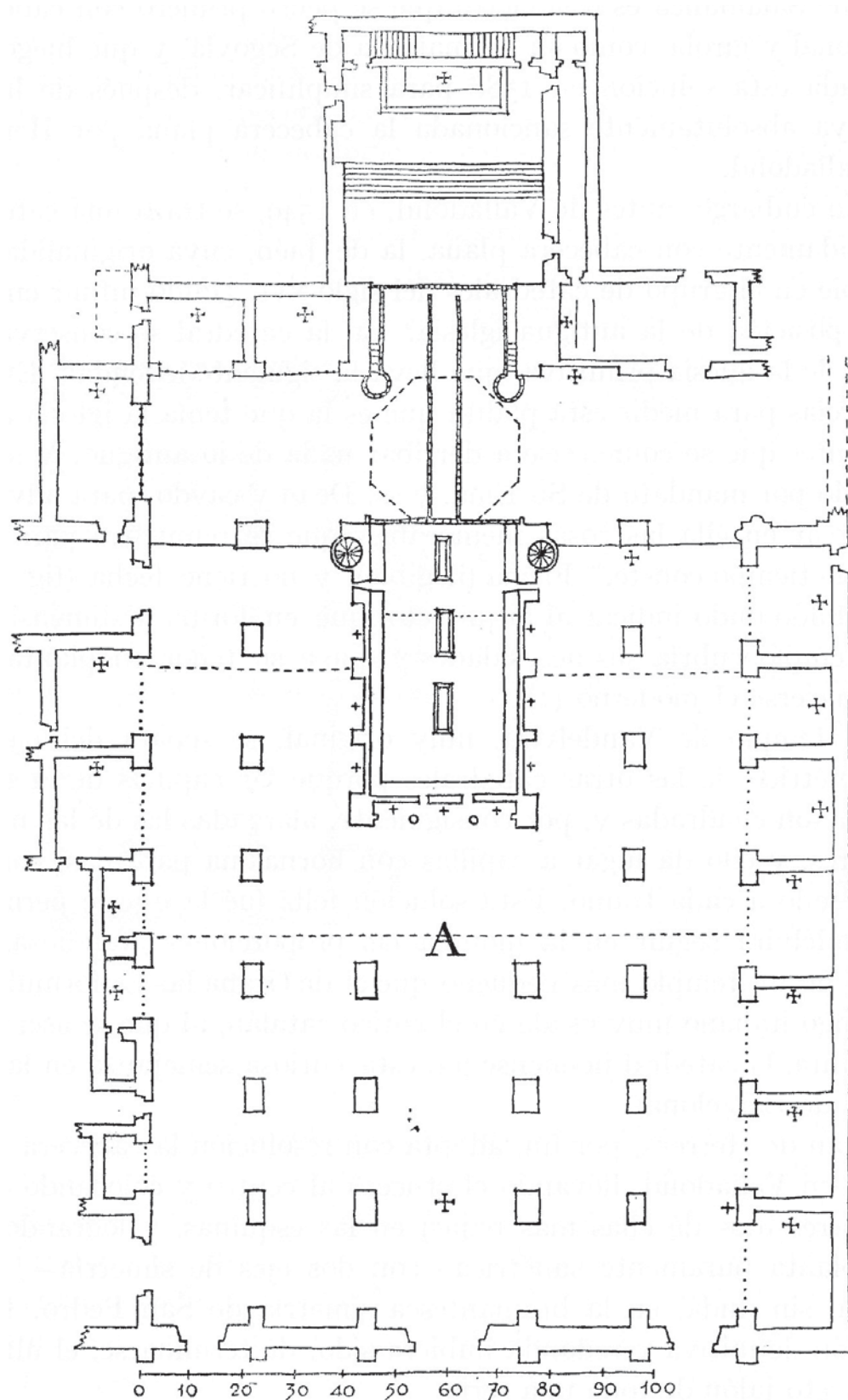


Figura 2

Planta de la catedral gótica de Jaén según Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Valladolid*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez, 1947.

Si, como hemos visto, tenemos en cuenta que la antigua mezquita no fue arrasada para construir un nuevo templo, sino que más bien fueron aprovechadas algunas de sus estructuras para la institución del nuevo edificio —como se deduce de la planimetría conservada—, se nos plantea una nueva cuestión: ¿pudo el empeño en construir una nueva sede catedralicia no haber recaído sobre Nicolás de Biedma exclusivamente, sino haber sido compartido por su antecesor? Desde luego, cabe pensar que el celo observante de un prelado como Pecha, que pretendía reformar profundamente su catedral en lo espiritual, llevase aparejados unos intereses similares hacia la materialidad de la institución. Una catedral que, posiblemente, se había quedado estrecha y oscura para las nuevas necesidades de visualidad demandadas por la liturgia de la época y reflejadas en las *Constituciones* de 1368. En todo caso, el hecho de que prácticamente no se haya conservado documentación catedralicia anterior a 1368, debido a que las tropas de Muhammad V destruyeron los archivos de la ciudad ese mismo año —quizá por orden del propio Pedro I—,²⁰ no ha contribuido sino a apuntalar la idea de Nicolás de Biedma como factótum del templo bajomedieval de Jaén.

Santa Brígida y la Orden de San Jerónimo

Como ya hemos mencionado, en 1368, apenas un año después de haber tomado posesión, Alonso Fernández Pecha decidió renunciar al obispado jienense, siendo muchas las razones aducidas para explicar este hecho: desde su adhesión al movimiento jeronimiano, siguiendo los pasos de su hermano Pedro, hasta su retiro a Italia en busca de nuevas experiencias de ascetismo y reforma. No tenemos claro cuál pudo ser realmente la causa de la renuncia, pero lo que sí sabemos es que, el mismo año de 1368, ya habría entrado en contacto con Brígida de Suecia en Roma.²¹ En los años siguientes, Alonso Pecha actuó en nombre de Gregorio XI en diversos negocios, entabló amistad con Catalina de Siena y, finalmente, en 1371 emprendió una peregrinación a Tierra Santa, acompañando a la mística sueca, que lo llevó a ser testigo de primera mano de sus «revelaciones». A la vuelta del largo viaje de dos años a Jerusalén —mientras Brígida permanecía en Roma—, Pecha acudió a Aviñón, donde se convirtió en un elemento crucial a la hora de la aprobación de la Orden de San Jerónimo, que tuvo lugar ese mismo año de 1373.²² Sin embargo, Brígida no llegó a conocer dicho acontecimiento, pues falleció el 23 de julio de 1373, apenas dos meses antes de la obtención de la bula fundacional jerónima. Desde ese momento, Alonso Fernández Pecha consagró una gran parte de su vida a continuar los postulados de la visionaria sueca, principalmente a conseguir el regreso del papado a Roma y a la reforma espiritual de la Iglesia. Además, se convirtió en el más destacado promotor del proceso de canonización de Brígida de Suecia. No en vano, y con este propósito en mente, se encargó de compilar, revisar y redactar las célebres visiones de la mística dando lugar al *Libro de las Revelaciones*, escritos a los que añadió una obra totalmente propia, la *Epístola solitarii ad reges* (*Epístola del ermitaño a los reyes*), destinada a justificar los

20 Turatti Guerrero, «La quema de los Archivos de Jaén en 1368», 579-592.

21 Ha llegado a señalarse que Pecha podría haber conocido a Brígida durante la peregrinación de la santa a Santiago de Compostela en 1341, lo que parece difícil dada la temprana edad que Alonso

debía tener en aquella época; véase Goulard de Westberg, «Santa Brígida de Suecia y la Orden Jerónima», 157, n. 3.

22 Sánchez Herrero, «Fundación y desarrollo de la Orden de los Jerónimos», 69.

orígenes celestiales de los escritos de Brígida frente a aquellos que defendían que estaban inspirados por el diablo.²³

Tras la muerte de la mística, Alonso Pecha donó una gran parte de sus propios bienes a la recién creada Orden de San Jerónimo.²⁴ Aunque, como veremos, su implicación con los monasterios de la nueva congregación fue mucho más allá. En 1378 se produciría el famoso Cisma de Occidente y Europa daría a conocer sus posiciones frente a la problemática duplicidad de papas. Poco tiempo después, en 1381, la Corona de Castilla reconocería al nuevo papa Clemente VII. Sin embargo, Alonso de Guadalajara, que residía en Roma, permaneció fiel a Urbano VI, algo que en la práctica acabó colocando a su hermano, Pedro Fernández Pecha, en una obediencia distinta a la suya. De hecho, ambos hermanos jamás volvieron a encontrarse.

Después de obtener la bula fundacional otorgada por Gregorio XI, la Orden de San Jerónimo, con Pedro Pecha y Fernando Yáñez a la cabeza, se apresuró a fundar cuatro monasterios en Castilla, el máximo número de cenobios que el documento permitía: San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), San Jerónimo de Guisando (El Tiemblo, Ávila), Santa María de La Sisla (Toledo) y Santa María de Aniago (Valladolid).²⁵ No obstante, hemos de tener en cuenta que la experiencia religiosa de cada uno de esos primeros monasterios distaba de resultar homogénea. La Sisla ocupaba un asentamiento anterior de eremitas venidos del norte de África.²⁶ En Guisando, fruto también de un asentamiento eremita anterior, predominaba el sentimiento ascético original, e incluso las cuevas preexistentes fueron absorbidas por el nuevo monasterio. Respecto a Lupiana —que en adelante sería la casa madre de la orden—, la sistematización de la comunidad resultó, al parecer, mucho más sencilla. No tenemos demasiados datos acerca de la gestión espiritual del cuarto monasterio fundacional de la orden, el cenobio vallisoletano de Santa María de Aniago. Lo que sí podemos establecer es que fue fundado en 1376 gracias a la reina Juana Manuel y que estaba destinado a apuntalar los vínculos devocionales entre la dinastía Trastámara y la nueva orden religiosa. Es muy probable, de hecho, que a los jerónimos de Aniago se les encargase la dirección de un proyecto de panteón en Santa Clara de Tordesillas, una empresa destinada a afianzar la memoria y la legitimación *post mortem* de la figura de la amante de Alfonso XI, Leonor de Guzmán, precisamente aquella que había dado lugar a la nueva casa real.²⁷

Pese a todo, sabemos que el recorrido del Monasterio de Santa María de Aniago fue corto, pues apenas permaneció en pie cinco años: el 13 de febrero de 1382, los jerónimos vendieron las tierras correspondientes a la comunidad y pusieron fin definitivamente a una de sus cuatro primeras fundaciones.²⁸ No sería esta la última vez que un embrión de monasterio jerónimo acabase en fracaso, pues en años posteriores corrieron una suerte similar el de Corral Rubio en la provincia de Toledo o el de Abadía en Cáceres, probablemente debido a la falta de apoyos financieros o institucionales. Pero, sorprendentemente, el motivo de la supresión del monasterio de Aniago no fue de índole económica. Como señalan los documentos, este fue clausurado, en realidad, debido a que su comunidad

23 Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 114-122 y Jönsson, *Alfonso of Jaén: his life and works*.

24 Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 141.

25 Cantera Montenegro, *La Cartuja de Santa María de Aniago*, 11.

26 Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 145.

27 Fuentes Ortiz, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara*, 33-34.

28 Cantera Montenegro, *La Cartuja de Santa María de Aniago*, 16.

se negó en rotundo a reconocer la obediencia aviñonesa tras el posicionamiento del rey Juan II en pro del papa Clemente VII.²⁹

En este contexto, no parece casualidad que uno de los primeros ejemplares conservados del *Libro de las Revelaciones* de Brígida de Suecia fuese custodiado entre los muros del Monasterio de Santa María de Aniago.³⁰ Como veremos, muy probablemente se tratara de un regalo de Alonso Pecha, que habría legado el texto —repleto de profecías que vaticinaban el regreso del papado a Roma— a la comunidad jerónima vallisoletana a cuyo frente se había encontrado, en sus inicios, ni más ni menos que su propio hermano Pedro.³¹ De este importante manuscrito hablaremos más adelante, pues ahora nos interesa centrarnos en la fortuna de la comunidad de Aniago tras su supresión por parte de la Orden de San Jerónimo y su relación con el obispo Pecha.

San Girolamo di Quarto. La (in)fortuna de un monasterio díscolo

En un inesperado giro de los acontecimientos, hoy podemos establecer que, a pesar de la supresión de su cenobio en 1382, la comunidad jerónima de Aniago no fue disuelta realmente; así, en un acto de rebeldía, y con la ayuda de Alonso Fernández Pecha, los escasos monjes jerónimos que constituían los restos de la conragación decidieron trasladarse hasta la ciudad de Génova, que se encontraba bajo la obediencia romana. El 7 de agosto de 1383, apenas un año después de su partida de Aniago, Alonso Pecha obtuvo una bula del papa Urbano VI para crear, a las afueras de la ciudad, un monasterio bajo la advocación de san Jerónimo y recoger en él a la comunidad proscrita, ahora sí, bajo la obediencia del papa de Roma. El propio documento fundacional resulta muy elocuente, pues habla de Clemente VII (Roberto de Ginebra) en términos de «herético» y «antipapa Roberto», señalando, además, que el prior de Aniago, que había trasladado la congregación de Valladolid a Génova, se llamaba Sancho y estaba acompañado por un tal Toribio de Serra.³²

Sea como fuere, el 18 de diciembre de 1383, el obispo Pecha donó mil cien liras genovesas para comprar la propiedad de San Genesio, en la villa de Quarto, y comenzar a construir un monasterio en los territorios recién adquiridos; al parecer, la elección del lugar no era casual, pues se trababa del mismo en el que Brígida de Suecia se había hospedado anteriormente, con ocasión de un viaje a Roma del que el propio Pecha había formado parte. No obstante, las dificultades económicas no tardaron en llegar a la comunidad de Quarto, teniéndose noticia de que, poco después, el papa Urbano impuso al abad Giovanni de la ciudad genovesa que liberase 2000 liras para la fábrica del monasterio, a pesar de que estas habían sido dejadas en testamento, por Gasparone Aliorno d'Asti, para otras obras en Génova.³³ Lo cierto es que la carestía de medios debió acompañar al cenobio en los siguientes años, pues sabemos que en 1388, tras la muerte

29 Fuentes Ortiz, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara*, 36.

30 El arzobispo de Sevilla, Pedro Gómez Barroso, también tenía una copia del libro; véanse Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 118-119 y Aili y Svanberg, *Imagines Sanctae Birgittae*, vol. I, 31-32.

31 Cantera Montenegro, *La Cartuja de Santa María de Aniago*, 14-15.

32 Torelli, *Secoli agostiniani ouero historia generale*, 212 y Fuentes Ortiz, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara*, 32.

33 Sobre los inicios constructivos de Quarto, véase Rossini, «La Chiesa di San Gerolamo e l'architettura religiosa», 69-70.



Figura 3

Lápida sepulcral de Alonso Fernández Pecha en el monasterio de Quarto y transcripción de época posterior; imagen del autor.

del prior Sancho, tan solo restaban en la comunidad un monje llamado Inocencio y el propio Pecha,³⁴ decidiendo el prelado pedir ayuda a los jerónimos hispanos que, como también demostrarían en otras ocasiones, manifestaron poco interés por las congregaciones fundadas fuera de las fronteras de la península ibérica.³⁵ Finalmente, Alonso Pecha resolvió entregar el monasterio a la orden de los olivetanos el mismo año de 1388. Aún viviría un año más para poder contemplar con sus propios ojos el traspaso de poderes del cenobio, donde en 1389 fue enterrado bajo una sencilla lápida, probablemente siguiendo sus propias indicaciones (figura 3).

34 Sensi, «Alfonso Pecha e l'eremitismo italiano», 79-80.

35 De Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 108.

Debido a la corta presencia jerónima en Quarto, no podemos conocer con seguridad hasta dónde pudo llegar la intervención de Alonso Fernández Pecha en el monasterio, pero si tenemos en cuenta que fue enterrado en él, es muy posible que al menos gran parte de la iglesia se encontrase finalizada en el momento de su fallecimiento. Desde luego, la cabecera —reformada en el siglo xv— y los primeros tramos estarían terminados en esas fechas. Al respecto, cabe señalar que las formas utilizadas en el templo jerónimo de Quarto no difieren demasiado de las de otros monumentos genoveses de la época: pilares sencillos de piedra y arcos apuntados con dovelas bícromas (figura 4). Aunque más interesante resulta la decoración pictórica del templo, perteneciendo a las primeras fases de su construcción algunos de los santos realizados en el ábside de la iglesia, que han sido atribuidos al pintor Taddeo di Bartolo y enmarcados en la etapa olivetana del monasterio.³⁶ En realidad, no sería descartable que el programa decorativo hubiese sido proyectado, o incluso comenzado, en tiempos de Alonso Pecha, y en este sentido pueden ser entendidas, por ejemplo, las columnas pintadas dentro del arco toral de la iglesia, dos enormes columnas helicoidales que imitan una suerte de ornamentación escultórica destinada a magnificar el lugar más sagrado del monasterio (figura 5). Nos encontramos ante dos elementos que pueden ser puestos en paralelo con las columnas torsas que se encontraban cerca de los altares de varias de las iglesias de Roma y, especialmente, de la gran Basílica de San Pedro,³⁷ no siendo descartable que con ello se estuviese incidiendo en la romanidad ejemplar de la comunidad de Quarto dentro del complicado contexto cismático.



Figura 4

Vista general de la iglesia del monasterio de Quarto en Génova; imagen del autor.

36 Ciliberto, *Chiesa di San Gerolamo*, 7.

37 Sobre las columnas de la Basílica de San Pedro, véase el cuarto capítulo de la monografía de Tuzi, *Le colonne e il tempio di Salomone*.



Figura 5

Detalle de las columnas pintadas en el arco toral de la iglesia del monasterio de Quarto; imagen del autor.

Poco más podemos deducir de la materialidad del monasterio genovés en tiempos de Alonso Pecha, más allá de la presencia en él de dos elementos conectados con la mística sueca: el primero un pequeño relicario de cobre que contenía un dedo de santa Brígida, según un pergamino antiguo «dado al obispo Alonso, fundador del monasterio». ³⁸ El segundo sería el manuscrito iluminado de las *Revelaciones* de Brígida que Pecha mandó al monasterio de Aniago y que, a la postre, retornó a Italia de manos de su cismática comunidad.

Construyendo un paradigma de santidad.

Las imágenes de santa Brígida y de Alonso Fernández Pecha

El manuscrito de las *Revelaciones* del monasterio de Quarto, procedente de Aniago y custodiado actualmente en la Morgan Library and Museum de Nueva York (Ms. 498), forma parte de una colección de tres libros que pueden ser considerados como los primeros ejemplares conservados del famoso texto de Brígida de Suecia; los otros dos se encuentran en la Biblioteka Narodowa de Varsovia (Ms. 3310) y en la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana de Palermo (Ms. IV.G.2) respectivamente. Lo interesante de este grupo de libros, a pesar de encontrarse incompletos, es que parecen corresponder a una

38 Este podría ponerse en relación con el relicario medieval de la catedral de Linköping; véase Lancellotti, *Historiae Olivetanae*, 171.

misma campaña productiva y, por tanto, presentan un programa pictórico unificado. De hecho, algunos autores han señalado que muy probablemente fuesen encargados y diseñados por el propio Alonso Pecha. Esto es debido a que el programa de iluminaciones parece responder a las estrategias retóricas empleadas por el propio prelado jienense en su *Epístola solitarii ad reges*, sobre todo en lo que se refiere a la legitimación de las visiones de la mística sueca frente a sus más tempranos detractores.³⁹

Hoy sabemos que, con toda probabilidad, los primeros manuscritos de las *Revelaciones* fueron iluminados en Nápoles, uno de los epicentros artísticos más destacados de la Italia del *trecento*.⁴⁰ Pero, en realidad, que los primeros libros que difundieron los textos de Brígida de Suecia viesan la luz en el reino napolitano tiene una explicación que va más allá del prestigio de sus iluminadores. Y es que la reina Juana I de Nápoles había sido amiga personal de Brígida, habiéndola acogido en su corte durante su peregrinación a Tierra Santa.⁴¹ De hecho, dicha estancia habría dado como fruto un controvertido episodio relacionado con la familia de la mística: la reina Juana acabó enamorándose del hijo de Brígida que los acompañaba en la comitiva, pero, según los documentos, este falleció en la misma ciudad de Nápoles asistido por Pedro Pecha.⁴² Los lazos entre Juana I y Brígida se mantuvieron hasta el momento del fallecimiento de esta última, y sabemos que, junto con el propio Alonso Pecha, la reina angevina se convirtió en una de las principales promotoras de la canonización y del culto de la visionaria sueca. Quizá por ello, las primeras representaciones plásticas de la santa y de sus «revelaciones» tuviesen lugar en los encargos pictóricos de la reina Juana al maestro Niccolò di Tommaso.⁴³

Así pues, fue en el reino angevino de Nápoles, un reino gobernado por una mujer, donde se gestó la imagen de la futura santa de Suecia. Y no solo gracias a las pinturas comisionadas por la reina Juana I, sino también a los manuscritos encargados por Alonso Fernández Pecha y ejecutados en los talleres napolitanos bajo la supervisión de la monarca. Prueba de ello es que, en una carta redactada a dos manos en 1378, por el propio Pecha y Catalina, la hija de Brígida, se nos indica que, para entonces, las *Revelaciones* ya habían sido diseminadas por España e Italia y que más copias eran «continuamente producidas en el reino de Nápoles»; además, en el mismo texto, Catalina nos indica que las imágenes de su madre ya se habían extendido ampliamente por Nápoles y Roma.⁴⁴

El interés del programa iconográfico ideado por Alonso Pecha para los primeros manuscritos de las *Revelaciones* radica en la retórica utilizada para legitimar visualmente los escritos de la santa. Una retórica recogida en tres grandes iluminaciones a página completa que abundan, por un lado, en el origen estrictamente divino de las «revelaciones» de Brígida y, por otro, en la prohibición de la época que apartaba a las mujeres de instruir a los hombres en público.⁴⁵ Así, en la primera de las iluminaciones, la situada en el frontispicio del libro, se nos muestra a la mística en el momento de

39 Teoría sugerida en Oen, «The Iconography of Liber celestis revelacionum».

40 Oen, «Iconography and Visions».

41 Al respecto, véase Morris, «Birgitta of Sweden and Giovanna of Naples».

42 Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 120-121.

43 Al respecto, véase Aili y Svanberg, *Imagines Sanctae Birgittae*, vol I, 88-99.

44 Oen, «The Iconography of Liber celestis revelacionum», 191, n. 14.

45 Smith señala la escasez de retratos de escribas femeninas en la Edad Media y, en general, de retratos mostrando autoras que sostengan un instrumento de escritura entre sus manos; véanse Smith, «Scriba, Femina», 21-44 y Oen, «The Iconography of Liber celestis revelacionum», 195.



Figuras 6a y b

Dos visiones de santa Brígida; de izquierda a derecha, Nueva York, Pierpont Morgan Library and Museum, Ms. M.498, f. 4v y Varsovia, Biblioteka Narodowa, Ms. 3310, f. 224v, ca. 1375.

© Pierpont Morgan Library and Museum y Biblioteka Narodowa.

recibir una de las «visiones», en este caso, la milagrosa transubstanciación de la Sagrada Forma (figura 6a). En la escena, Brígida aparece retratada a la manera de un santo evangelista en el momento de la escritura, aunque podemos apreciar que la pluma que sujeta con la mano no toca el supuesto texto que contiene la revelación. Según algunos autores, con esto se haría hincapié en que la transmisión del conocimiento divino no llegaba a los hombres a través de las manos de la visionaria, sino que esta última era un mero instrumento de los designios de la divinidad.⁴⁶ Un hecho refrendado, en última instancia, al ser Alonso Pecha, un hombre, quien diese la forma definitiva al *Libro de las Revelaciones*.⁴⁷

La segunda de las iluminaciones (figura 6b) estaría destinada a demostrar la visión privilegiada de Brígida de Suecia, la cual reflejaba un conocimiento obtenido directamente de la divinidad y relacionado con la mística femenina de otras autoras como Catalina de Siena, que se contraponía al conocimiento masculino obtenido a través de la

46 Luongo, «Saintly Authorship», 139.

47 Según una revelación apócrifa de Brígida de Suecia —omitida de la compilación canónica del *Liber celestis revelacionum*—, Cristo le habría enviado revelaciones para que reflexionase sobre ellas bajo su supervisión, descubriendo de esta manera las mejores formas de expresarlas.

La compara, en este sentido, con la palabra de Dios recogida por los evangelistas. Además, en palabras de la propia Brígida, Alonso Pecha sería coautor de las *Revelaciones*, ya que la palabra exacta que utiliza para denominarlo es *conscriptat*, literalmente 'coescritor'; véase Luongo, «Inspiration and Imagination», 1102-1104.

teología escolástica. Hecho que queda ejemplificado en el pergamino que simboliza el conocimiento y que llega hasta la mística sin ninguna interrupción. Por el contrario, el monje dominico no solo necesita subirse a la «escalera del conocimiento» para obtener la misma información, sino que esta le llega a través de un pergamino interrumpido, al no ser obtenida directamente de la divinidad. De esta manera, la iluminación parece sugerir que la visión de Brígida no solo es privilegiada, sino que es obtenida de manera diferente a la de los dominicos, guardianes del conocimiento por antonomasia, que utilizaban el método de la *disputatio* para obtenerlo.⁴⁸

Finalmente, la tercera de las iluminaciones nos habla de la recepción final del texto de las *Revelaciones*, entrando en juego en ella por primera vez Alonso Fernández Pecha, que aparece retratado en color marrón, junto con el prior sueco Pedro de Alvastra, en el acto de recibir las visiones de la mística (figura 7a). A la izquierda encontramos el escritorio, símbolo de que fue finalmente un hombre el que dio forma escrita a las profecías de Brígida. Una imagen que sugiere, de nuevo, que las «revelaciones» tan solo transitaban por la visionaria sueca para ser inmediatamente entregadas a sus confesores. Ya en la viñeta inferior observamos que Alonso Fernández Pecha ejerce de intercesor entre Brígida y el resto de la humanidad —tanto religiosos como laicos— entregando el *Libro de las Revelaciones* a los reyes y reinas de la cristiandad. Con ello se incidía nuevamente en que las *Revelaciones* eran un producto divino, que Brígida era un mero instrumento de Dios y que, en su versión final, el escrito visionario había sido conformado y supervisado por varones. En este sentido, no podemos olvidar que los escritos de Alonso Pecha insisten constantemente en la humildad de la mística y en su rol de sometimiento a sus confesores.⁴⁹

Quizá uno de los elementos más interesantes de esta última iluminación lo constituya, no tanto el retrato de Brígida, sino el del propio Alonso Fernández Pecha. Una imagen que se repite en una de las capitales iluminadas del libro, que muestra al prelado jienense como el transmisor directo y exclusivo entre las revelaciones místicas de la visionaria y el pueblo terrenal (figura 7b). Probablemente nos encontremos ante los que quizá sean los únicos retratos del prelado supervisados por el mismo y, por tanto, los que mejor se ajustarían a la representación que él quería dejar para la posteridad. Resulta especialmente sugerente el hecho de que, a pesar de que hasta el fin de sus días Alonso firmó como *vescovo* o *episcopo*,⁵⁰ en las ilustraciones del *Libro de las Revelaciones* aparezca vestido con los sencillos ropajes de un ermitaño, vestiduras que, en principio, no dejan trascender sus notables orígenes ni la dignidad obispal que Pecha había obtenido en vida.

Tras la muerte de Alonso Fernández Pecha en 1389, los esfuerzos encaminados a conseguir la canonización de Brígida de Suecia no tardaron en dar su fruto. Apenas diez años más tarde, en 1391, Bonifacio IX declaraba santa a la mística nacida en Skederid. Desde ese momento, la veneración a la visionaria sueca no paró de crecer y, en este sentido, la propagación de su culto contó con unos aliados de excepción, la propia orden que ella misma había fundado, los brigidinos. Como congregación dúplica, la orden brigidina había nacido en la abadía sueca de Valdstena en 1346, si bien no obtuvo carta de naturaleza hasta 1370, de manos de Urbano V. El convento de Vadstena fue renovado y consagrado

48 Oen, «The Iconography of Liber celestis revelacionum», 198-201.

49 *Ibidem*, 202-206.

50 Revuelta Somalo, *Los Jerónimos*, 134.



Figuras 7a y b

Láminas que representan a santa Brígida haciendo entrega del *Libro de las Revelaciones*, ca. 1375; Nueva York, Pierpont Morgan Library and Museum, Ms. M.498, f. 343v (izquierda) y 338r (derecha). © Pierpont Morgan Library and Museum.

en 1391, tras la canonización de santa Brígida, y desde entonces la orden se extendió por diferentes regiones de Europa.⁵¹

Tan solo un año después de la refundación de Valdstena y de la canonización de la santa de Suecia, en 1392, la familia Alberti erigió el segundo cenobio de la orden brigidina, Santa María del Paraíso, a las afueras de Florencia.⁵² Este monasterio resulta especialmente sugerente porque de él conservamos una de las primeras representaciones de Brígida de Suecia ya como santa. Obra de Giovanni di Tano Fei, sabemos que, en 1401, el monasterio libró unos pagos para realizar un altar de la santa hoy conservado en una colección particular (figura 8a).⁵³ En ella, santa Brígida aparece otorgando a su congregación, con la mano izquierda, la regla monástica que ella misma había escrito a la manera de una *traditio legis*, una composición que previamente había sido ensayada en el frontispicio de un manuscrito de la regla brigidina iluminado en Nápoles.⁵⁴ Con ella se sentaron las bases de una iconografía de legitimación visual que se mantuvo en el tiempo, en parte debido a que la regla brigidina o *Regula Salvatoris* nunca obtuvo sanción papal.⁵⁵ En dicha composición, la santa, que de nuevo recibe las visiones místicas directamente

51 Frit, «The History and Spiritual Life of Vadstena Abbey».

52 Bacarelli, «Storia del Monasterio di Santa Maria».

53 Bacarelli, «Le commissioni artistiche attraverso I documenti», 96-98.

54 Dicha obra ha sido reproducida en Aili y Svanberg, *Imagines Sanctae Birgittae*, vol. II, 127.

55 Morris, *St. Birgitta of Sweden*, 160-177.



Figuras 8a y b

De izquierda a derecha, Giovanni di Tano Fei, *Santa Brígida hace entrega de la Regula Salvatoris*, 1401, colección privada; y santa Brígida escribiendo las *Revelaciones*, ca. 1480. © National Gallery of Art, Washington.

de la divinidad en el cielo, también hace entrega del *Libro de las Revelaciones* a Alonso Fernández Pecha. Aunque aquí no solo nos encontramos ante la plasmación en una pintura de los postulados defensores del prelado jienense en favor de la mística sueca, como había sucedido en los manuscritos encargados en Nápoles, sino ante una nueva imagen del propio Pecha. Y es que, en la pala del altar encontramos por primera vez la figura del fundador del monasterio de Quarto asociada a su dignidad eclesiástica. Así, a los pies del exobispo fue representada la inscripción «ALFONSUS D'ISPANIA» junto con una mitra episcopal que dialoga con la propia corona situada a los pies de santa Brígida. Aún más interesante resulta el hecho de que Alonso Pecha haya sido personificado casi como si fuese un monje más de la orden brigidina. Apenas le separa de estos el emblema cruciforme que los brigidinos portaban en su hábito.

No podemos soslayar que la flamante Orden de Santa Brígida, de apenas treinta años de vida, se vio en la necesidad de crear nuevas imágenes para la difusión de su fe y que, en este sentido, la figura de Alonso Fernández Pecha resultó de enorme utilidad, como símbolo de autoridad, para la nueva congregación. Por ejemplo, en una estampa centroeuropea datada hacia 1480, destinada a propagar el culto de la santa, encontramos una nueva iconografía (figura 8b)⁵⁶ en la que Brígida observa las revelaciones con sus propios ojos,

⁵⁶ De origen alemán, se conserva en la National Gallery of Art de Washington con número de inventario 1943.3.593.

y lo que es más importante, aparece escribiendo el texto con su propia mano. Debemos recordar aquí que, irónicamente, en el Concilio de Basilea de 1436 acabó determinándose que el *Libro de las Revelaciones* no era «celestial» y que, por lo tanto, Brígida era la única autora del texto místico.⁵⁷ Al respecto, interesa observar cómo, en la estampa, la figura de Alonso Fernández Pecha no solo ya no interviene en la conformación del relato de las *Revelaciones*, sino que además aparece vestido con el hábito de la Orden de Santa Brígida.

La completa asimilación de la imagen de Alonso Pecha por parte de los brigidinos puede ser contemplada en otro cuadro de altar comisionado por el monasterio florentino del Paraíso, en este caso encargado a Giovanni Antonio Sogliani ya en 1522 (figura 9).⁵⁸ Conservado actualmente en el Museo de San Marco de Florencia, bebe claramente de la citada composición creada más de cien años antes para el mismo monasterio. Aunque en este, el obispo de Jaén aparece junto con los brigidinos como un monje más de la orden, portando el hábito y la cruz que lo singulariza. Podría decirse que, más de un siglo después de su muerte, la figura del obispo se había convertido en una suerte de santo fundador para la Orden de Santa Brígida.



Figura 9

Giovanni Antonio Sogliani, *Santa Brígida hace entrega de la Regula Salvatoris*, 1522; Museo de San Marcos en Florencia; imagen del autor.

57 Oen, «The Iconography of Liber celestis revelacionum», 217.

58 Bacarelli, «Le commissioni artistiche attraverso I documenti», 101-102.



Figura 10

Juan de Valdés Leal, *Retrato de Alonso Fernández Pecha*, 1656-1657.
© Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Curiosamente, no sería esa la primera ni la última vez en la que una orden religiosa utilizase la figura de Alonso Fernández Pecha para sus propios propósitos de propaganda. En la primera mitad del siglo XVII, la Orden de San Jerónimo en España miraba hacia atrás buscando un nuevo momento de esplendor y revisitaba sus orígenes míticos plagados de «santos varones». Interés por la narrativa fundacional jerónima del que nacieron las célebres galerías de retratos de las sacristías de los Monasterios de Santa María de Guadalupe y de San Jerónimo en Sevilla. En este último, entre los retratos de los fundadores de la orden y de sus monjes más famosos aparece el de Alonso Pecha (figura 10) dando la espalda a la mitra, símbolo de la renuncia a su episcopado.⁵⁹ La pintura de Juan de Valdés Leal nos describe al prelado como uno de los artífices de la fundación jeronimiana, pero también como lo que nunca fue: un monje jerónimo. Con ello, al igual que los brigidinos, los jerónimos estaban apropiándose de la figura de Alonso Fernández

Pecha obviando incluso que este había sido el anfitrión y el promotor de una comunidad expulsada de la orden hispana. En definitiva, podría decirse que la imagen nebulosa y cuasimítica del obispo dimisionario, a caballo entre dos mundos, resultaba perfecta a la hora de ejemplificar un pasado esplendoroso. El prelado reformador fue así utilizado como icono tanto por la catedral de Jaén como por las diferentes órdenes que se disputaban su afiliación. Sin embargo, esto no debe hacernos olvidar que Alonso Pecha dejó claro cómo quería ser recordado: como un humilde ermitaño al servicio de Brígida de Suecia, la mística que —en parte gracias a su ayuda— habría de convertirse en una de las personalidades más influyentes del paisaje espiritual de la Europa de su tiempo.

59 Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*, 285.

BIBLIOGRAFÍA

- Aili, Hans y Svanberg, Jan. *Imagines Sanctae Birgittae. The Earliest Illuminated Manuscripts and Panel Paintings Related to the Revelations of St. Birgitta of Sweden*, 2 vols. Estocolmo: Royal Academy of Letters, History and Antiquities, 2003.
- Alonso Ruiz, Begoña. «La catedral gótica de Jaén». *Laboratorio de Arte* 26 (2014): 47-71.
- Bacarelli, Giuseppina. «Le commissioni artistiche attraverso I documenti: novità per il maestro del 1399 ovvero Giovanni di Tano Fei e per Giovanni Antonio Sogliani». En *Il «Paradiso» in Pian di Ripoli: studi e ricerche su un antico monastero*, de Mina Gregori *et al.*, 80-106. Florencia: Centro Di, 1985.
- «Storia del Monasterio di Santa Maria e Brigida al Paradiso (1392-1776)». En *Il «Paradiso» in Pian di Ripoli: studi e ricerche su un antico monastero*, de Mina Gregori *et al.*, 16-27. Florencia: Centro Di, 1985.
- Cantera Montenegro, Santiago. *La Cartuja de Santa María de Aniago (1441-1835)*. Salzburgo: Universität Salzburg, 1998.
- Ciliberto, Piera. *Chiesa di San Gerolamo, Quarto*. Génova: Sagep, 2006.
- Frit, Birgitta. «The History and Spiritual Life of Vadstena Abbey». En *A Companion to Birgitta of Sweden and Her Legacy in the Later Middle Ages*, editado por María H. Oen, 132-158. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Fuentes Ortiz, Ángel. *Nuevos espacios de memoria en la Catilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*. Madrid: La Ergástula, 2021.
- Goulard de Westberg, Matilde. «Santa Brígida de Suecia y la Orden Jerónima». *Boletín AEPE* 19 (1978): 157-167.
- Jiménez Duque, Baldomero. «Fuentes de la Espiritualidad Jerónima». En *Stvdia Hieronymiana*, 105-121. Madrid: Rivadeneyra, 1973.
- Jódar Mena, Manuel. «Arquitectura en tierra de frontera. Reformas urbanas en la ciudad de Jaén a finales del siglo xv». Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2011.
- Jönsson, Arne. *Alfonso of Jaén: his life and works with critical editions of the Epistola Solitarii, the Informaciones and the Epistola Serui Christi*. Lund: Lund University Press, 1989.
- Lancellotti, Secondo. *Historiae Olivetanae*. Venecia: Ex typographia Gueriliana, 1623.
- Luongo, F. Thomas. «Inspiration and Imagination: Visionary Authorship in the Early Manuscripts of the Revelations of Birgitta of Sweden». *Speculum: A journal of Medieval Studies* 4 (2018): 1102-1150.
- «Saintly Authorship in the Italian Renaissance: The Quattrocento Reception of Catherine of Siena's Letters». En *Catherine of Siena: The Creation of a Cult*, editado por Jeffrey F. Hamburger y Gabriela Signori, 135-167. Turnhout: Brepols Publishers, 2013.
- Montefusco, Antonio. «Indagine su un fraticello al di sopra di ogni sospetto: il caso di Muzio da Perugia (con delle prime osservazioni su Tomasuccio, frate Stoppa e i fraticelli di Firenze)». En *Pueden alzarse las gentiles palabras*, de Emma Scoles *et al.*, 259-280. Roma: Bagatto, 2013.
- Moreno Uclés, Juan. *Don Alfonso Pecha, Obispo dimisionario de Jaén*. Jaén: Blanca, 2013.
- Morris, Bridget. *St. Birgitta of Sweden*. Woodbridge: Boydell Press, 1999.
- «Birgitta of Sweden and Giovanna of Naples: An Unlikely friendship?». En *Santa Brigida*, de P. Ferm y R. Saggese, 23-33. Nápoles: L'Italia, 2009.
- Núñez de Sotomayor, Juan. *Descripción panegyrica de las insígnies fiestas que la S. iglesia catedral de Iden celebró en la translacion del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo*. Málaga: Mateo Lopez Hidalgo, 1661.
- Oen, Maria H. «Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ». En *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology*,

- and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, editado por Lenaa E. Liepe, 212-237. Berlín: Medieval Institute Publications, 2019.
- «The Iconography of Liber celestis revelacionum». En *A Companion to Birgitta of Sweden and Her Legacy in the Later Middle Ages*, editado por María H. Oen, 186-222. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Revuelta Somalo, Josemaría. *Los Jerónimos*. Guadalajara: Institución cultural Marqués de Santillana, 1982.
- Rodríguez Molina, José. «Estatutos de la Catedral de Jaén, recopilación de 1478». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 85-86 (1975): 9-186.
- Rossini, Giorgio. «La Chiesa di San Gerolamo e l'architettura religiosa del Quattrocento a Genova e in Liguria». En *Nicolò Corso. Un pittore per gli olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*, editado por Giovanna Rotondi Terminiello, 69-80. Génova: Casa di risparmio della Spezia, 1986.
- Sánchez Herrero, José. «Fundación y desarrollo de la Orden de los Jerónimos, 1360-1561». *Codex aquilarensis* 10 (1994): 63-95.
- Sensi, Mario. *Le osservanze francescane nell'Italia centrale: (secoli XIV-XV)*. Roma: Collegio San Lorenzo da Brindisi, 1985.
- «Alfonso Pecha e l'eremitismo italiano di fine secolo XIV». *Rivista di storia della chiesa in Italia* 40 (1993): 51-80.
- Sigüenza, José de (fray). *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. I. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2000.
- Smith, Lesley. «Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writing». En *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, editado por Lesley Smith y Jane Taylor, 21-44. Londres-Toronto: British Library y University of Toronto Press, 1997.
- Torelli, Luigi. *Secoli agostiniani ouero historia generale del sacro Ordine eremitano del gran dottore di santa chiesa s. Aurelio Agostino*. Bolonia: Giacomo Monti, 1680.
- Turatti Guerrero, Rafael. «La quema de los Archivos de Jaén en 1368, ¿moros de Granada o Pedro I?». En *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera: IV Estudios de Frontera*, editado por Francisco Ceballos y José Rodríguez, 579-592. Jaén: Diputación Provincial, 2002.
- Tuzi Stefania. *Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi editore, 2002.
- Valdivieso González, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988.
- Vega, Pedro de la (fray). *Cronica de los frayles de la orden del bienaventurado sant Hieronymo*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1539.
- Ximena Jurado, Martín de. *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén*. Madrid: Domingo García y Morras, 1654.

Memoria funeraria del arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas (†1401). Avatares, mudanzas e intervenciones en su mausoleo gótico*

Teresa Laguna Paúl

Universidad de Sevilla



Figura 1

Lateral derecho actual del monumento funerario de don Gonzalo de Mena y Roelas en la Capilla de Santiago; en el muro, lápida conmemorativa de su traslado y de las obras de la Capilla de la Magdalena de la Cartuja de Santa María de las Cuevas (1605) y, a la derecha, memoria funeraria de fray Alonso de Vargas en la catedral de Sevilla; imagen de la autora. © Catedral de Sevilla.

En el mes de enero del año 1394 tomó posesión de la diócesis hispalense don Gonzalo de Mena y Roelas, quien después de haber ocupado las sedes de Calahorra (1373-1382) y de Burgos (1382-1393) tuvo un papel decisivo en la vida eclesiástica y civil sevillana hasta su fallecimiento en 1401. Prelado reformador, nacido en el seno de un linaje de la nobleza toledana y sobrino del obispo Fernando de Vargas y del arzobispo de Toledo Pedro Tenorio, desarrolló actividades relevantes para la Iglesia y el Reino de Castilla, donde contó con la confianza de Juan I y de Enrique III, a quien aconsejó retornar a la obediencia del papado avinonense.¹ Cuando llegó a Sevilla, el gobierno de la ciudad era inestable, con continuos enfrentamientos entre la nobleza asentada por el poder concejil, por lo que este último monarca le encomendó mediar y conciliar los intereses de los Ponce de León y los Pérez de Guzmán con los de Diego Hurtado de Mendoza y Diego López de Zúñiga en 1396. En la diócesis encontró muchos templos reconstruidos después del terremoto de 1356 y una población diezmada por las sucesivas pestes de la segunda mitad de esa centuria, todavía convulsa, en cierta medida, a causa de los motines antijudíos y del pogromo de 1391. En la ciudad promocionó la renovación urbana del entorno de la catedral, la campana del reloj de su torre y se preocupó personalmente por los enfermos y las familias afectadas por la epidemia acaecida entre 1399 y 1401, fundó el Hospital de Santa María de Gracia o de los Reyes para atender a la población de raza negra, y el Monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas, que no pudo concluir al fallecer el jueves 21 de abril de 1401 en la residencia episcopal de Cantillana (Sevilla).² Para los historiadores sevillanos, el abad Alonso Sánchez Gordillo (Sevilla, 1561-1644) y Diego Ortiz de Zúñiga (Sevilla 1636-1680), las circunstancias del óbito tuvieron relación con dicha epidemia y la atención que dispensaba a los enfermos, opinión consolidada por la historiografía que contrasta con las declaraciones del canónigo hispalense Antón García y del médico Francisco Perosa, testigos en el proceso abierto a raíz de la muerte de Juan Serrano (†24-2-1402), obispo de Segovia a quien Enrique III propuso como arzobispo de Sevilla, quienes declararon que era «boz e publica fama» que lo habían envenenado con «yervas» y sus síntomas los mismos que los de la «dolencia» del obispo don Gonzalo.³

En el gobierno de la diócesis mantuvo en sus cargos al deán don Pedro Manuel y al provisor Diego Martínez con sus atribuciones, así como a los miembros del cabildo de la catedral. Establecido definitivamente en Sevilla, Gonzalo de Mena consideró necesario organizar el legado de sus bienes, solicitando una *licencia testandi* que el 15 de julio de 1395 le fue concedida por Benedicto XIII y que lo facultaba para reservar y disponer libremente de un valor de hasta 8000 florines de oro de la Cámara Apostólica.⁴ Hasta la ciudad lo acompañaron clérigos de su confianza, a quienes proveyó de canonjías y

* Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación «Patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER (HAR2017-88045).

1 Este trabajo es continuación de Laguna Paúl, «Promoción artística y memoria eclesiástica».

2 Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares*, t. II, 240; Sánchez Herrero, «Sevilla medieval», 211; Blanco Díez, «Dignidades eclesiásticas burgaleses»,

540; Simón Valencia, «El cabildo de la iglesia Catedral de Burgos», 176 y 180; Marín Martínez, «Calahorra, La Calzada y Logroño».

3 Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares*, t. II, 265-269; Sánchez Gordillo, *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla*, 204-205; Nieto Soria, *Un crimen en la corte*, 124-127 y 238-239; Sánchez Herrero, «La Iglesia de Sevilla durante los siglos bajomedievales», 76-77.

4 Archivo Catedral Sevilla, Fondo capitular (ACS.FC), Sec. IX, n.º 11068/13 (c 179/n.º 13).

beneficios, y entre ellos se encontraba Juan Martínez de Vitoria, cuya fidelidad como albacea cobró protagonismo en las circunstancias que rodearon al expolio de sus bienes y a la fundación efectiva de la Cartuja de Santa María de las Cuevas.⁵

La muerte de don Gonzalo (1401) sin redactar testamento impidió completar la fundación y el patronazgo del monasterio cartujo a las afueras de Sevilla donde tenía intención de perpetuar su memoria funeraria, en el lugar en el que en 1395 existía un ermitorio que después otorgó a la Tercera Orden Regular de San Francisco para que fundara un convento; no obstante, el 10 de enero del año 1400 hizo un trueque con sus miembros y, a cambio, los recompensó con la Parroquia de San Juan de Aznalfarache y la Iglesia rural de San Juan del Puerto, con el fin de hacer efectiva la llegada de la Orden de San Bruno y la fundación de una cartuja, autorizada por la Gran Cartuja de Grenoble dos años antes.⁶

En cierta medida, dicha fundación obedeció a su relación con Nicolás Martínez de Medina (†1434), tesorero mayor de Andalucía y contador mayor de Castilla,⁷ quien entabló contactos con esta orden en la cartuja de El Paular (Rascafría, Madrid), desde donde, el mismo año, llegaron los cuatro primeros monjes y un lego. El arzobispo les entregó el lugar y les informó de los bienes fundacionales adquiridos, que comprendían las heredades de Majalcófar en el Aljarafe y de Moguer y una huerta grande con un manantial en Aracena, con un valor estimado de 20 000 doblas moriscas;⁸ seguidamente, los cartujos levantaron la cerca del recinto, pero la construcción efectiva del monasterio quedó afectada y demorada por el complejo proceso del expolio de sus bienes y los intereses del adelantado Per Afán de Ribera. Intentando resolver la situación, los monjes acudieron al contador mayor y al canónigo Juan Martínez de Vitoria, su albacea, solicitándoles los fondos necesarios para la edificación, y ellos los tranquilizaron indicándoles que existían recursos; el testimonio del clérigo legatario y la demanda formulada por Bonifacio Ferrer, superior de la orden, dieron lugar a que, el 5 de octubre de 1403, Benedicto XIII confirmara la donación y dotación, por parte de don Gonzalo, de la casa y la capilla en el yermo de Santa María de las Cuevas a la Gran Cartuja de Grenoble, concediéndoles también las indicadas heredades compradas, que no pudieron hacerse efectivas debido a su fallecimiento.⁹

Los problemas derivados del expolio y de la disputa entre Enrique III y el papado por las rentas eclesiásticas dilataron el proceso y contribuyeron a gestar una tradición relativa a la cuantiosa cantidad que el arzobispo dio en reserva a Juan Martínez de Vitoria para dicho fin, recogida por muchos historiadores a partir de las obras del abad Alonso Sánchez Gordillo y del *Protocolo* del padre José Martín Rincón. Según la historiografía, don Gonzalo entregó a su fiel clérigo treinta mil doblas de oro (2 850 000 maravedís) para

5 Martín Rincón, *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas*; Mayo Escudero, *Libro Becerro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, ff. 1r-3r.

6 ACS.FC., Sec. 0, 1103/n.º 7 (114/n.º 7); véanse también Álvarez Palenzuela, *Documentos de Benedicto XIII*, 785-786, n.º 1575; Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares*, t. II, 266; Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, 13 y 76-78.

7 Montes Romero-Camacho, «El converso sevillano Nicolás Martínez de Medina».

8 Martín Rincón, *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas*, f. 21; Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, 13-14, 80-95 y 110; Fernández Rojas, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos*, 373-376.

9 Dotación validada el 8 de agosto de 1405, los bienes adquiridos tenían un valor de veinte mil doblas; véanse Álvarez Palenzuela, *Documentos de Benedicto XIII*, 1108-1109, n.º 2302 y 1703, n.º 3556; Cuella Esteban, *Bulario de Benedicto XIII*. IV, 104, n.º 153 y 1703, n.º 3656.

el monasterio, dinero que le reclamó Fernando de Trastámara, infante de Castilla y futuro rey de Aragón, cuyos emisarios lo coaccionaron y torturaron, obligándole a desvelar ante un crucifijo el lugar donde lo custodiaba; al parecer, una vez conseguido, Fernando sufragó con una parte del mismo la conquista de Zahara en el año 1407.¹⁰ No obstante, la historia exageró la cifra del fondo reservado, pues el expolio fue negociado por el embajador enviado por el infante a Benedicto XIII, quien, después de la restitución de la obediencia en Castilla, ordenó a Francesc Climent Sopera, su tesorero y obispo electo de Mallorca, que permitiera al príncipe quedarse con la séptima parte de las rentas de las catedrales con sede vacante hasta el 17 de enero de 1403, con excepción de las cinco mil doblas (475 000 mrs.) que el arzobispo Mena había reservado para ese monasterio, cantidad que corrobora la provisión, pero con una sexta parte de la acuñada tradicionalmente.¹¹ El pontífice tampoco estableció límites a los colectores ni selección relativa al expolio de las joyas y de los ornamentos del prelado, cuya relación completa no ha sido localizada.

El 30 de julio de 1403, Benedicto XIII designó a Alonso de Ejea arzobispo de Sevilla, quien llegó a finales del año siguiente; al tomar posesión de la sede todavía estaba pendiente la resolución del expolio, asunto que trató con el albacea de don Gonzalo, además de otros asuntos relacionados con el abandono de la obediencia a Aviñón, concernientes, entre otros, a las finanzas de las rentas eclesiásticas, que consultó con el deán don Pedro Manuel, el provisor y otros cargos del cabildo que durante la sede vacante habían gobernado la diócesis. El 5 de agosto de 1405, el papa ratificó a la Gran Cartuja de Grenoble la donación del arzobispo,¹² y cinco años después, el 22 de abril de 1410, firmó una bula en la que consideraba a la Cartuja de Santa María de las Cuevas como de nueva fundación, otorgándole las tercias de los diezmos de las vicarias y los lugares de Constantina, Sanlúcar y Aznalcázar.¹³ Posteriormente, el 14 de marzo de 1411, Per Afán de Ribera (h. 1338-†1423), primer adelantado y notario de Andalucía, instituyó el patronazgo en ese monasterio, comprometiéndose a su construcción y obteniendo para su linaje el derecho a recibir sepultura en la capilla mayor;¹⁴ ante dicha circunstancia, don Gonzalo de Mena permaneció enterrado en la catedral de Sevilla hasta 1594, año en el que los cartujos consiguieron exhumar sus restos y trasladar su mausoleo a la Cartuja de Santa María de las Cuevas.

«Don Gonçalo, arçobispo que fue de Seuilla, yaze enterrado en esta capilla»¹⁵

Don Gonzalo de Mena, fallecido el 21 de abril de 1401, recibió sepultura en la mezquita catedral de Sevilla pocas semanas después de que Diego Martínez, prior de la villa, terminara de componer, escribir y corregir el *Libro Blanco*, concretamente el 21 de febrero de 1401; obituario que da cumplida cuenta, entre otros documentos e informaciones recogidas, de las sepulturas con aniversarios dotados en la catedral mudéjar y de dónde y cómo llevar

10 Marín Martínez, «Testamento e inventario de Juan Martínez de Vitoria», 375-405.

11 Ollero Pina, «Los mayordomos de la fábrica de la Catedral de Sevilla», 134-135, que cita documentación publicada por Favier, *Les finances pontificales*, 308; Álvarez Palenzuela, *Documentos de Benedicto XIII*, 991-992, n.ºs 2041 y 2042.

12 Álvarez Palenzuela, *Documentos de Benedicto XIII*, 1703, n.º 3656.

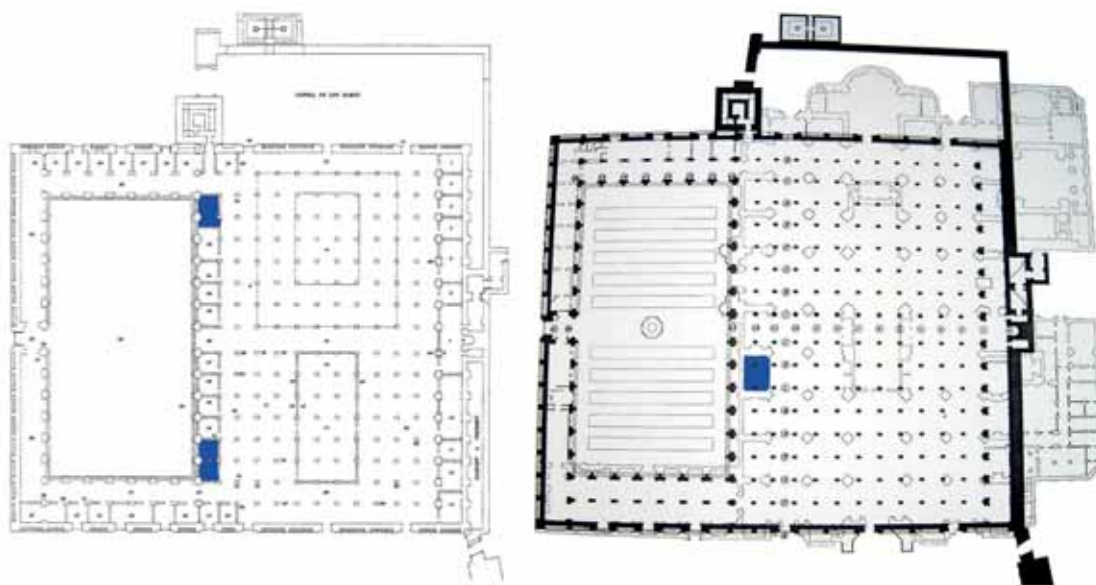
13 Cuella Esteban, *Bulario de Benedicto XIII*. IV, 237, n.º 458.

14 Ladero Quesada, «De Per Afán a Catalina de Ribera», 447-456.

15 ACS.FC, Sec. II, f. 3r, n.º 17. Sobre la edición del *Libro Blanco*, véanse Pérez-Embid Wamba, *Culto funerario y registro necrológico*, 210-211; Belmonte Fernández, «Organizar, administrar, recordar», 382.

a cabo tanto los compromisos funerarios existentes como los añadidos posteriormente, cuya localización precisa facilitaba un plano o «cuadra» mencionada por Espinosa de los Monteros en su *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1635).¹⁶

El *Libro Blanco* distribuye el espacio de la mezquita catedral de Sevilla en cinco estaciones y señala que el arzobispo don Gonzalo de Mena «yaze enterrado en esta capilla» de Santiago, la primera del muro septentrional, cuya superficie ocupaba dos tramos almohades y tenía una longitud similar a la de la gótica de San Antonio construida sobre ella. Dicha capilla carecía de dotación, en ella se llevaron a cabo los aniversarios de los arzobispos don Remondo (1259-†1286) y don Fernando Gutiérrez Tello (1304-†1323) y allí estaban enterrados trece cargos capitulares y canónigos de los siglos XIII y XIV; el registro del arzobispo Mena, añadido hacia 1434, omite su monumento funerario y su anotación es tan genérica como las de otras sepulturas relevantes, ya que el obituario de aniversarios solo menciona al arzobispo Juan Sánchez (1323-†1348), «enterrado en un monumento» delante del Altar de Santa Bárbara, y a fray Alonso de Toledo y Vargas (1362-†1366), tío de don Gonzalo «enterrado» en la Capilla de San Juan, aunque su sepulcro, «con un bulto encima, vestido de pontifical», pudo ser visto por Ponz, Ceán Bermúdez, González de León y Matute y Gaviria en la Capilla gótica de Santiago (figuras 2a y b).¹⁷



Figuras 2a y b

Izquierda, localización del primitivo enterramiento de Gonzalo de Mena y de fray Alonso de Toledo y Vargas en las capillas mudéjares de Santiago y San Juan en la primitiva catedral; derecha, situación de sus monumentos funerarios en la Capilla gótica de Santiago de la catedral de Sevilla. © Cartografías de Alfonso Jiménez Martín.

16 ACS.FC., Sec. II, 9138 (1477), ff. 56v-57v, n.º 338; Laguna Paúl, «La aljama cristianizada», 43-67.

17 ACS.FC., Sec. II, 9138 (1477), f. 2v, n.º 14, f. 5v, n.º 38 y f. 32v, n.º 197; Laguna Paúl, «La aljama

cristianizada», 48-49; Ponz, *Viage de España*, 14; Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, 76; Matute y Gaviria, «Adiciones y correcciones de don Justino Matute al tomo IX», 1, 149-150.

El mencionado registro añadido ignora cualquier dotación del arzobispo para sus aniversarios, lo que confirma su voluntad y la de sus albaceas de ser enterrado en la cartuja; de hecho, antes de 1396 ya había asignado cuarenta mil maravedís para su celebración con procesión, así como para la de su tío el obispo Fernando de Vargas, enterrado en la Capilla de Santiago de la catedral de Burgos.¹⁸ A partir de 1434, sus aniversarios en la catedral de Sevilla fueron sufragados con el legado que dejó Nicolás Martínez de Medina, el mencionado contador mayor de Enrique III e impulsor de la orden cartuja en Castilla, que en su testamento, redactado el 1 de marzo de ese mismo año, estableció la cantidad de quince mil maravedís para entregar a los herederos del arzobispo, «a la yglesia de Santa María la Mayor o a los cartuxos», según indicara Juan Martínez de Vitoria. Dado que el canónigo había fallecido unos meses antes, a finales de 1433, es decir, cuando ya estaba realizado e instalado el sepulcro, el cabildo invirtió dicha cantidad en una bodega en Sanlúcar de Barrameda cuyas rentas sufragaron los oficios anuales de una conmemoración solemne en el mes de febrero y doce memorias, cuya mención fecha el registro después de dicha compra.¹⁹ No obstante, consideramos que con anterioridad ya debió de realizarse alguna ceremonia de aniversario menos relevante, pues su albacea, Juan Martínez de Vitoria, que ocupó la mayordomía de la catedral de Sevilla desde 1411 hasta 1433, aunque con alguna interrupción, conservó hasta su muerte «un repostero viejo y roto de las armas del arzobispo» con el que probablemente cubrirían su monumento funerario en días señalados y que, sin duda, utilizaron en las exequias funerarias del prelado.²⁰

Los monjes de la Cartuja de las Cuevas interpusieron un pleito al adelantado Per Afán de Ribera y a sus descendientes por el patronato del cenobio, pues siempre defendieron el patrocinio fundacional del arzobispo y reclamaron a la catedral la exhumación de sus restos y los de su albacea, causa resuelta por el papa Nicolás V en 1449, que autorizó el traslado de los restos del prelado bajo pena de excomunión. No obstante, el entonces arzobispo y el cabildo aplazaron el traslado aduciendo la necesidad de resolver el litigio con los Ribera²¹ y alegando la situación de las obras del templo gótico, dado que las primitivas Capillas de Santiago, San Bernardo, San Sebastián, San Alifons y San Francisco estaban desmanteladas, lo que implicaba el traslado del monumento de don Gonzalo para construir las nuevas Capillas góticas de San Antonio, Consolación, Santiago y San Francisco sobre las antiguas del sector noroeste.²²

Conforme avanzaron las obras y fueron abovedadas las primeras capillas del sector septentrional, el monumento funerario fue reinstalado en el centro de la de Santiago, y en la pared septentrional de la misma el mausoleo de su tío el arzobispo fray Alonso de Vargas (†1366), trasladado desde la primitiva Capilla mudéjar de San Juan. Décadas más tarde, los cartujos consiguieron la definitiva exhumación y mudanza de su sepulcro a la originaria iglesia de la cartuja, ubicada en la Capilla de Santa María Magdalena, cuya entrega se dilató hasta 1535 debido a los intereses familiares del maestrescuela Francisco Enríquez de Ribera.²³ Finalmente, el 7 de enero de 1594, el cabildo autorizó la apertura

18 Serrano, *El obispado de Burgos*, t. III, 394.

19 Ollero Pina, «Los mayordomos de la fábrica de la Catedral de Sevilla», 137.

20 ACS.FC., Sec. IX, c. 11034, n.º 9/3 (c. 145, n.º 9/3); véase también Ollero Pina, «Los mayordomos de la fábrica de la Catedral de Sevilla», 134-146.

21 Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, 171-173.

22 Jiménez Martín, *Anatomía de la Catedral de Sevilla*, 227-232.

23 ACS.FC., Sec. IX, c. 11022, n.ºs 10/1 y 10/2 (c. 133, n.ºs 10/1 y 10/2).

de la tumba, llevada a cabo por el maestro mayor Asencio de Maeda con la ayuda de doce peones y en presencia de cinco testigos eclesiásticos, congregando a un centenar de personas en la catedral; en el interior de la yacija encontraron el féretro de madera con el cuerpo «entero» del arzobispo vestido de pontifical —apenas encenizado y desecho—, junto con un cáliz y unas crismas de plata con su salvilla, restos que fueron pasados a otra caja de madera cerrada con llave y llevados procesionalmente a la sacristía mayor, donde permaneció cubierto con un dosel de brocado junto al altar de reliquias, firmándose el acta de exhumación ante el notario apostólico Fernando de Torres. Para las exequias fúnebres celebradas en el entrecoro dispusieron un túmulo de cuatro varas de alto en el que colocaron sus restos dentro de otra caja de ciprés forrada con una tela de raso verde y roja con franjas de oro, cubierta con un dosel decorado con sus escudos cosidos en los cuatro testeros; concluidas las honras comenzaron el traslado y la procesión con el féretro cubierto con un paño rico de brocado. La comitiva salió por la Puerta de San Miguel bajo un gran aguacero, recorrió las calles de las Gradas y de Génova, atravesó la Plaza de San Francisco y continuó por Sierpes, la Calle ancha de la Magdalena, la del Convento de San Pablo y salió de la ciudad, por la Puerta de Triana, para atravesar el río hasta el Altozano, desde donde transitaban por las calles de Almonas, Ciegos y Cruz de las Cuevas hasta llegar a la entrada del cenobio. Tanto el séquito procesional como las calles y las tarimas engalanadas en cada una de las paradas para entonar antifonas y llevar a cabo dichos actos están prolijamente descritos en el *Libro Becerro* y en el *Libro Protocolo* de la cartuja. Por último, los monjes depositaron el féretro en un grandioso túmulo en el altar mayor, donde celebraron las exequias y permaneció varios días hasta ser inhumado en el sepulcro de alabastro, que llevaron desde la catedral y limpiaron antes de instalarlo definitivamente en el centro de la Capilla de Santa María Magdalena; los gastos del traslado ascendieron a diez mil doscientos ducados y, para conmemorar la efemérides, los cartujos grabaron un nuevo sello con la efigie del arzobispo que usaron hasta la exclaustación de 1835 y que era igual al de la cartuja de Cazalla.²⁴ Ya en 1605, durante el priorato de Francisco Galeas, la capilla fue decorada con azulejos y solada con mármol, además de encargar una caja de plomo para conservar los restos del arzobispo y limpiar el sepulcro (figura 3).²⁵

Durante la ocupación francesa (1808-1814), tanto la capilla como el capítulo de monjes sirvieron de botica a las tropas asaltantes, no regresando los religiosos hasta el fin de la misma. El 1827 fueron expulsados de nuevo y, después del decreto de extinción de órdenes religiosas de 1835, con la consiguiente etapa desamortizadora, Carlos Pickman (Londres, 1808-Sevilla, 1883) fue autorizado para instalar su fábrica de cerámica en el monasterio incautado por el Estado; previamente, la Junta de Ornamentos y Defensa se había dirigido al cabildo eclesiástico para que se le permitiera recoger todas aquellas obras dignas de conservación,²⁶ de modo que el cabildo del 18 de enero de 1837 aprobó, a propuesta del mayordomo Manuel López Cepero, nombrar una diputación capitular para disponer el

24 ACS.FC., Sec. IX, c. 11022, n.º 10/3 (c. 133, n.º 10/3); véanse también Sánchez Gordillo, *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla*, 357-362; Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja... Apéndices documentales*, vol. I, 493-496 y 521-526, quien fecha el traslado el 26-1-1594, y apéndice I, n.º XLVI, 121-130; Ortiz de Zúñiga, *Anales*

eclesiásticos y seculares, t. IV, 157-159; Ruiz Giménez, «Procession of the transfer of the remains of the Archbishop of Seville».

25 Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, 573.

26 *Ibidem*, vol. II, 458-470, 486 y 540; Martínez Montiel, «De monasterio a cuartel», 137-139.



Figura 3

Acta solemne del traslado del arzobispo don Gonzalo de Mena a la Cartuja de Santa María de las Cuevas; Sevilla, Archivo Catedral, Fondo Capitular, sec. IX, c. 11022, n.º 3 (c. 133, n.º 3).

© Cabildo Catedral de Sevilla.

traslado de varios sepulcros, siendo exhumados, cinco días más tarde, los restos del arzobispo, que fueron trasladados a la Cripta del Sagrario, donde permanecieron hasta su inhumación en el monumento de la Capilla de Santiago el 5 de mayo de 1848.²⁷

La instalación del sepulcro en el centro de la pared norte de dicha capilla, bajo una inscripción de mármol, enmarcada con una moldura neoclásica, que reproduce la colocada en la indicada de Santa María Magdalena en 1605,²⁸ conllevó la desaparición del

27 ACS.FC., Sec. I, libro 7248 (250), f. 4v; véase también Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, 467-468 y 701-702, que fecha el traslado el 23 de enero de 1837 y la apertura de la capilla el 14 de mayo de 1848; Matute y Gaviria, «Adiciones y correcciones de don Justino Matute al tomo IX», 150.

28 «VERDADERA VIRTUD CON Q DI MAYOR RESPLANDOR A MI ILVS/TRE LINAGE MELEVANTO A LA SILLA ARZOBISPAL DE CALAHORRA Y DES/PUÉS A BVRGOS, VLTIMANENTE FVI ARZOBISPO DE SEVILLA. BIBLI / INCVMPABLEMENTE Y NO CONTENTO CON PROCVRAR COMO BVEN PAS/TOR AVMENTAR EL GREI DEL SEÑOR QUE APACENTAVA, FUNDE Y DOTE / AMPLISSIMAMENTE ESTE MONASTERIO PARA QUE

EN EL HALLASEN MV/CHAS ALMAS CARRERA DE SALVACION Y MUCHOS POBRES PERMANE/CIENTE EL SOCORRO DE MI LIBERALIDAD: PERDI LA VIDA EN TIEN/PO DE PESTE PORQ APLACANDO EL SEÑOR EN MI; MITIGASE SV JUSTA / IRA CON MIS OVEJAS, Y DESPUES DE LARGOS DIAS QUE ESTVVE SEPVL/TADO EN LA IGLESIA METROPOLITANA DE MI CATHEDRA, POR DILI/GENCIA Y LAGRIMAS DE MIS ESPIRITUALES HIJOS, FVI TRAI DO A ESTA / MI IGLESIA, DONDE CERCADO DE SVS PIADOSOS TRABAJOS QVE SON / FRVCTOS DE MI CHARIDAD Y ZELO, ESPERANDO LA SEGVNDA ESTO, / LA POSO EN EL SEÑOR: / DON GONGALO DE MENA, NATVRAL DE TOLEDO, MURIO AÑO MCCCCI»; véase Gestoso y Pérez, *Sevilla artística y monumental*, 557.

citado monumento de fray Alonso de Vargas, cuyo recuerdo permanece en una pequeña lápida neogótica en la pared. El monumento fue restaurado reponiendo en madera la mano derecha del prelado y la cabeza de su báculo y en mármol dos de los cuatro ángeles de la tapa.²⁹ Sin embargo, al colocar el sepulcro arrimado al muro ocultaron su lateral izquierdo, en el que permanecieron dos relieves; los tres restantes, que habían sido guardados en la yacija, fueron recuperados en la intervención de 2017, cuando también salieron a la luz la caja de latón con la lámina conmemorativa de la apertura del año 1605, dos fragmentos de un báculo de cobre y ocho monedas introducidas en las sucesivas inhumaciones: una pieza de dos maravedís de Fernando III resellada, dos de plata de 1590 y cuatro fechadas en el reinado de Felipe III, expuestas desde entonces en una vitrina. El estudio antropológico de los restos estableció la altura del prelado entre 168 y 171 cm, superior a la media de su generación, y el sepulcro restaurado quedó dispuesto en el centro de la capilla manteniendo la organización de los relieves del siglo XIX e incorporando los tres recuperados en el lateral izquierdo (figura 4).³⁰



Figura 4

Monumento funerario de don Gonzalo de Mena y Roelas; imagen incorporada en el *Catálogo Monumental de Sevilla* de Adolfo Fernández Casanova (1910, vol. 2, lám. 18).

© IPCE. Ministerio de Cultura y Deportes y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

29 Sobre la descripción y las fotografías anteriores a 2017, véanse *ibidem*, 551-558; Angulo Íñiguez, *La escultura en Andalucía*, cuaderno 6, láms. 57-60.

30 Agradezco estas informaciones al antropólogo Juan Manuel Guijo Mauri, quien en el año 2019 dio una conferencia en la catedral de Sevilla, al equipo de restauración de la empresa Artyco y a la catedral de Sevilla por permitirme el acceso al sepulcro.

Un sepulcro donde descansar

El *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de Santa María de las Cuevas*, del archivero padre José Martín Rincón, especifica el tamaño del monumento, las características del plinto de leones, los catorce relieves, la inscripción de la losa con los escudos del prelado y su bulto con las parejas de ángeles en la cabecera y en los pies, descripción ilustrada con un dibujo que Cuartero y Huerta atribuye a Pedro Duque Cornejo junto con los otros sesenta de este manuscrito terminado en el año 1744 (figura 5).³¹

El monumento de alabastro mide 248 cm largo y 123,5 cm de ancho, alcanzando una altura máxima de 130 cm y la escultura del yacente (222 × 68 × 33 cm) descansa sobre una losa lisa de ocho piezas con una inscripción —tallada en la nacela de 8 cm de alto—, interrumpida por doce escudos con las cinco estrellas de los Mena en oro sobre campo azur, que loa su trayectoria, fecha el óbito y ruega una oración por su alma:

Aquí yace: don Gonzalo: De Mena: natural: e nacido: en Toledo: que * Dios: perdone: obispo: que: fue * de Calahorra: e: despues: d*e: Burgos: e despues: Arzobispo que: fue * de: Seuilla: el qual: fino en Jue*ues: veinte: e: uno: días: de: ab*ril: ano: del: Nazimiento: de nuestro: * Saluador: Jesu Christo: de mil: e * quatrocientos: et vno: a*nos por el qual digamos: * Pater: noster.³²

Su cabeza, tocada con una rica mitra, reposa sobre dos almohadas talladas imitando telas brocadas que contrastan con las lisas ropas pontificales del finado —en origen avivadas por la terminación pictórica—, flanqueado por cuatro ángeles *bonus* genuflexos, vestidos con albas, que extienden una filactelia para entonar preces por su alma antes de entrar en el mundo de los elegidos;³³ a sus pies, dos leones sostienen el sombrero pastoral con sus armas personalizadas en la copa. La yacija apoya en un plinto de 20 cm de alto con los cuerpos de dos leones afrontados y una única cabeza tallados en las esquinas, y en los lados, dieciséis cabezas de leones, en distintas posiciones, con sus fauces y los ojos abiertos para visualizar el «libera me de ore leonis», es decir, el salmo 22 del oficio y ofertorio de la misa de difuntos que evoca la Muerte y Resurrección de Cristo, porque todo lo ve al guardar del mal a nuestra alma y es principio de nuestra resurrección.³⁴ El *Protocolo* enumera con secuencia evangélica ocho escenas de la infancia de Cristo, dos de su vida pública y cuatro del ciclo de glorificación de la yacija:

1 la Anunciación. 2 el Nacimiento de nuestro Redemptor. 3 la adoración de los Reyes. 4 la presentación. 5 quando Herodes enbió a buscar al Señor. 6 la masacre de los Inocentes. 7 la Huida la Egipto. 8 el milagro del segador quando ivan en seguimiento del Niño Dios. 9 el baptismo de Christo. 10 la crucifixión. 11 la resurrección. 12 el tránsito de nuestra Señora. 13 la Asumpción. 14 la Coronación.³⁵

El dibujo del monumento representa las escenas del Bautismo y de la Crucifixión (n.^{os} 9 y 10) a los pies de la yacija, con una arquitectura gótica dotada de cierta fanta-

31 Martín Rincón, *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas*, f. 49; Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, 59 y 74-75.

32 Los asteriscos sustituyen a los escudos en la transcripción del epitafio; véase Martín Rincón, *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas*, ff. 48-49.

33 Ángeles de alabastro de 38 × 32,5 × 13 cm y ángeles de mármol del siglo XIX de 17 × 32 × 21 cm y 21 × 35,2 × 31 cm.

34 Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, 37-44.

35 Martín Rincón, *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas*, ff. 48-49; Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, vol. I, 59 y 74-75.



Figura 5

Dibujo del monumento de don Gonzalo de Mena, atribuido a Pedro Duque Cornejo, en el *Libro Protocolo* de la cartuja de Sevilla del padre José Martín Rincón (1744); Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, Ms. 9-2098, f. 49. © Real Academia de la Historia.

sía al introducir una figura inventada que separa cada escena de la siguiente en el frente menor y en el lateral. Los altorrelieves de alabastro miden 57 cm de altura y 9,5 cm de profundidad; cinco relieves tienen 40/41,5 cm de largo y presentan la escena enmarcada por un arco gótico apoyado en columnas y bajo unas lancetas tamizadas en bajorrelieve con ciertos restos de color que siguen las tipologías de mediados del siglo xiv.³⁶ Otros tres completan y flanquean el marco arquitectónico del espacio figurativo con pilastras y pináculos y corresponden a las escenas segunda y cuarta de cada frente longitudinal; las intermedias, que ocultan las juntas de unión, remarcan el ritmo de la narración y miden 44/46 cm de ancho.³⁷ Los relieves de los lados menores, a saber, la cabecera y los pies,

36 Relieves de la Anunciación, la Huida a Egipto, el Milagro del trival, la Asunción y la Coronación de la Virgen.

37 Relieves de la Presentación en el Templo, el Bautismo y la Dormición de la Virgen.

de unos 51/52,5 cm, presentan idéntica arquitectura, con la pilastra tallada en el frente y en el costado lateral para maridar con el primer relieve del lado anterior o del siguiente; mientras que la Crucifixión y el Decreto de Herodes muestran la pilastra lateral de la junta interna en ambos frentes.³⁸ También están representadas las dos parejas de ángeles *bonus* que acompañaban al yacente en la cabecera y los pies recitando las preces: las dos figuras de la cabecera, con sus filacterias desplegadas rotas, son las originales, y las de los pies, muy dañadas o perdidas en un momento indeterminado, fueron renovadas en mármol a mediados del siglo XIX, cuando el monumento fue instalado en la Capilla de Santiago y son las que portan libros en la fotografía antigua; estas últimas, que fueron retiradas en la última restauración y desplazadas al altar de la capilla, deberían ser recolocadas para evitar lecturas incompletas del programa iconográfico original y su historia material (figura 6).

Las características de los doce relieves conservados y la enumeración de las catorce escenas del *Protocolo* permiten establecer la distribución iconográfica original —atendiendo a otras obras contemporáneas— y constatar que la disposición actual de las escenas situadas en la cabeza y los pies del monumento no sería la original, pues al instalar el sepulcro en 1848 fue invertida la posición de los frentes menores, quedando en los pies la Resurrección y Crucifixión, es decir, las escenas de mayor importancia, que habitualmente eran representadas bajo la cabeza del difunto. Con relación al dibujo de 1744, la ubicación de la escena del Bautismo a los pies tampoco es correcta, dado que no fue tallada como un relieve de esquina, aunque es posible que pueda responder a algún cambio o alteración del original motivado por los movimientos realizados en la catedral gótica a mediados del siglo XV o debido a su traslado e instalación en la cartuja en el año 1594 (figuras 7a y b y 8).

La distribución de los relieves y el programa iconográfico del monumento comenzaría en el lado derecho con la Anunciación, continuando con el Nacimiento y la Epifanía —perdidos hace mucho tiempo—, la Presentación en el Templo y la Huida a Egipto, que



Figura 6

Disposición original de los tres relieves del lateral derecho del monumento funerario de don Gonzalo de Mena en la Capilla de Santiago de la catedral de Sevilla; imagen de la autora. © Catedral de Sevilla.

38 Decreto de Herodes 52 × 57 cm, la Matanza de los Inocentes 51 × 57 cm, la Resurrección 49,5 × 57 cm y la Crucifixión 52,5 × 57 cm.



Figura 7a y b

Relieves de la cabecera y de los pies del monumento funerario de don Gonzalo de Mena en la Capilla de Santiago de la catedral de Sevilla; imágenes de la autora. © Catedral de Sevilla.



Figura 8

Disposición originaria del sepulcro de Gonzalo de Mena y Roelas; montaje de la autora sobre material fotográfico, gentileza de Artyco, realizado por Juan Francisco Angulo en 2017.

sería la última de este frente. Con «El milagro del segador quando iban en seguimiento del Niño Dios» se inicia la primera de la cara opuesta con la que termina el ciclo de la infancia de Jesús, tratándose de una escena que suele encontrarse en pinturas, relieves y libros devocionales desde el siglo XIII y está fundamentada en textos apócrifos recogidos en poemas franceses de los siglos XII y XIII y romances medievales de la península ibérica.³⁹ Esta representación y la Huida a Egipto continúan la narración figurativa del

39 Reau, *Iconografía del arte cristiano*, 288-289; Mingote Calderón, «Iconografía y tradición oral», 114-127; Hernández Fernández, «El milagro del trigo».

Decreto de Herodes y de la Matanza de los Inocentes, que estarían dispuestas en el frente de los pies; por su parte, el Milagro del trigo suele preceder a la Huida para visualizar que el labriego habló con la Sagrada Familia cuando estaba sembrando y que al llegar los soldados respondió que los vio pasar mientras plantaba el trigo y ya había recolectado la cosecha y apilado las gavillas: el trigo había crecido milagrosamente para proteger y dar distancia al grupo en su fuga, al que en este relieve protege la mano de Dios emergiendo de una nube. Encontramos ejemplos de esta secuencia narrativa en una tabla del frontal de la infancia de Cristo procedente del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas realizado hacia 1400 (Barcelona, Museo Diocesano); en otra pintada hacia 1330-1335 en la Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad de Santa María de Riaza (Segovia); en el *Retablo de Santa María la Blanca* realizado en alabastro hacia 1340 para el Monasterio de San Juan de las Abadesas, donde ocupa dos casillas diferenciadas; y en el monumento funerario de Pedro Vélez de Guevara, señor de Oñate, talladas en un mismo bloque de piedra hacia 1410.⁴⁰ En el sepulcro de Gonzalo de Mena estarían colocadas antes y después del Decreto de Herodes y de la Matanza de los Inocentes, siendo la última del frente derecho y la primera del izquierdo, respectivamente; aunque por sus características materiales podrían estar dispuestas en ambos lugares, la propuesta de prelación tiene en cuenta su orden en el *Protocolo*. La elección de este asunto apócrifo de la infancia de el Salvador podría aludir a la recompensa que tendrían las buenas acciones y la atención a los débiles en la otra vida, y aunque prefigura el Milagro de la multiplicación de los panes y de la Eucaristía, deberíamos relacionarla con algunas actuaciones del arzobispo Mena recompensadas en el cielo, como la fundación del Hospital de Santa María de Gracia o de los Reyes y la atención a los enfermos de peste (figuras 9a, b, c y d).

La primera escena del lado izquierdo cerraba el ciclo de la infancia de Jesús, seguida del Bautismo, perteneciente al de la vida de Cristo, y de la Asunción, la Dormición y la Coronación de la Virgen, correspondientes al de Glorificación. Las tres centrales mantienen su posición originaria, aunque en el lado opuesto al que ocupaban, al menos desde la instalación en esta capilla en 1848; precedían a la Resurrección y a la Crucifixión, situadas en el lugar principal en otros monumentos funerarios esculpidos o pintados, es decir, bajo la cabeza del difunto y orientados hacia el altar donde diariamente serían renovadas la Muerte y la Resurrección de el Salvador. En la mayoría de los sepulcros, la Crucifixión está representada en la cabecera, caso, por ejemplo, del sepulcro de Diego de Anaya (†1437) y de otros pintados anteriormente, como el de Teresa Gil (†1307) en el Monasterio Sancti Spiritus el Real de Toro (Zamora), que en el lado opuesto muestra una *Maiestas Domini*; ambas escenas también ocupaban la cabecera del de Sancho Sánchez de Carrillo (†1295/1313) en la Iglesia de San Andrés de Mahamud (Burgos; MNAC, n.º 004374.000; figuras 8 y 1).

La composición de los relieves recuerda modelos del gótico internacional de la segunda mitad del siglo XIV, activos durante el primer tercio del siglo XV: la Asunción de la Virgen, con su aureola de seis ángeles músicos y dos que emergen elevándola al cielo, ciertos escorzos de la Purificación o el ángel incensando la acción de la Coronación de María, el carácter del mobiliario de la Anunciación, los dos ángeles conservados y los modelos de la microarquitectura manifiestan el trabajo depurado de un escultor que

40 Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal*, vol. II, 239-243, n.º 82 y 292-293, n.º 103; González de Zárate, Arriaza y

López de Munain, «Iconografía del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara», 342-345.



Figuras 9a, b, c y d

Monumento funerario de Gonzalo de Mena en la catedral de Sevilla; de izquierda a derecha y de arriba abajo: relieves de la Huida a Egipto, el Milagro del campo de trigo, la Presentación en el Templo y la Coronación de la Virgen; imágenes de la autora. © Catedral de Sevilla.

conocía perfectamente las novedades contemporáneas. En el relieve de la Crucifixión, el escultor equilibró el grupo de las santas mujeres que atienden a María y el de san Juan con la apesadumbrada Magdalena a ambos lados de la gran cruz plana, que establece el eje compositivo con el torso de Adán y su hueso en la parte baja; por su parte, el crucificado de tres clavos tiene huellas del profundo ángulo que marcaban sus brazos y muestra una anatomía suave en la que el paño de pureza forma pliegues paralelos y pegados a los muslos. Respecto a la Resurrección, su factura recuerda algunos alabastros ingleses, aunque aquí los ángeles situados sobre el sepulcro —que han levantado la tapa, representada con cierta perspectiva—, delante los soldados dormidos, llevan el mismo armamento que en el Decreto y en la Matanza de los Inocentes: casco o capacete cónico, espada desnuda y grande y escudos con los que intentan ocultar su sueño.

El yacente fue esculpido en cuatro piezas de alabastro: la cabeza, las almohadas y el pecho en el bloque compacto superior, y las otras tres del cuerpo, ahuecadas en la parte interna. La fisonomía del rostro debe evocar alguna de sus facciones identificativas, de modo que los ojos cerrados y hundidos contrastando con las cejas profusamente pobladas, las arrugas gestuales indicadoras de su carácter, la boca menuda con los labios tensos, los músculos faciales y la triple papada de su barbilla podrían manifestar ciertos rasgos del retratado aportándole el carácter de veracidad y semejanza con el difunto iniciado a mediados del siglo xiv en las cortes de los príncipes Valois, retratos encargados en vida en algunas ocasiones y habitualmente consensuados con los albaceas o los herederos del difunto a partir de bocetos, dibujos y algunas mascarillas funerarias. Hacia 1400, los aspectos relativos al parecido físico en la escultura funeraria tenían un valor relativo, ya que no dependían tanto de los rasgos fisonómicos del modelo plasmado como de otras señas de identidad; en este sentido, las insignias e inscripciones aportaban al observador los elementos necesarios para reconocer al personaje, su carácter y su psicología (figura 10).⁴¹

El sepulcro del arzobispo Mena debió de ser encargado por su albacea Juan Martínez de Vitoria, y posiblemente abonado con los recursos de la reserva de sus bienes establecida por Benedicto XIII en 1395. La efigie, realizada en las primeras décadas del siglo xv, continúa las directrices de la escultura funeraria del 1400 enraizada en la confluencia de influencias francesas e italianas que tuvo lugar durante las décadas del papado avinonense;⁴² así, la talla de las arrugas gestuales, el volumen de los músculos y de la papada flácidos por la edad, el rictus de sus labios e, incluso, las órbitas de sus párpados muestran una perfecta simetría entre las dos partes del rostro y una semejanza con su persona acentuada mediante la utilización de sus ornamentos e insignias pontificales, avivados, a su vez, por la terminación pictórica original. Estas simetrías son aún más evidentes en los pliegues idénticos en ambos costados de la plancha, realizados en uve y ahuecados profundamente en el vaciado interno de las caídas, lo que hace pensar en escultores franceses de mediados del siglo xiv, cuyos modelos fueron reiterados durante décadas por numerosos talleres hasta la aceptación plena del realismo y del movimiento septentrional del siglo xv.

Los modelos de microarquitectura en los que interactúan las figuras de cada escena, las características de los altorrelieves y el retrato del arzobispo manifiestan cambios

41 Franco Mata, «La imagen del yacente en la Corona de Castilla»; Cendón Fernández, «El poder episcopal a través de la escultura funeraria»;

Serra Desfilis, «Arte y diplomacia en Europa alrededor de 1415», 425-434.

42 Gardner, *The tomb and the tiara*.



Figura 10

Retrato funerario de don Gonzalo de Mena y Roelas; montaje de la autora sobre material fotográfico, gentileza de Artyco, realizado por Juan Francisco Angulo en el año 2017.

importantes respecto a los escasos testimonios contemporáneos de ese periodo conservados en Sevilla, como los anónimos sepulcros de Alonso Pérez de Guzmán y Urraca Osorio en el Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce) y las efigies de los Pérez de Guzmán de la Capilla de San Andrés en la catedral de Sevilla, atribuidas al prolífico taller toledano de Ferrán González. El monumento constituye una novedad respecto a estos últimos y los que pudieran tener relación con el perdido de fray Alonso de Vargas (†1366); asimismo, las carencias documentales tampoco han permitido, hasta ahora, informar acerca del escultor que recibió el encargo ni del lugar donde fue realizado, pero sí confirmar ciertas relaciones con los cambios constatados en la factura e iluminación de los libros confeccionados en Sevilla desde la terminación del *Sacramentario* encargado por el prior de la villa Diego Martínez, que escribió y terminó fray Juan en 1393,⁴³ y los fechados en el primer tercio del siglo xv: los tres primeros volúmenes de las *Postillae* de Nicolás de Lyra realizadas para Per Afán de Ribera por Petrus Gallicus y Jacobus Parisiensis entre 1434 y 1437 (Biblioteca Universidad de Sevilla, Ms. 332/145-147), el misal mixto y los antifonarios que el mayordomo Juan Martínez de Vitoria abonó a Pedro de Toledo entre 1428 y 1433 (Catedral de Sevilla, Biblioteca capitular, Ms. 60-2-40/43) y la traducción latina del *More* o *Guía de perplejos* de Maimónides, que en 1419 terminó el maestro Pedro de Toledo en la villa de Zafra, copió Alfonso Peres de Cáceres y rubricó en Sevilla en 1432 y formó parte de la biblioteca de Iñigo López de Mendoza (1398-1458), marqués de Santillana (Biblioteca Nacional España, Ms. 10.289).

43 Laguna Paúl, «Un sacramentario sevillano de 1393» y «Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo xv»; Pardo Rodríguez y Rodríguez Díaz,

«La producción libraria en Sevilla durante el siglo xv», 200.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel. *Documentos de Benedicto XIII referentes a la Corona de Castilla*. Madrid: Dykinson, 2021.
- Angulo Íñiguez, Diego. *La escultura en Andalucía*, t. I. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1927.
- Belmonte Fernández, Diego. «Organizar, administrar, recordar. El libro blanco y el libro de dotaciones de la Catedral de Sevilla». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016. <http://hdl.handle.net/11441/44471>.
- Blanco Díez, Amancio. «Dignidades eclesiásticas burgalesas. Los deanes de la Catedral de Burgos: dignidades eclesiásticas burgaleses [2]: continuación». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 91 (1945): 540-548.
- Charbonneau-Lassay, Luis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1996.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Viuda de Hidalgo, 1804.
- Cendón Fernández, Marta. «El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara». *Quintana* 5 (2006): 173-184.
- Cuartero y Huerta, Baltasar. *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, 2 vols. Madrid: Turner, 1988.
- *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra. Apéndices documentales*. Sanlúcar de Barrameda: Junta Andalucía-Real Academia de la Historia, 1991.
- Cuella Esteban, Ovidio. *Bulario de Benedicto XIII, IV. El papa Luna (1394-1423) promotor de la religiosidad hispana*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Fernández Rojas, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, cartujos, jerónimos, mínimos, menores, obregones y filipenses*. Sevilla: Diputación Provincial, 2009.
- Franco Mata, Ángela. «La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20, n.ºs 1-2 (2002): 121-144.
- «Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)». *De Arte* 2 (2003): 47-86.
- Gardner, Julian. *The Tomb and the tiara. Curial tomb in Rome and Avignon in the later Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística*, t. II. Sevilla: Ayuntamiento, 1890.
- González de León, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de la muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*, 2 vols. Sevilla: Imprenta J. Hidalgo, 1844.
- González de Zárate, Jesús María; Arraiza, Juan Carlos y López de Munain, Gorka. «Iconografía del sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara, Señor de Oñate». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 19, n.º 38 (2010): 317-368.
- Gutiérrez Baños, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Hernández Fernández, Ángel. «El milagro del trigo: de los evangelios apócrifos al folklore y la literatura». *Populares [en línea]* 3 (septiembre-diciembre 2006): [s. p.]. <http://hdl.handle.net/10017/19597>.
- Jiménez Martín, Alfonso. «Las fechas de las formas. Selección crítica de las fuentes documentales». En *La Catedral de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, 15-113. Sevilla: Universidad, 2006.
- *Anatomía de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 2013.

- Jiménez Martín, Alfonso y Pérez Peñaranda, Isabel. *Cartografía de la montaña hueca*, 2 vols. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 1997.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. «De Per Afán a Catalina de Ribera. Siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371-1514)». En *la España Medieval* 4 (1984): 447-497.
- Laguna Paúl, Teresa. «Un sacramentario sevillano de 1393». *Códice* 12 (1997): 5-26.
- «Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo xv». En *Flanders in a european perspective. Manuscripts illumination around 1400 in Flanders and abroad*, editado por Maurits Smeyers y Bert Cardon, 673-691. Lovaina: Peeters, 1995.
- «La aljama cristianizada. Memoria de la Catedral de Santa María de Sevilla». En *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, coordinado por Alfredo Morales, 41-71. Sevilla: TF Artes Gráficas, 1999.
- «Promoción artística y memoria eclesiástica del arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas en sus diócesis». *Archivo Hispalense* 318-320 (2022): 269-303.
- Marín Martínez, Tomás. «Calahorra, La Calzada y Logroño». En *Diccionario de Historia Eclesiástica*, coordinado por Q. Aldea, T. Marín y J. Vives, vol. I, 305-312. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- «Testamento e inventario de Juan Martínez de Vitoria, canónigo de la Catedral de Sevilla (†1433)». *Hispania Sacra* 36-74 (1984): 371-427.
- Martín Rincón, José. *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas. Anales de los tres primeros siglos de su fundación. Contiene sus principios y progresos y la sucesión de sus prelados desde el año 1400, en que fundó y dotó amplísimamente el Ylustrísimo y Reverendísimo Señor Don Gonzalo de Mena, dignísimo arzobispo de esta ciudad de Sevilla. Año 1744*. Colección Salazar y Castro, Ms. 9-2098. Madrid: Real Academia de la Historia (RAH), 1744.
- Martínez Montiel, Luis. «De monasterio a cuartel: la fortificación de la Cartuja de Sevilla durante la guerra de la Independencia». *Archivo Hispalense* 238 (1995): 137-149.
- Matute y Gaviria, Justino. *Noticias relativas a la Historia de Sevilla que no constan en sus anales, recogidas de diversos impresos y manuscritos*. Sevilla: Imp. E. Rasco, 1886.
- «Adiciones y correcciones de don Justino Matute al tomo IX del Viaje de D. Antonio Ponz; en el que se trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas y corregidas por don José Gestoso». *Archivo Hispalense*, primera época, 1 (1886): 4-43, 143-164, 310-321 y 364-382 y primera época, 2 (1886): 5-16, 192-199, 201-208, 226-243 y 274-279.
- Mayo Escudero, Julio. *Libro becerro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas*, 2 vols. Salzburgo: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2003.
- Mingote Calderón, José Luis. «Iconografía y tradición oral. El milagro del campo de trigo en la huida a Egipto». *Revista de dialectología y tradiciones populares* 41 (1986): 109-133.
- Montes Romero-Camacho, Isabel. «El converso sevillano Nicolás Martínez de Medina (o de Sevilla), contador mayor de Castilla. Apuntes para una biografía». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. H.^a Medieval* 27 (2014): 243-379.
- Nieto Soria, José Manuel. *Un crimen en la corte. Caída y ascenso de Gutierre Álvarez de Toledo, Señor de Alba (1376-1446)*. Madrid: Sílex, 2006.
- Ollero Pina, José Antonio. «Los mayordomos de la Fábrica de la Catedral de Sevilla en el siglo xv (1411-1516)». En *La catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*. Aula Hernán Ruíz 2013, 123-161. Sevilla: Taller Dereceo S. L., 2013.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, editado por Antonio María Espinosa y Cárcel. Madrid: Imprenta Real, 1796.
- Pardo Rodríguez, María Luisa y Rodríguez Díaz, Elena. «La producción libraria en Sevilla durante el siglo xv: artesanos y manuscritos». En *Scribi e colofoni: atti del X Colloquio del Comité Internazionale de Paleographie Latine*, 187-221. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, 1995.
- Pérez-Embid Wamba, Javier. *Culto funerario y registro necrológico de la Catedral de Sevilla*. Madrid: Dykinson, 2015.

- Ponz, Antonio. *Viage de España*, tomo IX. Madrid: Viuda de Ibarra, 1786.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Ruiz Giménez, Juan. «Procession of the transfer of the remains of the Archbishop of Seville Gonzalo de Mena to the Carthusian monastery of Santa María de las Cuevas (1594)». En *Paisajes Sonoros Históricos*, 2020. <http://historicalsoundscapes.com/evento/1164/sevilla>.
- Sánchez Gordillo, Alonso. *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla y otras obras*. Sevilla: ICAS, 2003.
- Sánchez Herrero, José. «Sevilla medieval». En *Historia de la Iglesia de Sevilla*, coordinado por Carlos Ros, 103-295. Sevilla: Castillejo, 1992.
- «La Iglesia de Sevilla durante los siglos bajomedievales (1248-1474)». En *Historia de las diócesis españolas. Sevilla, Huelva, Jerez, Cádiz y Ceuta*, coordinado por José Sánchez, 59-130. Madrid: BAC, 2002.
- Serra Desfilis, Amadeo. «Arte y diplomacia en Europa alrededor de 1415. Una aproximación». En *Perpignan 1415. Un sommet européen à l'époque du Grand Schisme d'Occident*, dirigido por Aymat Catafau et al., 413-441. Zübing: Lit Verlag, 2018.
- Serrano, Luciano. *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo v al xiii*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1936.
- Simón Valencia, María Esperanza. «El cabildo de la Iglesia Catedral de Burgos en la Baja Edad Media (1352-1407)». Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2016.
- Velázquez y Sánchez, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla: ICAS, 1994.

El entorno artístico de un obispo de sangre real: Pedro de Castilla (†1461) y las artes de su tiempo*

María Teresa Chicote Pompanin

Departamento de Historia del Arte, UCM



Figura 1

Sello de Pedro de Castilla, obispo de Palencia (1440-1461); en *Silva palentina*, vol. I, 407, fig. 33.

En los primeros meses del año 1461, un extraño suceso conmocionó Valladolid, Pedro de Castilla —por aquel entonces obispo de Palencia, pero residente en la ciudad del Pisuerga desde hacía años— fallecía a causa de un fatídico accidente: al visitar las obras del palacio que le estaban construyendo, el prelado cayó al vacío, sobreviviendo unas pocas horas que le permitieron redactar testamento y recibir los últimos sacramentos. Las fuentes que hablan de este dramático acontecimiento son innumerables, de hecho, es prácticamente imposible encontrar una biografía de Pedro de Castilla en la que no se mencione su caída y posterior defunción. En este sentido, el documento más antiguo que cita el evento es la *Crónica de Enrique IV* redactada por Enríquez del Castillo en una fecha muy próxima a los acontecimientos,¹ apareciendo mencionado también, en épocas sucesivas, en el *Cronicón de Valladolid*,² la *Relación de la vida del rey don Pedro y su descendencia*³ y la *Historia de Valladolid*,⁴ entre otras obras.

Además de lo trágico del evento, resulta particularmente interesante notar que el obispo visitaba *in situ* las obras de su palacio vallisoletano, práctica que no era la más habitual en esos años, aunque hay constancia de que algunos importantes personajes de la Castilla del siglo xv se alejaron temporáneamente de sus tareas para visitar alguna que tenían en particular estima. Así, Álvaro de Luna también se desplazó para ver la Capilla de Santiago que había mandado edificar en la catedral de Toledo y Juan Pacheco para supervisar sus edificaciones en Belmonte.⁵ La trágica anécdota de la muerte de Pedro de Castilla pone de manifiesto que sentía un interés especial hacia su palacio vallisoletano, lo que nos lleva a preguntarnos si ese sería un hecho aislado o si, por el contrario, se trataba de una práctica que el obispo de Palencia había desarrollado habitualmente a lo largo de su turbulenta existencia.

De la cárcel a la corte

La vida de Pedro de Castilla comenzó en el año 1394 en la ciudad de Soria;⁶ su padre, de nombre Juan e hijo del rey Pedro I de Castilla, vivía preso en el castillo de dicha ciudad desde 1369, año en el que la nueva dinastía Trastámara subió al poder tras la famosa batalla de Montiel. Las crónicas familiares de los Castilla afirman que nació del legítimo matrimonio de Juan y Elvira, hija de Beltrán de Heril, un aragonés que por aquel entonces ostentaba el título de alcaide de la fortaleza soriana.⁷ No obstante, y a pesar de los esfuerzos cronísticos de los descendientes de los Castilla, las investigaciones más recientes han demostrado que Pedro no fue fruto de un matrimonio canónico, pues varios documentos papales le conceden beneficios eclesiásticos «non obstantibus defectu natalium, de soluto genitus et soluta»,⁸ en otras palabras, pese a ser hijo de una unión ilegítima. Sin embargo, ello no fue un

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de un contrato posdoctoral financiado por el Programa de Atracción de Talento de la Comunidad Autónoma de Madrid, con código 2020-T2/HUM-19844, y desarrollado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

1 Enríquez del Castillo, *Crónica de Enrique IV*, 178.

2 Sáinz de Baranda, *Cronicón de Valladolid*, 47-48.

3 De Andrés Martínez, «Relación de la vida del rey D. Pedro y su descendencia», 243.

4 Antolínez de Burgos, *Historia de Valladolid*, 358.

5 «Crónica de don Juan II de Castilla», 519 y De Palencia, *Crónica de Enrique IV*, vol. II, 27-28.

6 Villarroel González, «Pedro de Castilla (1394-1461)».

7 *Ibidem*.

8 Beltrán de Heredia, *Bulario de la Universidad de Salamanca*, vol. 2, 46 y 66-67.

impedimento para su carrera, pues en 1432 recibió del papa Eugenio IV una dispensa de ilegitimidad que, a tenor del documento, le fue concedida por ser el vástago de un hijo de rey.⁹

Tal y como han demostrado los trabajos de Villarroel González, en sus primeros años, Pedro de Castilla gozó de la protección de la reina Catalina de Lancaster y de su hijo el rey Juan II de Castilla, gracias a los que pudo estudiar en la Universidad de Salamanca y obtener prebendas en diferentes sedes que le permitieron acrecentar sus ingresos y alcanzar cierta independencia económica. Con todo, el gran vuelco en su carrera llegó en el año 1433, cuando fue nombrado obispo de Osma por petición regia y comenzó a participar de forma activa en la política castellana. En 1435, Juan II intentó manipular al cabildo sevillano para que lo eligiera nuevo arzobispo tras el traslado de Juan de Cerezuela a la Primada de Toledo, pero la mitra recayó finalmente en Diego de Anaya,¹⁰ de modo que Pedro de Castilla tuvo que conformarse con el ascenso a la sede palentina en 1440, aunque ello no frenó sus intentos de postularse ante el mismísimo papa, posiblemente desde la propia ciudad de Roma, como candidato para dirigir el arzobispado de Toledo en 1442.¹¹

Hasta bien entrada la década de 1440, Pedro de Castilla visitó en contadas ocasiones sus sedes catedralicias, pues formaba parte integrante del ceremonial que rodeaba a la corte de Juan II, y entre sus actuaciones más interesantes destacan el haber unido en matrimonio al príncipe Enrique con Blanca de Navarra en 1437, ser el padrino de Lope de Barrientos en su consagración como obispo de Segovia en 1438 y officiar la boda entre el rey Juan II e Isabel de Portugal en 1447. Durante su carrera, y a pesar de apoyar en algunas ocasiones las facciones nobiliarias opuestas a los intereses regios, Pedro de Castilla llegó a ser oidor de la Audiencia Real y miembro del Consejo Real.¹²

Obras en las sedes episcopales

Casi nada sabemos del paso de Pedro de Castilla por la catedral de El Burgo de Osma, pero las fuentes sí nos aportan más datos de su época al frente de la sede palentina, de hecho, los documentos indican que en 1441 pidió al cabildo catedralicio que le mandara una serie de ornamentos litúrgicos para poder officiar en la corte castellana y que no los devolvió hasta pasados dos años.¹³ Asimismo, consta que se preocupó por la gobernación de la ciudad de Palencia, que en aquellos años estaba bajo control episcopal,¹⁴ estableciendo que los regidores no pudieran ser reelegidos en el cargo hasta pasados dos años, una medida que buscaba evitar que la administración local quedara monopolizada en manos de unos pocos individuos, como sucedía en otras numerosas localidades.¹⁵

Como no podía ser de otra manera, para un obispo —especialmente si procedía de un linaje de cierta relevancia— era fundamental desarrollar un sistema simbólico que reflejara a la vez su estatus y su rango religioso, y entre los mecanismos empleados con más frecuencia se encontraba la heráldica, que en el caso de los Castilla se componía de los

9 Villarroel González, «Las relaciones monarquía-Iglesia en época de Juan II», 1209.

10 *Ibidem*, 1209-1211.

11 Villarroel González, «El reflejo léxico de las posturas políticas», 281.

12 Villarroel González, «Las relaciones monarquía-Iglesia en época de Juan II».

13 Archivo de la Catedral de Palencia (ACP), *Actas capitulares*, Libro 9, ff. 20v y 34r, citados en Villarroel González, «Pedro de Castilla (1394-1461)», 154-156.

14 Esteban Recio, *Palencia a fines de la Edad Media*.

15 Polanco Pérez, «Ceremonias de recibimiento y despedida a los Obispos», 461.

tradicionales león y castillo de la casa real castellana separados por la banda con sus dos dragantes; sin embargo, Pedro de Castilla solía distinguir su escudo del de sus familiares incluyendo el típico sombrero sinople.¹⁶

Otro elemento fundamental, pues viajaba junto con los documentos emitidos por el obispo, era el sello episcopal, aunque, por el momento, tan solo conocemos la copia de uno de placa que Pedro de Castilla empleó siendo obispo de Palencia en el año 1441, sello que, además de la heráldica familiar sostenida por dos leones rampantes, incluía la representación de lo que pudiera ser un edificio religioso, que a todas luces parece ser una alusión a su papel al frente de la iglesia palentina, en aquellos años inmersa en grandes obras constructivas.¹⁷ La escena entera está dominada por la figura sedente y en actitud de bendecir de san Pedro, cuya identidad es inconfundible, ya que se lo distingue mediante una inscripción.¹⁸ La elección no debió de ser casual, pues el santo no solo era considerado cabeza de la Iglesia, sino que también era homónimo del obispo y un intercesor por el que ciertamente sentiría una clara predilección (figura 1).

Igualmente, consta que, en una fecha indeterminada, Pedro de Castilla organizó en Palencia un sínodo interesado particularmente en el decoro de la catedral y cuyas propuestas fueron mantenidas en ediciones posteriores, pidiendo, por ejemplo, que «entre tanto que se edifica la nuestra iglesia catedral e su claustra, sea aplicada para su fábrica la primera undécima carga de pan de las rentas del obispo e cabildo e de las singulares personas de la dicha nuestra iglesia [...] para su reparo y edificio e adornamiento de la dicha obra».¹⁹ Asimismo, está documentado que redactó unos estatutos sobre los ornamentos catedralicios en los que establecía los maravedís que cada miembro del cabildo tenía que aportar en el momento de ingresar para así «adornar el culto divino».²⁰

Por su propia naturaleza, pues se trata mayoritariamente de actas capitulares, las fuentes documentales de la catedral de Palencia son muy escuetas a la hora de hablar del patrocinio de obras artísticas y solamente reseñan qué trabajos fueron realizados, en qué fecha y cuál fue su coste. No obstante, en su minucioso trabajo sobre las obras catedralicias, Herráez Ortega ha demostrado que tanto las fuentes archivísticas como la heráldica prueban que el último tramo de la cabecera de la catedral de Palencia y el vestíbulo de la Puerta de los Novios fueron completados durante el obispado de Pedro de Castilla (1440-1461).²¹ Algunos extractos de sus mandas testamentarias sugieren, además, una implicación directa en las labores constructivas de la sede palentina y, de hecho, consta que ordenó entregar treinta mil maravedís para las obras de la catedral²² que se

16 Su heráldica puede ser consultada en Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms./10179, f. 153r, así como en las claves del último tramo antes del transepto de la catedral de Palencia.

17 A diferencia de los sellos con representaciones del prelado en posición sedente (Juan II obispo de Palencia, 1332) u orante (Gonzalo de Santa María obispo de Plasencia, 1440), característicos de épocas anteriores, el sello de Pedro de Castilla está focalizado en su heráldica, algo que sus sucesores en la mitra palentina siguieron empleando (Diego Hurtado de Mendoza, 1480 y Diego de Deza, 1500); véase Guglieri Navarro, *Catálogo de sellos*, 296, 330, 340 y 344.

18 El dibujo que hoy conocemos se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia

(BRAH), Colección Salazar y Castro, M-9, f. 252v, aunque existe una copia impresa que añade un halo en torno a la cabeza de san Pedro, altera la posición de sus brazos e invierte su colocación de izquierda a derecha; véase Fernández de Madrid, *Silva palentina*, vol. 1, 407.

19 Citas transcritas en Hoyos Alonso, «Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520)», 205; sobre el sínodo, véase García y García, *Synodicon Hispanum*. VII, 121-130, esp. 128.

20 Fernández de Pulgar, *Teatro clerical, apostólico y secular*, vol. 3, 120.

21 Herráez Ortega, «The Episcopal Imprint in the Cathedral of San Antolín», 251-256.

22 *Ibidem*, 257.

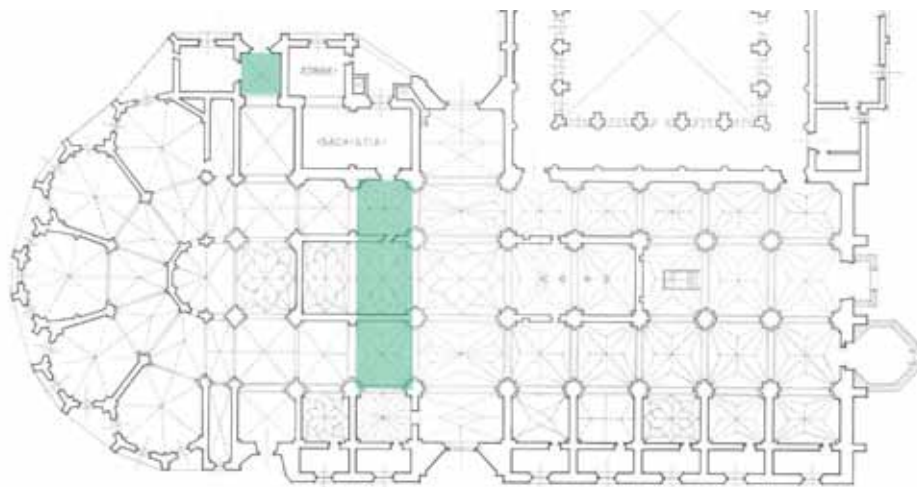


Figura 2

Planta de la catedral de Palencia en la que aparecen señaladas las obras realizadas por Pedro de Castilla (1440-1461), dibujo de la Planoteca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) con intervención de la autora.

sumaban a las tercias de Villamediana, motivo por el cual el cabildo estableció que se le dedicara una memoria anual el día de la Circuncisión (figura 2).²³

La catedral palentina continuó recordando a Pedro de Castilla años más tarde, pues su descendiente Sancho de Castilla estableció, en 1503, que los vidrieros Juan de Valdivielso y Arnao de Flandes realizaran doce ventanales para el transepto y que

en cada ventana o en algunas dellas aya las armas del señor obispo don Pedro de buena memoria, obispo que fue de la dicha yglesia, y del señor don Sancho de Castilla y de señor don Juan de Castilla, obispo de Salamanca, su hijo, y de la señora doña Aldonça de Castilla [...] que son todas unas, en que a lo menos vayan en quatro partes, primero las dos con capelo; y las otras dos syn él.²⁴

Asimismo, parece que cuando fueron alteradas las bóvedas de la capilla mayor fue creado un nuevo escudo de Pedro de Castilla que, pese a que hubo un intento de eliminación en 1534, el cabildo decidió mantener, aunque sin conservar el correspondiente sombrero sinople.²⁵

Lo que aún no ha sido esclarecido por falta de fuentes documentales es si la llegada, en septiembre de 1443, del famoso arquitecto Pedro Jalopa a las obras de la catedral de Palencia —donde se ha apuntado que podría haber trabajado en su juventud al lado del maestro Ysambart—²⁶ pudo haber tenido alguna relación con el obispo Pedro de Castilla. En este aspecto coincidimos con Martínez González al considerar fundamental el lenguaje empleado en las actas capitulares.²⁷ El primer acuerdo, tomado el 16 de septiembre de 1443, especifica que «*de mandado del señor obispo e de los señores deán e cabildo de la dicha iglesia, tomaron por maestro de la dicha obra en uno con Gómes Días cantero a maestre Pedro Jalop cantero que presente estava*»;²⁸ en cambio, en el del 15 de noviembre

23 Fernández de Pulgar, *Teatro clerical, apostólico y secular*, vol. 3, 119.

24 García Cuesta, «Las vidrieras pintadas de la Catedral de Palencia», 77.

25 Fernández de Madrid, *Silva palentina*, 408, n. 2.

26 Ibáñez Fernández, «Con el correr del sol», 221.

27 Martínez González, «Gómez Díaz de Burgos, maestro mayor», 419.

28 *Ibidem*, 124 [énfasis de la autora].

del mismo año se indica que la decisión de contratar exclusivamente a Gómez Díaz de Burgos fue tomada por «los señores deán e cabildo estando capitularmente ayuntados» y que el contrato con dicho maestro seguiría las mismas condiciones estipuladas en el primero, refiriéndose, por lo tanto, al documento firmado con Jalopa dos meses antes y que había contado con el beneplácito del obispo.²⁹

A pesar de lo escueto de estas citas, las actas capitulares recalcan el hecho de que Pedro de Castilla estaba de acuerdo con el nombramiento de Jalopa, mientras que las restantes fuentes relativas a las obras de la catedral sencillamente hablan de las decisiones tomadas por el deán y cabildo, a lo que puede sumarse la coincidencia cronológica, pues parece que fue a partir de fechas cercanas a ese evento cuando Pedro de Castilla empezó a visitar con más frecuencia la ciudad palentina y a interesarse de forma directa por sus asuntos.³⁰

Un último punto que sustentaría la hipótesis de la promoción de Jalopa por parte del obispo palentino es la estrecha relación que unía al prelado con Álvaro de Luna, para cuyo primogénito, Pedro de Castilla llegó incluso a officiar el bautizo en 1435.³¹ Álvaro de Luna había obtenido el permiso del cabildo toledano para erigir su capilla funeraria en la catedral de Toledo en 1430, y parece lógico que las obras empezaran inmediatamente después. Al respecto, no sabemos quién dirigió las labores más tempranas, pues la primera mención de Pedro Jalopa como «maestro de la capilla del condestable» está fechada en 1438; como desde 1435 está documentada su presencia en el círculo de la catedral toledana, parece probable que ya estuviera trabajando en ella por aquel entonces.³² Por otra parte, dada la cercanía de Pedro de Castilla al bando de Álvaro de Luna durante la década de 1430, no parece descabellado que conociera de primera mano la obra del maestro Jalopa, y tampoco puede descartarse que el prelado decidiera aprovechar la coyuntura de 1441, año en el que Álvaro de Luna cayó en desgracia y, según algunas fuentes, su capilla fue saqueada por las tropas lideradas por el infante Enrique.³³ Por todo ello, es más que posible que Jalopa no siguiera trabajando en Toledo durante mucho tiempo —su última mención es de 1442— y pudiera así mudarse a Palencia.³⁴

Los trabajos en la catedral no fueron la única preocupación de los prelados palentinos, de hecho, siguiendo la tradición de las obras de caridad, también se dedicaron a la protección de los más desfavorecidos y de los enfermos, finalidad con la que fue erigido el Hospital de San Antolín en las inmediaciones de la catedral de Palencia. Desde su fundación en el siglo XI, la institución de beneficencia estuvo bajo el amparo de la catedral y dedicada a la cura de enfermos que sufrían diferentes afecciones. En este sentido, y a pesar de su vaguedad, las fuentes nos dicen que Pedro de Castilla aportó grandes cantidades de dinero a su fábrica³⁵ e inculcó su predilección por dicha fundación a su amante Isabel de Dro-

29 *Ibidem*, 125 [énfasis de la autora].

30 Villarroel González, «Pedro de Castilla (1394-1461)», 157.

31 *Ibidem*, 146-147.

32 Yuste Galán, «La introducción del arte flamígero en Castilla». Sobre la capilla de Álvaro de Luna, véase Pérez Monzón, Miquel Juan y Martín Gil, *Retórica artística en el tardogótico castellano*.

33 Rodríguez Porto, «“Fartan sus iras en forma semblante”».

34 Yuste Galán, «La introducción del arte flamígero en Castilla», 300; coincidimos con esta autora en la hipótesis de que la desaparición de Jalopa de

las fuentes documentales, tanto palentinas como toledanas, podría apuntar a su posible muerte en el otoño de 1443.

35 López de Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes*, vol. 1, 261. Incluso ha sido propuesto que a este obispo puedan atribuírsele la ampliación y la reconstrucción del edificio en el siglo XV (Becerro de Bengoa, *El libro de Palencia*, 154), existiendo también dos estudios sobre el funcionamiento del Hospital de San Antolín; al respecto, véanse Santo Tomás Pérez, «La asistencia a los enfermos en Castilla», 428-488 y Molina Molina y Bejarano Rubio, *La asistencia sanitaria en la Edad Media*.



Figura 3

Portada del Hospital de San Antolín de Palencia, 1530; imagen de la autora.

chellín, pues, en 1460, ella donó al hospital las casas que por aquel entonces poseía en la calle de la Carnicería.³⁶ Desafortunadamente, los restos de este edificio son insuficientes para valorar el alcance de las obras promovidas por Pedro de Castilla, aunque debieron de ser bien conocidas por sus contemporáneos, constando que varios de sus descendientes siguieron haciendo donaciones al hospital en los años posteriores (figura 3).³⁷

En otro orden de cosas, los obispos palentinos no siempre residieron en la capital de su diócesis, y Pedro de Castilla no fue una excepción a esa costumbre. Las fuentes históricas nos indican que sintió un fuerte interés por Villamuriel de Cerrato, una localidad cercana donde «edificó la torre [...] y mucha parte de la casa e iglesia de aquel lugar»;³⁸ y algunos estudios apuntan a que las obras de fortificación del conjunto podrían estar relacionadas con su promoción, aunque no existen datos más específicos al respecto.

Desgraciadamente, el edificio fue atacado por los comuneros, lo que derivó en una reforma integral, de modo que lo que hoy en día se conserva no es suficiente para investigar a fondo el patrocinio de este prelado, y análisis más recientes tan solo apuntan a que el palacio de los obispos se encontraría sobre la nave lateral sur, lo que les permitiría asistir a los oficios desde una tribuna situada en la parte alta del templo (figura 4).³⁹

36 ACP, *Actas capitulares*, Libro 21, f. 56, citado en Villarroel González, «Pedro de Castilla (1394-1461)», 159; véase también Molina Molina y Bejarano Rubio, *La asistencia sanitaria en la Edad Media*, 50, donde Isabel de Drochellín aparece como Isabel de Droylin.

37 En 1514, Sancho de Castilla donó al Hospital de San Antolín cinco mil maravedís de juro de heredad y entregó otros cinco mil a los administradores para que mantuvieran limpias las cinco camas que había

provisto para pobres (Molina Molina y Bejarano Rubio, *La asistencia sanitaria en la Edad Media*, 169-171); una inscripción en la puerta del hospital recuerda las donaciones de Marina de Mendoza realizadas en 1530.

38 Fernández de Madrid, *Silva palentina*, 421.

39 Ara Gil, *Villamuriel de Cerrato* y Camino Olea y León Vallejo, «Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato», vol. 1, 289-300.



Figura 4

Iglesia de Santa María la Mayor en Villamuriel de Cerrato, Palencia (siglo XII) y reformas correspondientes al siglo XVI; imagen de la autora.

Nexos con el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid

Otro aspecto fundamental para entender la figura del obispo Pedro de Castilla fue la estrecha relación que siempre mantuvo con su hermana Constanza —desde la década de 1410 priora del rico Convento de Santo Domingo el Real en la villa de Madrid—, hecho certificado en un documento con fecha de 1417 en el que un todavía joven Pedro afirma: «Otorgo y conozco por razón que mi voluntad es que, de aquí adelante en cada año, ayades de mí vos señora y mi hermana doña Costanza, priora del Monasterio de Santo Domingo de Madrid, para ayuda de vuestro mantenimiento para en toda vuestra vida, cien florines de oro bueno y de justo peso del cuño de Aragón».⁴⁰ Esta y otras rentas permitieron a doña Constanza tener una vida acomodada en su monasterio y poder dedicarse a la promoción de obras artísticas desde fechas muy tempranas.

De hecho, hay constancia de que en 1420 edificó unos apartamentos privados que comprendían un portal de acceso, un pequeño claustro, unas cocinas e incluso un jardín,⁴¹ pero nada quedó de ellos tras el desmantelamiento del convento en 1869, si bien, varios documentos del siglo XIX nos indican que estaban decorados con ricas techumbres de madera policromada,⁴² tal y como era costumbre en los más ricos palacios de la época. Unos años más tardes, doña Constanza aumentó el calado de sus promociones artísticas interviniendo directamente en una de las zonas más importantes para la vida

40 Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas*, 19.

41 Romero Fernández-Pacheco, *Santo Domingo El Real de Madrid*, 123.

42 «Un trozo artesonado de madera de la celda de doña Constanza de Castilla, formado por cuatro maderitas y sus correspondientes entrepaños de tableta pintada»; Madrid, Archivo del Museo Arqueológico Nacional, 1869-18, f. 2r.

de su comunidad, el refectorio, en el que una inscripción que conocemos gracias a varias relaciones del siglo XVI rezaba: «Este refectorio izo la señora doña Constanza, nieta del rrey don Pedro, hija del ynfante don Juan, hizolo con las inpetras del Obispo de Osma, su hermano, don Pedro de Castilla», de lo que se deduce que la fecha de su construcción estuvo comprendida entre los años 1432 y 1440.⁴³

La inscripción es interesante por varios motivos. En primer lugar, porque indica claramente que las dádivas de Pedro de Castilla fueron fundamentales para el desarrollo del Monasterio de Santo Domingo el Real, siendo conscientes de ello las monjas, como se infiere de inscripciones como la del refectorio, que hablaban de forma explícita del obispo; con todo, la importancia de Pedro de Castilla se hizo aún más evidente cuando el prelado visitó la clausura, hecho que sabemos que tuvo lugar en más de una ocasión, ya que doña Constanza había recibido licencias de la orden dominica para recibir a su hermano en el «palacio que labrastes en el monesterio».⁴⁴

En segundo lugar, porque la inscripción muestra que los dos hermanos tenían una clara conciencia de su peculiar situación familiar; por un lado, eran los herederos de Pedro I, un monarca que había sido asesinado y destronado; por otro, existían dudas reales sobre la legitimidad de su línea dinástica, no solo por el matrimonio no canónico de sus padres, sino también porque no se sabía con claridad si Juan era realmente hijo legítimo de Pedro I.⁴⁵ Pasando por alto este escollo, la inscripción en el refectorio del Convento de Santo Domingo el Real hablaba del «ynfante don Juan», lo que implica que, para sus autores, Juan era un hijo legítimo del monarca castellano y, por ello, merecía todos los reconocimientos que su estatus familiar le aportara.⁴⁶

Sin embargo, el deseo de limpiar la imagen dañada del linaje de los Castilla fue mucho más allá en los años siguientes, estando probado que, alrededor de 1440, Constanza pidió permiso a Juan II para trasladar los restos de su padre Juan y de su abuelo Pedro I a la nueva capilla mayor que ella había mandado construir en Santo Domingo el Real.⁴⁷ Al respecto, los documentos del siglo XV no aluden en ningún momento a la intervención directa de Pedro de Castilla, mas algunas fuentes posteriores afirman que doña Constanza, «habiéndolo comunicado con su hermano el obispo, dio orden este para que se construyera en dicha iglesia una capilla a su costa».⁴⁸ A pesar de esta fuente tardía, la intervención directa de Pedro de Castilla parece poco probable, porque, de haber sido así, su nombre aparecería en la iglesia como lo hacía en el refectorio, aunque sí es más que plausible que ayudara a su hermana a diseñar el discurso del nuevo panteón regio.

Tras haber obtenido la licencia real, doña Constanza mandó construir dos imponentes sepulcros que, desafortunadamente, fueron enormemente alterados a inicios del siglo XVII, hasta casi terminar desapareciendo en los siglos siguientes, de hecho, solo sobrevivió el bulto funerario de Pedro I que actualmente se encuentra en el Museo Arqueo-

43 BNE, Ms./1652, f. 36v.

44 Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, Carp. 1365, n.º 5, citado en Carrasco Lazareno, «El libro de “Soror Constança”», 49, n. 35.

45 Algunos estudios debaten este último hecho, no solo porque el matrimonio de Pedro I y Juana de Castro fuese dado por inválido, sino también porque existen dudas reales sobre si ella era realmente la

madre de Juan; véase Valdaliso Casanova, «La historicidad y la historiografía sobre Pedro I de Castilla», 67.

46 BNE, Ms./1652, f. 36v.

47 Nogales Rincón, «La representación religiosa de la monarquía», 1484-1485.

48 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 344.



Figura 5

Escultura orante de Pedro I de mediados del siglo xv.
Madrid, Museo Arqueológico Nacional;
imagen de Fernando Velasco Mora.

lógico Nacional (MAN).⁴⁹ Lo más interesante de la escultura del monarca es su posición orante, siendo la primera vez que, en territorio castellano, se ha documentado este tipo de actitud en una estatua funeraria de tamaño natural que puede ser relacionada con la voluntad de «activar» la efigie para que rogara por su alma, tal y como hacían los fieles y las monjas dominicas durante los oficios religiosos (figura 5).⁵⁰

Mucho menos sabemos acerca del bulto erigido para conmemorar a Juan, padre de doña Constanza y de Pedro de Castilla; según todas las fuentes conocidas, se encontraba a mano izquierda de la capilla mayor, cobijado en un arcosolio en el que campeaban dos inscripciones. La primera rezaba:

Aquí iace el mui exzelente señor don Juan, hijo del muy alto Rey don Pedro, cuias ánimas
Nuestro Señor aia, e tres hijos suyos. Su vida fue en prisiones, fue enterrado en la çiudad de Soria

49 Chicote Pompanin, «Una traza inédita de Juan Gómez de Mora». En el mismo MAN también se conserva la cabeza de lo que podría haber sido un paje, pero aún se desconoce qué función tenía exactamente o a qué sepulcro perteneció, en cambio, el de doña Constanza se encontraba

en la zona del coro de las monjas; véase Núñez Rodríguez, «El sepulcro de doña Constanza de Castilla».

50 Chao Castro, «La imagen orante de Pedro I» y Woods, «The activation of the image».

por mandado de el Rey don Enrrique el terçero, en San Pedro en la mesma çiudad. Trasladado aquí en esta sepultura a veynte y quatro de diçienbre año de mill e quatroçientos e quarenta e dos soror doña Costança su hija priora deste monesterio.⁵¹

La segunda era más explícita y ponía en boca de don Juan unas palabras dirigidas directamente al espectador: «Los que me miráys conoçed el poder grande de Dios. Él me hiço naçer de muy alto Rey, mi vida y fin fue en prisiones sin lo merezer. Toda la gloria deste mundo es nichil, la vienaventurança es amar y servir a Dios».⁵² No obstante, además de ser interesante por lo explícito de sus inscripciones, este monumento debió de llamar la atención de sus contemporáneos por otro detalle sobre el que existen varias descripciones que mencionan la presencia de unos grilletes ciñendo los tobillos de don Juan,⁵³ particularidad enormemente relevante porque servía para dar forma plástica al mensaje de la inscripción —Juan había pasado la mayor parte de su vida en prisión— y nos dan una pista sobre el aspecto general que pudo tener el monumento. Tradicionalmente se ha supuesto que la efigie representaría a Juan acostado en su lecho mortuario, pero, de haber sido realmente así, habría sido prácticamente imposible que los espectadores pudiesen ver los pies de la estatua, pues la capilla mayor estaba cerrada por una reja y la luz no debía ser abundante si tenemos en cuenta el pequeño tamaño de las ventanas del ábside,⁵⁴ por lo que es más que probable que el bulto de Juan no fuera yacente, sino orante como el de Pedro I.

Un último aspecto a la hora de entender el discurso genealógico desarrollado en Santo Domingo el Real es la reflexión sobre los padres de Constanza y Pedro de Castilla. Ya se ha hablado en las páginas precedentes de la más que probable ilegitimidad de los dos hermanos, sin embargo, una inscripción que rodeaba la nave de la iglesia sobrevolaba este hecho y proclamaba a los cuatro vientos: «Soror doña Costança nieta del muy alto e muy esclarezido príncipe el señor Rey don Pedro, hija del muy ezelente y preçioso señor don Juan y de la señora doña Elvira, hija de don Beltrán de Eril de Aragón»,⁵⁵ detalle que podría parecer una minucia, pero que a la postre tuvo un peso enorme, pues el mensaje de la iglesia llegó a ser la base sobre la que se sustentó el discurso que se impuso en los relatos genealógicos a partir del siglo xvi.

Devoción y legado familiar: la Casa del Cordón y los espacios funerarios

Otra peculiaridad de la vida de Pedro de Castilla, además de su papel como obispo y de su nexo con su convulso linaje, fue el enorme interés que siempre sintió por su familia y sus descendientes. Tal y como era frecuente en la época, Pedro de Castilla tuvo varios hijos, pero lo más interesante en su caso es que se conozca a la perfección la descendencia de cada uno de ellos, debido sobre todo al interés que sus sucesores sintieron por reivindicar la pureza de su genealogía familiar.⁵⁶ Además, consta que Pedro

51 BNE, Ms./1652, f. 36r.

52 *Ibidem*, f. 35.

53 De Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, f. 366r.

54 Las ventanas pueden ser contempladas en un grabado, con dibujo de Gerónimo de la Gándara y plancha de Emilio Ancelet, de mediados del siglo

xix; véase Amador de los Ríos, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, vol. 2, 344-345; respecto a la reja, véase Rábade Obradó, «Religiosidad y memoria política», 252-253.

55 BNE, Ms./1652, f. 35v.

56 Para un estudio actualizado sobre este tema, véase Nogales Rincón, «La Corónica verdadera del rey don Pedro».

de Castilla legitimó al menos a dos de sus hijos⁵⁷ y que se preocupó de que tuviesen un sustento a lo largo de sus vidas.⁵⁸

Como ya hemos mencionado, Pedro de Castilla no moró frecuentemente en Palencia, sino que eligió Valladolid como su lugar de residencia, y en ocasiones se ha supuesto que a él podrían deberse algunas obras en el antiguo palacio episcopal,⁵⁹ sin embargo, lo que las fuentes certifican es que el obispo estaba construyéndose allí una mansión privada que algunos conocían como la Casa del Cordón.⁶⁰ Este edificio se situaba frente a la Parroquia de San Esteban y mantenía con ella una estrecha relación, pues gracias al testamento firmado en 1477 por la amante del obispo, la inglesa Isabel de Drochellín, sabemos que ella había fundado allí una capilla en la que fue enterrada bajo una «losa negra y tres escudos con águilas por armas» y que dotó con su correspondiente capellanía (figura 6).⁶¹

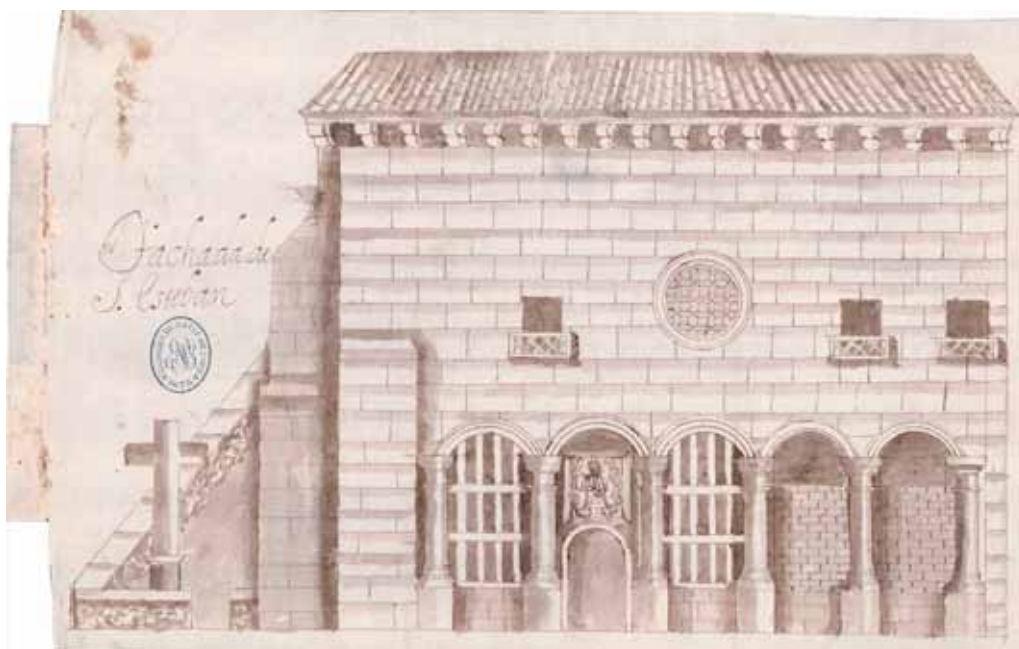


Figura 6

Ventura Pérez, *Parroquia de San Esteban de Valladolid*, ca. 1760. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms./19326, fol. 108b. © Biblioteca Nacional de España.

57 Alonso de Castilla fue legitimado el 30 de diciembre de 1450: BRAH, M-I, ff. 10r-11r. Su hermana Aldonza no recibió los documentos de legitimación hasta el 25 de octubre de 1464: BRAH, M-12, ff. 178r-180r.

58 Alonso de Castilla *el Santo* heredó la mayoría de sus bienes, entre ellos la Casa del Cordón, y según una crónica familiar donó todo lo recibido al cabildo de Palencia, que revirtió la donación (BNE, Ms./1354, f. 53r). Pedro de Castilla legó quinientas doblas de oro a su hija doña Isabel para que profesara en el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid (*ibidem*, f. 52r).

59 Hoyos Alonso, «Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520)», 118.

60 Sáinz de Baranda. *Cronicón de Valladolid*, 48; De Andrés Martínez, «Relación de la vida del rey D. Pedro y su descendencia», 232 y Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 316. Se ha documentado un total de ocho hijos conocidos, cuatro con una mujer llamada Mari Fernández Bernal y otros cuatro con la inglesa Isabel Drochellín (BNE, Ms./1354, f. 51r), y se ha supuesto que vivió en ese palacio con alguno de estos hijos; véase Villarroel González, «Pedro de Castilla (1394-1461)», 160.

61 Pellicer de Ossau i Tovar, *Informe del origen, antigüedad, calidad i sucesión*, 112. Una cláusula de su testamento establecía que donaba dos mil maravedís de juro viejo situado en la alcabala de la madera de Valladolid; BNE, Ms./1354, f. 52v.

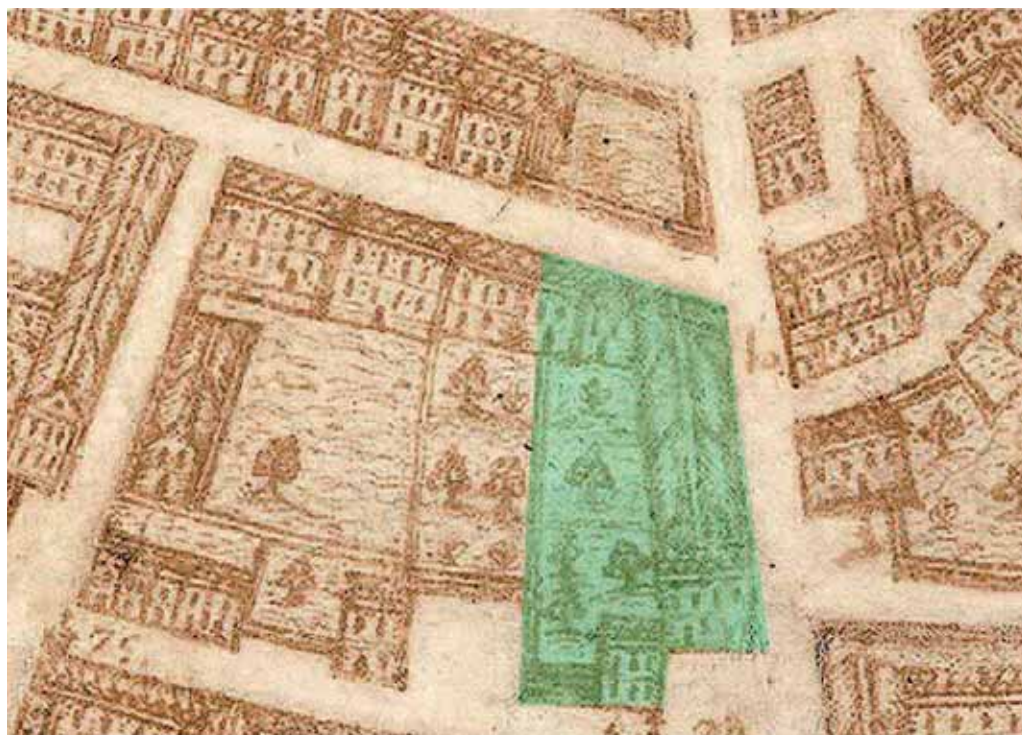


Figura 7

Ventura Seco, *Detalle de la Casa del Cordón en el Plano manuscrito de Valladolid*, 1738. Valladolid, Archivo Municipal, Sig. 20.01. © Archivo Municipal de Valladolid.

El *Plano de Valladolid* de Ventura Seco, realizado en 1738, muestra una imagen, aunque muy sumaria, de la Casa del Cordón por la que sabemos que constaba de dos plantas, una enorme fachada hacia la iglesia y un gran jardín en la parte posterior.⁶² Más datos nos aporta un interesante dibujo realizado por Valentín Carderera en 1836, pues, en unas breves anotaciones, el dibujante indica que el edificio conservaba «algunos salones con bellos artesanados de [*sic*] y magnífica caja de escalera. Casi todo está medio derruido. Los dos cerrojos de la puerta son de extraordinaria magnitud. Hoy está enteramente desfigurada» (figura 7).⁶³

Coincidiendo con el plano de Seco, el edificio dibujado por Carderera presenta dos plantas con ventanas abiertas hacia la calle principal y una imponente portada en piedra rodeada por un enorme cordón del que tomó su nombre; además, aparecen tres escudos cuyas armas no fueron dibujadas en detalle, aunque, gracias a la descripción realizada por Antolínez de Burgos en el siglo XVII, sabemos que correspondían a las «de los Castillas» y que «sobre sus escudos de armas la insignia de prelado, que es el capelo».⁶⁴ La presencia de este último elemento es muy significativa, pues apunta a que al menos la fachada estaría ya construida en 1461, fecha en la que falleció Pedro de Castilla (figura 8).

62 Archivo Municipal Valladolid, Sig. 20.01. https://www10.ava.es/cartografia/planos_historicos.html.

63 BNE, DIB/18/1/7747. El edificio ya debía estar seriamente dañado a finales del siglo XVII, cuando se dice: «Ahora se está cayendo toda la casa»; véase también Fernández de Pulgar, *Teatro clerical, apostólico y secular*, vol. 3, 119.

64 Antolínez de Burgos. *Historia de Valladolid*, 358-359. Carderera no incluyó estos detalles, pero podría ser que en las fechas en las que él visitó el edificio ya se hubiesen perdido, pues era frecuente que la heráldica fuera modificada cuando cambiaban los dueños de un edificio.



Figura 8

Valentín Carderera, *Casa del Cordón de Valladolid*, 1836. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/7747. © Biblioteca Nacional de España.

Si dicha cronología es correcta, la Casa del Cordón de Valladolid sería la primera edificación documentada en usar ese elemento paraheráldico de forma tan prominente,⁶⁵ dando así inicio a una larga serie de edificios decorados con un elemento de tan alto contenido simbólico en Castilla y el Nuevo Mundo entre finales del siglo xv e inicios del xvi.⁶⁶ Como ya indicara Córdova Miralles, es posible que varios edificios conocidos con ese nombre usaran el elemento franciscano no solo por sus connotaciones religiosas, sino principalmente en alusión a la divisa del cordón creada por Enrique III y que los monarcas sucesivos siguieron empleando.⁶⁷ En este sentido, no parece descabellado que en algún momento Pedro de Castilla recibiera la divisa del cordón, pues, a pesar de haber vivido unos primeros años de tensión con Enrique III, su relación con la monarquía fue estrechándose posteriormente⁶⁸ y el collar del cordón podría haberle sido concedido como una muestra de acercamiento por parte de la monarquía castellana. Si esto fue así, resultaría lógico que el prelado hubiera decidido decorar su palacio privado con una divisa regia que la gran mayoría de la población reconocería inmediatamente, pues ornaba los pendones reales y formaba parte de su imaginario visual.⁶⁹

65 Con ella podrían ser relacionadas las «casas del Cordón» citadas en la documentación castellana; véase Fernández de Córdova Miralles, «El cordón y la piña», 119.

66 Entre los ejemplos más conocidos están los palacios de Burgos, Ayllón, Vitoria, Zamora e, incluso, Santo Domingo; véase Paulino Montero, «La configuración de la arquitectura áulica en Castilla», 202.

67 Agradezco profundamente a Joan Domenge haberme recomendado seguir esta línea de investigación. Particularmente interesantes, por

su cercanía cronológica con las obras de Pedro de Castilla, son la Sala del Cordón del Alcázar de Segovia y la heráldica que decora el Convento de Santo Domingo el Real de la misma ciudad; véase Fernández de Córdova Miralles, «El cordón y la piña».

68 Villarroel González, «Pedro de Castilla (1394-1461)», 137-138.

69 Ceballos Escalera Gila, «Un oficio bajomedieval desconocido» y «Algo más sobre el oficio de Alférez Mayor».

Al respecto, también resulta interesante reflexionar sobre las posibles conexiones entre Pedro de Castilla y la orden seráfica. A pesar de desconocer documentalmente las preferencias religiosas de este prelado, contamos con un detalle cronístico de enorme interés: Pedro de Castilla administró los últimos sacramentos al franciscano observante Pedro Regalado, quien murió en olor de santidad en 1456 y fue canonizado en 1746. Según los relatos hagiográficos, Pedro de Castilla fue, además, el protagonista de uno de los milagros del santo, pues, en su lecho de muerte, Pedro Regalado no quiso recibir la extremaunción «porque Dios embiava al obispo de Palencia que se la dicesse. En cumplimiento desta palabra, llegó el obispo que se la dio y asistió con los frayles a su muerte».⁷⁰

Aún no ha sido esclarecido en qué momento fue fijada esta tradición hagiográfica, pero debió de ser en fechas próximas a la muerte de Pedro Regalado, pues el sepulcro patrocinado por la condesa de Haro, a finales del siglo xv, en el Monasterio de Domus Dei en La Aguilera (Aranda de Duero) incluía dicha escena.⁷¹ Es más, los últimos estudios han demostrado que el relieve que decoraba el espacio central del frente del sepulcro del santo —que desafortunadamente fue desfigurado durante la Invasión napoleónica— representaba el fallecimiento de Pedro Regalado ante Pedro de Castilla. En origen, el monumento estaría alzado sobre columnas y su parte superior ocupada por la yacente, mientras que en el frente estarían representadas tres escenas: Pedro Regalado rezando con sus hermanos, la muerte del religioso y la peregrinación de sus devotos al sepulcro milagroso.⁷² El hecho de que Pedro de Castilla asistiera a Pedro Regalado en sus últimos momentos, fuera esto o no un milagro divino, sugiere que ya existía una relación entre ambos. De hecho, la decisión de incluir el cordón franciscano en su palacio familiar de Valladolid parece ser el reflejo de la cercanía de Pedro de Castilla a la Corona castellana y, al mismo tiempo, un alegato a favor de la rama observante de los franciscanos, una preferencia devocional que sabemos que heredaron algunos de sus descendientes, especialmente su hijo primogénito Alonso de Castilla *el Santo* (figura 9).⁷³

Desconocemos los motivos por los que el obispo Pedro de Castilla fue enterrado en la Cartuja de Nuestra Señora de Aniago, pues no ha sido posible localizar el testamento del prelado, aunque sabemos que fue redactado ante un escribano vallisoletano llamado Juan Sánchez de Valladolid y que es viable que en él fueran incluidos algunos datos al respecto, a los que debería añadirse el hecho de que el cenobio estaba convenientemente situado a solo 19 km de Valladolid.⁷⁴ Por otra parte, un manuscrito con glosas a la *Crónica de Pedro I* afirma que el prelado «sin duda tenía propósito de renunciar el obispado en un

70 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osmá*, vol. I, 346 y Daza, *Excelencias de la ciudad de Valladolid*, 101-102.

71 Pereda Espeso, «Mención de Mendoza», 28-40.

72 Solamente se conservan las dos primeras escenas; para más detalles, véase Zaparaín Yáñez, «Del rigorismo ascético a la apoteosis barroca».

73 Famosa es la anécdota del milagro franciscano acaecido a su hijo Alonso de Castilla *el Santo* en 1483. Según se narra, en esas fechas, Fernando *el Católico* había emplazado a don Alonso para que lo acompañara en la guerra de Granada, pero este carecía de fondos para sufragar su viaje. Un día,

habiendo salido de la Casa del Cordón para acudir a oír misa al Convento de San Francisco, unos frailes franciscanos le entregaron a su mujer, Juana de Zúñiga, una bolsa de monedas diciendo que se la enviaba su marido; al intentar seguirlos, doña Juana se dio cuenta de que habían desaparecido, y al hablar con su marido, este dijo que nunca los había mandado; BNE, Ms./1354, ff. 55v-56r.

74 Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas*, 24. Sobre este escribano, véase Cañas Gálvez, *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla*, 465.

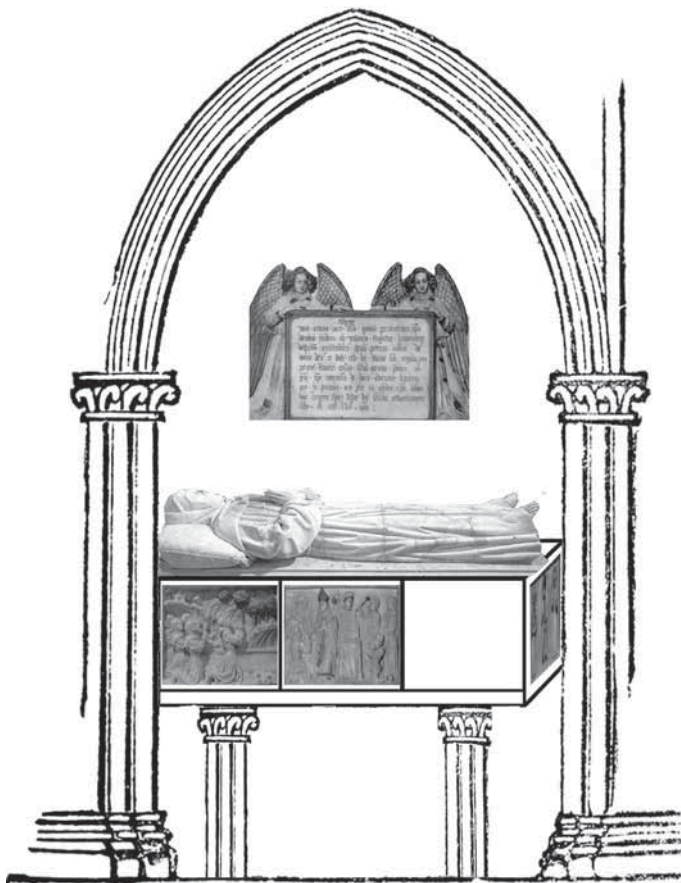


Figura 9

Reconstrucción hipotética del sepulcro de Pedro Regalado, finales del siglo xv. Camarín del Convento de Domus Dei en La Aguilera (Aranda de Duero); elaboración propia.

hijo suyo llamado don Pedro de Castilla y metersse en el dicho monasterio»,⁷⁵ algo que no parece particularmente probable, pues el resto de fuentes sencillamente indican que su cuerpo reposó en Aniago, sin recoger su epitafio ni mencionar otros datos relacionados con su sepultura.⁷⁶ Sin embargo, no debemos olvidar que, a mediados del siglo xv, la orden cartuja vivió un momento de auge,⁷⁷ pues Juan II había elegido un monasterio cartujo para su entierro, no siendo descartable que el obispo de Palencia quisiera emular al monarca en la elección de su sepultura.

En este punto, resulta interesante reflexionar sobre la causa de la ausencia de datos suficientes relativos al sepulcro de Pedro de Castilla, y probablemente sea que el monumento duró menos de un siglo, pues hay constancia de que, en 1541, los restos del prelado ya reposaban en el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, «en la iglesia de den-

75 BNE, Ms./1354, f. 50r. Lo interesante de este volumen es que su autor incluye unas glosas al texto principal en las que son recogidos numerosos detalles que parece haber tomado de la documentación original.

76 BRAH, 9/329, f. 15r bis; véanse también Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 345 y Pellicer de Ossau i Tovar, *Informe del origen, antigüedad, calidad i sucesión*, 113.

77 Cantera Montenegro, «Las relaciones de las cartujas de la provincia de Castilla».

tro, delante del altar mayor»,⁷⁸ en el mismo lugar en el que su padre y su abuelo habían sido enterrados por iniciativa de doña Constanza a mediados del siglo xv. La decisión de desplazar los restos del obispo palentino a Madrid fue tomada por un descendiente del prelado llamado Alonso de Castilla (¿?-1541), obispo de Calahorra y La Calzada, quien en 1538 había comenzado a construir una capilla funeraria para él y sus antepasados en dicho cenobio.⁷⁹ Aunque este no sea el lugar para hablar de las obras del obispo Alonso, llama poderosamente la atención que el espacio funerario que diseñó a mediados del siglo xvi estableciera un verdadero diálogo visual y simbólico con la capilla creada por doña Constanza un siglo antes. De hecho, Alonso de Castilla ordenó que la tumba de su abuelo, el obispo Pedro, compartiera pared con la de su tatarabuelo el «infante» Juan, creando así un discurso genealógico topográficamente coherente y capaz de traspasar las barreras del estilo, el espacio y el tiempo (figura 10).⁸⁰

Conclusiones

A pesar de los pocos datos que hoy conocemos sobre Pedro de Castilla, su figura emerge claramente como la de un personaje que, aunque nacido en unas circunstancias complejas, fue capaz de ganarse la confianza de la monarquía y de las élites castellanas. Su patrocinio artístico en la sede palentina refleja, además, un claro interés por seguir con las obras emprendidas por sus predecesores, pero imprimiendo por medio de la heráldica, la sigilografía y la elección de Pedro Jalopa como arquitecto una impronta personal; al mismo tiempo que no dejó de lado a su familia, promoviendo a sus hijos y amantes y manteniendo estrechas relaciones con su hermana doña Constanza, la gran promotora de las obras artísticas del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid.

La devoción personal de este obispo no ha trascendido en la documentación, pero gracias a los datos que conocemos sobre su palacio familiar, la famosa Casa del Cordón de Valladolid, es posible aventurar una predilección por las ideas del franciscanismo reformado promovidas desde la monarquía castellana y promulgadas por personajes como fray Pedro Regalado; de hecho, no solo sus hijos heredaron el interés por la orden seráfica, sino que la relación del prelado con los franciscanos lo llevó a ser immortalizado en el relato hagiográfico de este santo. Asimismo, ideas de estricta observancia y recogimiento pudieron moverle a elegir Aniago como lugar de descanso eterno, aspecto que no puede hacernos olvidar el posible deseo de emular al monarca Juan II en su elección de enterramiento.

Sin embargo, los huesos de Pedro de Castilla no reposaron en Aniago por mucho tiempo, pues los descendientes de su casa se encargaron de completar el relato genealógico, empezado por doña Constanza en Santo Domingo el Real, al transferir el cuerpo del obispo Pedro a Madrid y crear así un panteón de los Castilla que conmemorara la línea ininterrumpida que iba desde el rey Pedro I (†1369) hasta el obispo don Alonso de Castilla (†1541), pasando por el «infante» Juan († finales del siglo xiv), el obispo Pedro de Castilla (†1461), Alonso de Castilla *el Santo* (†1486) y su esposa Juana de Zúñiga (†1498).

78 AHN, Consejos, 25137, Exp.7 (Pieza 2), f. 58r.

79 Estella Marcos, «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real» y De Andrés Martínez, «La capilla funeraria de don Alonso de Castilla».

80 Un análisis más detallado de este complejo discurso dinástico es desarrollado en un trabajo que será publicado en breve; véase Chicote Pompanin, «*You who gaze upon me*».

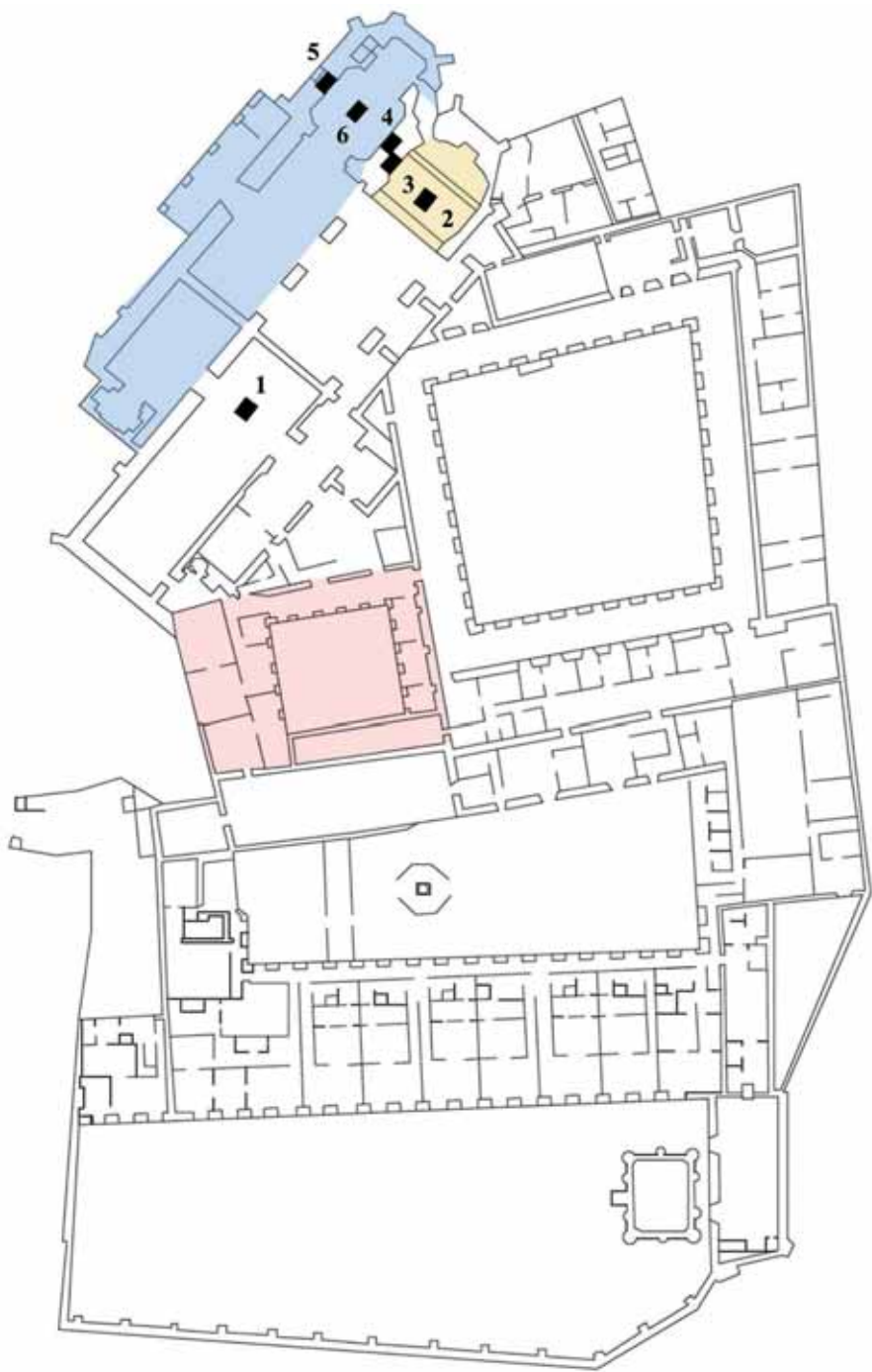


Figura 10

Reconstrucción hipotética del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid: en rojo los palacios de doña Constanza, en amarillo la capilla mayor, en azul la nave del obispo Alonso de Castilla, y marcados en negro los sepulcros de Constanza (1), Pedro I (2), Juan de Castilla (3), el obispo Pedro de Castilla (4), sus padres (5) y el obispo Alonso de Castilla (6); elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

- Amador de los Ríos, José. *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, 4 vols. Madrid: Ferrá de Mena, 1862.
- Andrés Martínez, Gregorio de. «La capilla funeraria de don Alonso de Castilla, obispo de Calahorra, en Santo Domingo el Real de Madrid». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 35 (1995): 293-304.
- «Relación de la vida del rey D. Pedro y su descendencia que es el linaje de los Castilla, por Pedro Gracia Dei (II): Texto (Continuación)». *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 19 (1994): 207-250.
- Antolínez de Burgos, Juan. *Historia de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1887.
- Ara Gil, Clementina Julia. *Villamuriel de Cerrato: Iglesia de Santa María la Mayor*. Palencia: Diputación Provincial, 1992.
- Becerro de Bengoa, Ricardo. *El libro de Palencia*. Palencia: Imp. de Hijos de Gutiérrez, 1874.
- Beltrán de Heredia, Vicente. *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*, 3 vols. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1966.
- Camino Olea, María Soledad y León Vallejo, Francisco Javier. «Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato, Palencia. Construcción y cambios en el edificio hasta su apariencia actual». *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, 2 vols. Valencia: Instituto Juan de Herrera, 2009.
- Cantera Montenegro, Santiago. «Las relaciones de las cartujas de la provincia de Castilla con la monarquía: 1390-1598». En *Prínceps i reis: promotors de l'orde cartoixà*, coordinado por Concepció Bauçà de Mirabò Gralla, 277-292. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2003.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454): estudio institucional y prosopográfico*. Salamanca: Universidad, 2012.
- Carrasco Lazareno, María Teresa. «El libro de “Soror Constança”. Elementos para la datación y localización de un devocionario castellano». *Signo: revista de historia de la cultura escrita* 14 (2004): 39-57.
- Ceballos Escalera Gila, «Un oficio bajomedieval desconocido: el alferez mayor del pendón de la divisa del cordón de San Francisco». *Banderas* LIX (1998): 6-9.
- «Algo más sobre el oficio de Alferez Mayor de la Divisa del Cordón de San Francisco». *Cuadernos de Ayala* 51 (2012): 3-7.
- Chao Castro, David. «La imagen orante de Pedro I: la importación de un modelo transpirenaico». En *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, editado por María Concepción Cosmen, María Victoria Herráez y María Pellón, 103-126. León: Universidad, 2009.
- Chicote Pompanin, María Teresa. «Una traza inédita de Juan Gómez de Mora. La reforma de la capilla mayor de Santo Domingo el Real de Madrid (1612)». *Archivo Español de Arte* 93, n.º 371 (2020): 291-300.
- «You who gaze upon me: Patrons and beholders at Santo Domingo el Real in Madrid». *Hispanic Research Journal* [en prensa].
- «Crónica de don Juan II de Castilla». En *Crónicas de los Reyes de Castilla*, editado por Cayetano Rosell, vol. II, 273-695. Madrid: M. Rivadeneyra, 1857.
- Daza, Antonio. *Excelencias de la ciudad de Valladolid con la vida y milagros del santo fray Pedro Regalado*. Valladolid: Juan Lasso de las Peñas, 1627.
- Enríquez del Castillo, Diego. *Crónica de Enrique IV de Diego Enríquez del Castillo*, editado por Aureliano Sánchez Martín. Valladolid: Universidad, 1994.
- Esteban Recio, María Socorro Asunción. *Palencia a fines de la Edad Media: una ciudad de señorío episcopal*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.

- Estella Marcos, Margarita. «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI». *Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65.
- Fernández de Córdova Miralles, Álvaro. «El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418)». *Archivo Español de Arte* 89, n.º 354 (2016): 113-130.
- Fernández de Madrid, Alonso. *Silva palentina*, editado por Matías Vielva Ramos, 3 vols. Palencia: El Diario palentino, 1932.
- Fernández de Pulgar, Pedro. *Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, 4 vols. Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1679.
- García Cuesta, Timoteo. «Las vidrieras pintadas de la Catedral de Palencia (siglo XVI)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 25 (1959): 69-88.
- García y García, Antonio. «Synodicon hispanum: Ávila, Segovia, Burgos y Palencia». *Revista Española de Derecho Canónico* 43, n.º 120 (1986): 121-130.
- Guglieri Navarro, Araceli. *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía de Archivo Histórico Nacional*, 3 vols. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1974.
- Herráez Ortega, María Victoria. «The Episcopal Imprint in the Cathedral of San Antolín in Palencia: The Construction of a Gothic Chevet (1321-1460)». En *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, editado por María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen y María Dolores Teijeira, 221-257. Berna: Peter Lang, 2018.
- Hoyos Alonso, Julián. «Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2019.
- Ibáñez Fernández, Javier. «Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV». *Biblioteca: estudio e investigación* 26 (2011): 201-226.
- Loperráez Corvalán, Juan. *Descripción histórica del Obispado de Osmá, con el catálogo de sus prelados*, 3 vols. Madrid: Imprenta Real, 1788.
- López de Haro, Alonso. *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, 2 vols. Madrid: Luis Sánchez, 1622.
- Martínez González, Rafael. «Gómez Díaz de Burgos, maestro mayor de la obra de la Catedral de Palencia». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 58 (1988): 417-426.
- Molina Molina, Ángel Luis y Bejarano Rubio, Amparo. *La asistencia sanitaria en la Edad Media: el hospital de San Antolín de Palencia* (ss. XII-XVI). Murcia: Universidad, 2002.
- Nogales Rincón, David. «La Corónica verdadera del rey don Pedro: “prueba” y “verdad” en torno a un fantasma historiográfico (ca. 1450-1580)». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 34 (2019): [s. p.]. <http://journals.openedition.org/e-spania/32524>.
- «La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Núñez Rodríguez, Manuel. «El sepulcro de doña Constanza de Castilla, su valor memorial y su función anagógica». *Archivo Español de Arte* 62, n.º 245 (1989): 47-60.
- Palencia, Alfonso de. *Crónica de Enrique IV*, 4 vols. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1904 [traducida por Antonio Paz y Meliá].
- Paulino Montero, Elena. «La configuración de la arquitectura áulica en Castilla a finales del siglo XV: la Casa del Cordón». *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia*, extra 2 (2021): 195-204.
- Pellicer de Ossau i Tovar, José. *Informe del origen, antigüedad, calidad i sucesión de la excelentísima casa de Sarmiento de Villamayor*. Madrid: [s. e.], 1663.
- Pereda Espeso, Felipe. «Mencia de Mendoza, mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV». En *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, 9-119. Valladolid: Universidad, 2005.
- Pérez Monzón, Olga; Miquel Juan, Matilde y Martín Gil, María, eds. *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, 2018.
- Polanco Pérez, Arturo. «Ceremonias de recibimiento y despedida a los Obispos

- en la tradición palentina (s. *xv-xviii*)». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 69 (1998), 401-478.
- Quintana, Jerónimo de. *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1629.
- Rábade Obradó, María del Pilar «Religiosidad y memoria política: Las constituciones de la capilla de Pedro I en Santo Domingo el Real de Madrid (1464)». *En la España medieval* 26 (2003): 227-261.
- Rodríguez Porto, Rosa María. «“Fartan sus iras en forma semblante”: la tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardomedieval». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 16 (2003): 11-28.
- Romero Fernández-Pacheco, Juan Ramón. *Santo Domingo El Real de Madrid: ordenación económica de un señorío conventual durante la baja Edad Media (1219-1530)*. Salamanca: San Esteban, 2007.
- Sáinz de Baranda, Pedro, ed. *Cronicón de Valladolid*. Madrid: Imp. de la Viuda de Calero, 1848.
- Santo Tomás Pérez, Magdalena. «La asistencia a los enfermos en Castilla en la Baja Edad Media». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2002.
- Valdaliso Casanova, Covadonga. «La historicidad y la historiografía sobre Pedro I de Castilla. Crónicas perdidas y memorias construidas (siglos *xiv* a *xvi*)». *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures* 45, n.º 2 (2017): 53-78.
- Valladares de Sotomayor, Antonio. *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas, y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, vol. 29. Madrid: Blas Román, 1790.
- Villarroel González, Óscar. «El reflejo léxico de las posturas políticas: vaivenes políticos de un prelado de sangre regia». *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval* 20 (2007): 265-287.
- «Las relaciones Monarquía-Iglesia en época de Juan II de Castilla (1406-1454)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- «Pedro de Castilla (1394-1461): un obispo de Osma y sus relaciones con la Monarquía». *Celtiberia* 51, n.º 95 (2001): 133-162.
- Woods, Kim. «The activation of the image: expatriate carvers and kneeling effigies in late Gothic Spain». *Sculpture Journal* 26, n.º 1 (2017): 11-24.
- Yuste Galán, Amalia. «La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna». *Archivo Español de Arte* 77, n.º 307 (2004): 291-300.
- Zaparaín Yáñez, María José. «Del rigorismo ascético a la apoteosis barroca. La elaboración de la imagen de fray Pedro Regalado hasta su beatificación». *Biblioteca: estudio e investigación* 31 (2016): 221-259.

El ambicioso programa del arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña para la fábrica de la catedral de Toledo (1446-†1482)*

María Victoria Herráez Ortega

Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León



Figura 1

Capillo de Alfonso Carrillo de Acuña custodiado en la catedral de Toledo.

© Catedral de Toledo.

La catedral de Toledo comenzó a adquirir su fisonomía actual en la tercera década del siglo XIII, cuando don Rodrigo Ximénez de Rada (1209-1247) decidió sustituir el viejo edificio de la mezquita por una iglesia gótica similar a las que ya se elevaban en el dominio real francés y a la que había sido comenzada en Burgos en 1221. Las obras del nuevo templo avanzaron con lentitud tras la muerte del prelado, de modo que la mayor parte del buque de la iglesia fue levantada durante el siglo XIV y los distintos espacios relacionados con los oficios y el servicio litúrgico fueron definiéndose y encontrando su especial caracterización a lo largo de toda la Baja Edad Media, con un proceso de transformación de la fábrica catedralicia que ha continuado prácticamente hasta nuestros días.

A mediados del siglo XV, coincidiendo con la prelatura de Alfonso Carrillo de Acuña (1446-1482), se desarrolló una intensa actividad edilicia que afectó a determinadas partes del claustro, a la Puerta del Perdón, a la Capilla del Sagrario y a otros elementos de la catedral, pero sobresalen, por su magnitud y relevancia artística, la conclusión de la torre mayor y la edificación de la Puerta de los Leones.

La implicación del arzobispo en la Obra y Fábrica es un tema que no se ha tratado hasta el momento. Se han vertido ríos de tinta sobre su actividad política y sobre el papel que jugó al lado y en contra de los reyes, desde Juan II a Isabel y Fernando, pasando por Enrique IV, el infante don Alfonso de Castilla y Alfonso V de Portugal, con una trayectoria que fue en ascenso a partir de los años cuarenta, alcanzó su cénit entre 1465 y 1470 y cayó en desgracia a partir de 1474-1475, cuando se unió al bando luso en la guerra de sucesión al trono de Castilla.¹ También se han puesto de relieve, aunque en menor medida, las inquietudes intelectuales y humanistas de don Alfonso, destacando tanto el papel que desempeñó en el establecimiento de lo que más tarde sería la Universidad o Estudio General de Alcalá de Henares como la importancia del círculo literario formado a su alrededor, integrado en buena medida por personajes de origen judeoconverso afines a sus intereses políticos.²

Su protagonismo en los conflictos de un periodo especialmente turbulento, así como el enfrentamiento que mantuvo con los Reyes Católicos, lo convirtieron en víctima de una propaganda centrada en su ambición personal y en el afán por mantenerse en la cumbre del poder por todos los medios posibles.³ Esa idea ha calado en la historiografía y se ha mantenido hasta fechas bien recientes, en las que han empezado a abordarse estudios serios sobre el arzobispo toledano, basados no solo en las crónicas de su tiempo, sino también en la amplia documentación conservada y tratando de evitar el sesgo subjetivo de la literatura coetánea. La faceta episcopal, no obstante,

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II» (HAR2017-88045-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER.

1 Entre estos estudios cabe destacar tres monografías relativamente recientes en donde se recoge la bibliografía anterior; véanse Rábade Obradó, «Carrillo de Acuña, Alfonso»; Franco Silva, *El arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo* y Díaz Ibáñez, «El arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña».

2 Entre otros, Moreno Hernández, «Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo» y Herrán Martínez de San Vicente, «El mecenazgo literario de los jerarcas eclesiásticos».

3 Pero Guillén de Segovia, uno de los humanistas de su entorno, en *Hechos del arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo*, describe al prelado como hombre de ciencia rodeado de intelectuales, apoyo fiel de Juan II de Castilla, enérgico y esforzado guerrero y vehemente negociador. Por su parte, Fernando del Pulgar, cronista de los Reyes Católicos, pinta una imagen menos benévola en sus *Claros varones* y, en 1475, escribió una carta al arzobispo, recriminándole escandalizar al pueblo y haber convertido su casa en «inventora de ligas e conjuraciones contra el cetro real»; véase Del Pulgar, *Letras. Glosas a las coplas de Mingo Revulgo*, 16-19.

aún sigue estando en un segundo plano de interés y se mantiene la idea de una personalidad alejada de los problemas de su diócesis y de su sede, aunque las escasas investigaciones realizadas sobre el tema van perfilando un hombre de Iglesia, culto, humanista y reformador.⁴

El patronazgo artístico de Alfonso Carrillo en la catedral de Toledo ha pasado prácticamente desapercibido y su análisis ha de tener en cuenta la dedicación del prelado a la iglesia, aunque es cierto que no puede prescindir de su actividad política —irremediablemente unida a su condición de arzobispo primado— ni de su relación con la monarquía y con los más insignes miembros de la nobleza castellana que promovieron las grandes obras del tardogótico hispano. Precisamente, tras la revisión de una amplia documentación, en parte aún inédita, y la consulta de diversas fuentes literarias e historiográficas, podemos concluir que fue un promotor artístico más destacado cuando se encontraba en la cima de su poder y en plena actividad política que durante la última etapa de su vida, en la que aparece más dedicado a los asuntos de la diócesis.

Las aportaciones del prelado al tesoro catedralicio

A falta de testamento, los inventarios, ciertos pagos recogidos en los Libros de Obra y Fábrica y la presencia de su heráldica nos informan sobre la aportación del prelado al tesoro del templo primado. Así, tenemos constancia de un buen número de objetos que entregó en vida a la catedral de Toledo o que pasaron al Sagrario de la misma tras su muerte: la gran cruz procesional que le había regalado Alfonso V de Portugal,⁵ varias capas —algunos de cuyos capillos aún se conservan—,⁶ libros de diversos tipos,⁷ alfombras para los altares mayor y de prima, ampollas, platos y bancales.⁸ Su escudo de armas lucía en lugar bien visible, tanto en esas obras como en otras de las que tenemos noticia, mostrando su vinculación con el encargo o la propiedad de las mismas,⁹ y en ocasiones, como en las ricas capas de brocado que le había regalado Enrique IV, las armas del rey figuraban junto con las del arzobispo, poniendo de relieve la estrecha relación que, durante un tiempo, unió a ambos personajes y la que existía entre la Iglesia y la monarquía (figura 1).¹⁰

Su presencia en la sede, a través de la heráldica, no solo se dejaba sentir en los objetos del tesoro catedralicio, sino que también era notoria en los artefactos efímeros que fueron creados para determinadas festividades, como el monumento de la Semana Santa de 1463, en el que consta que Alfonso de Zayas pintó el centro de la roca, el castillo y las veletas con las armas de Carrillo.¹¹

4 Gil Ortega, «Alfonso Carrillo de Acuña: un arzobispo proconverso».

5 Herráez Ortega, «Pompa y circunstancia».

6 Pérez Grande, «Capillos».

7 Fue un reconocido bibliófilo. Durante su arzobispado encargó, al menos, doce libros, entre los que destacan dos pontificales y un misal ricamente iluminados; véase López-Mayán Navarrete, «Alfonso Carrillo de Acuña, Archbishop».

8 Archivo Catedral de Toledo (ACT), Inventario 25, Libro 1326, ff. XXXVv, XXXVIIr, CIX, CXv, CXIr, CIV, CXVIIIr y CXIXr.

9 El libro segundo del oficio dominical nuevo que estaban elaborando en 1459 solamente llevaba dos letras grandes iluminadas y en medio de la primera figuraban las armas de don Alfonso (ACT, OF777, f. XLIIIIr). En julio de 1463, el bordador Juan de Alcázar recibió tres mil maravedís por una cenefa «que tiene medios cuerpos de ángeles con sus alas de seda y los campos de oro, las murallas y las cuerdas de oro rico. E compróla con caporote e trava de las armas del señor arzobispo e entregose en el Sagrario» (ACT, OF779, f. 20v).

10 ACT, Inventario 25, Libro 1326, f. XLIX.

11 ACT, OF779, f. 27v.

Tenemos noticias, además, de su preocupación por el decoro y la magnificencia del culto en la iglesia mayor, a pesar de que, ciertamente, sus ausencias eran continuas;¹² la intensa actividad política y militar, así como la preferencia por el palacio arzobispal de Alcalá de Henares lo alejaban con frecuencia —y a veces durante largo tiempo— de Toledo, tal como indican las crónicas y podemos constatar por la bula de Nicolás V que le permitía delegar en otras personas de su confianza el derecho de visita sobre las iglesias y monasterios del arzobispado,¹³ por los numerosos viajes que los canónigos encargados de la administración de la iglesia tuvieron que hacer al palacio alcalaíno y a otros lugares con el fin de despachar diversos asuntos y por sus propias palabras, recogidas en el prólogo de las actas del sínodo que convocó en 1480, en donde confiesa que, desde su llegada a Toledo, en 1446, no había encontrado tiempo para convocarlo «por indisposición de los tiempos e tempestad de las divisiones destos regnos e por otros muchos e arduos impedimentos».¹⁴

Alfonso Carrillo y la fábrica de la catedral

En cuanto a la fábrica de la catedral, aspecto en el que se centra este trabajo, la fuente primaria más elocuente es el conjunto de Libros de Obra y Fábrica conservados, en los que están registrados de manera pormenorizada los ingresos y gastos de dicha institución.¹⁵ De esas anotaciones se deduce que Carrillo estaba al tanto de los trabajos que se llevaban a cabo en la iglesia mayor y que intervino directamente en asuntos relacionados tanto con el proceso constructivo como con los menestrales y los salarios y jornales que cobraban. Consta que fueron debidas a su voluntad importantes decisiones, como la de continuar con la construcción de la torre mayor, de la que hablaremos más adelante, y su participación de manera muy activa en la provisión de oficios.

Han sido muchas las dudas planteadas respecto a la familia Cueman, introductora del arte flamígero en la comarca de Toledo, pues no están documentadas la fecha de su llegada a la Península ni la del nombramiento de Hanequín de Bruselas como maestro mayor de la iglesia primada. Varios registros de escrituras en las que actuó como testigo lo sitúan ya al frente de las obras catedralicias en febrero de 1442,¹⁶ por tanto, cuando Carrillo accedió al solio toledano él ya ocupaba ese cargo; de hecho, al menos hay que situar su llegada al final del pontificado de Juan de Cerezuela y, probablemente, en relación con el condestable don Álvaro de Luna, aunque existen muchos interrogantes sobre sus posibles primeros trabajos.¹⁷

12 Por orden suya, el 23 de julio de 1448 pagaron al latonero maestre Juan tres mil maravedís por una lámpara de latón morisco, para poner delante del Sagrario en la Capilla de San Pedro, y en 1458 fueron embellecidas las imágenes de la Virgen del Sagrario y de Santiago (OF774, ff. 20r-22v y 76r).

13 ACT, A.9.A.1.2.

14 García y García, *Synodicon Hispanum*. VII, 628.

15 Del periodo correspondiente al pontificado de don Alfonso Carrillo se conservan los Libros de Obra y Fábrica de 1448, 1453, 1454, 1458, 1459, 1461, 1463, 1465-1470, 1474, 1475 y 1478, algunos de ellos incompletos.

16 ACT, Registro de Escrituras, OF 1274, f. 39v.

17 Azcárate Ristori, «El maestro Hanequín de Bruselas». Se ha atribuido a Hanequín la capilla de don Álvaro de Luna, pero, desde la publicación de Amalia Yuste Galán («La introducción del arte flamígero en Castilla», doc. n.º 7) se plantean dudas. También se ha pensado que quizá trabajó en la reconstrucción del castillo de Escalona, incendiado en 1438, aunque Fernando Villaseñor Sebastián («Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento») opina que esa obra, al igual que la Capilla del Bautismo de la catedral de Toledo y la de los Luna son debidas a Pedro Jalopa.

Carrillo delegó en el maestro flamenco la obra más emblemática de su gobierno, la Puerta de los Leones, y mostró un especial interés en consolidar la situación laboral de su hermano Antón, nombrándolo aparejador de las canteras de Olihueles y Regachuelo para recompensar su trabajo en ellas, especialmente en la segunda, de donde fue extraída la piedra blanca para la citada portada.¹⁸

El arzobispo se encargó de efectuar otras provisiones de oficios, lo que puede parecer propio de su posición a la cabeza de la iglesia y como responsable último de la Obra y Fábrica, pero no era muy habitual entre los prelados, pues con frecuencia, a falta de estatutos que indicaran otra cosa, asumían esa responsabilidad el canónigo obrero y el tesorero;¹⁹ sin embargo, Carrillo intervino personalmente en numerosas ocasiones, de modo que conocemos la orden de provisión de Alfonso Ferrández de Liévana al oficio de aparejador en septiembre de 1453²⁰ y la imposición de contratar a los plateros Pedro Díaz Romano y Juan González de Madrid para limpiar y reparar la plata del Sagrario,²¹ al bordador Juan Ortiz para bordar y reparar los ornamentos de la iglesia²² o a Francisco Chacón, pintor de la princesa Isabel, como pintor mayor de la iglesia de Toledo.²³

En el tercer cuarto del siglo xv se produjo una subida general de los precios,²⁴ por lo que, para afrontar la carestía de la vida, los menestrales solicitaron un aumento en sus retribuciones.²⁵ Así, desde 1452 tenemos noticia de numerosos mandamientos de Alfonso Carrillo para acrecentar salarios, como el del racionero que tañía los órganos,²⁶ el del pichilero que se encargaba del regimiento del reloj,²⁷ el del capellán de la iglesia por limpiar y componer los altares,²⁸ el del perrero que echaba a los perros fuera de la iglesia durante las horas canónicas,²⁹ el de la barrendera,³⁰ el del tenorista³¹ y los de un largo etcétera. Bien es cierto que el canónigo obrero tenía atribuciones para actuar por su cuenta, como lo prueba el hecho de que, a los plateros antes citados, que desde 1454 cobraban seis maravedís al día por mandamiento del arzobispo, el señor obrero se los disminuyera en 1463, porque, «según la poca obra que hacen, no merecen tantos maravedís»;³² por consiguiente, parece que los menestrales acudían al prelado porque era más sensible y generoso ante sus reivindicaciones.

18 Carta del arzobispo, fechada el 18 de diciembre de 1453, para que Antón de Bruselas pudiera disfrutar del oficio de aparejador en las canteras de Olihueles y Regachuelo con los mismos derechos de sus antecesores en el cargo (ACT, OF773, f. 11r). El 3 de febrero de 1454, en una nueva carta, el arzobispo expresa que estaba satisfecho de todo el tiempo que Antón había residido y servido en dicha obra de la iglesia, «especialmente en la portada de la Oliva que se comenzó a labrar, desde 21 días de febrero de 1452 hasta fin de 1453, que él fue proveído del dicho oficio» (ACT, OF773, f. 38).

19 Parece que esa competencia no estaba clara en Toledo, pues, el 21 de febrero de 1448, Rodrigo de Vargas partió hacia Alcalá para tratar con el arzobispo sobre los debates entre los cargos de la obra y el tesorero, apareciendo también el propio tesorero para saber a quién incumbía el nombramiento de los cargos, si a la obra o a él (ACT, OF770, ff. 44v-45r).

20 «Por cuanto Cristóbal Rodríguez aparejador falleció de la presente vida» (ACT, OF772, f. 184r).

21 ACT, OF773, f. 11v.

22 ACT, OF786, f. 25v.

23 *Ibidem*, f. 37v. El mismo año del acceso al trono ya se lo menciona como «pintor de la señora princesa»; y el 21 de diciembre de 1480, la reina Isabel lo nombró su pintor mayor, con funciones, además, de veedor o visitador de la pintura para impedir ofensas a la religión; véase Marías Franco y Pereda Espeso, «Pedro Berruguete en Toledo».

24 Sobre el aumento de los precios en el siglo xv, véase Izquierdo Benito, *Precios y salarios en Toledo*.

25 Alfonso Ferrández de Liévana, aparejador de la obra, alegaba que con el poco salario que le daban, «segund la costumbre antigua que son 4 maravedís cada día», no podía mantenerse (ACT, OF779, f. 1v).

26 ACT, OF772, f. 17v.

27 *Ibidem*, f. 21r y OF773, f. 5r.

28 ACT, OF772, f. 20v.

29 ACT, OF779, f. 4v.

30 ACT, OF780, f. 15v.

31 ACT, OF786, f. 24v.

32 ACT, OF779, f. 16v.

En algunas ocasiones, las condiciones salariales afectaron a la marcha de la obra, de tal manera que, en 1469, ante las reivindicaciones de los pedreros, el prelado llegó a una resolución que estableció la jerarquía de oficios y jornales y que constituye una valiosa fuente para conocer la organización del taller de cantería de la catedral de Toledo;³³ años más tarde volvieron a ser regulados los salarios con la intervención del prelado, aproximándose las cantidades a las recibidas en otras fábricas catedralicias, con frecuencia más altas.³⁴

Si hasta ahora nos hemos centrado en la preocupación de Alfonso Carrillo por la buena marcha de la obra y por las condiciones salariales de sus trabajadores, es conveniente también reseñar que las frecuentes estancias del prelado acompañando al rey en determinadas festividades, las ceremonias a las que asistía fuera de la iglesia primada y los enormes gastos que requerían las campañas bélicas en las que participó, lo llevaron a utilizar el ajuar de la iglesia de Toledo y los recursos de la Obra de un modo que no siempre debió de ser bien acogido por los capitulares.

En junio de 1448 Alfonso Carrillo se encontraba, junto con Juan II, en el real de Miraflores, cerca de Maqueda, y solicitó que desde el templo primado fuesen llevadas capas, andas guarnecidas con la custodia para el Corpus Christi, una cruz solemne para la procesión, los candeleros ricos de la iglesia, un acetre e hisopo, un incensario y naveta de plata, un frontal rico y un paño de oro con seis varas para llevar el cielo sobre las andas, y otros ornamentos y joyas «para hacer la debida solemnidad al rey» en la fiesta del Corpus.³⁵ Previamente, habían sido pintados y dorados, al menos, veinte escudos con las armas reales, algunos de los cuales lucirían sobre los mástiles de las andas y en los candeleros que iban delante de la cruz.³⁶ También mandó llevar diversos objetos de la iglesia de Toledo a Valladolid para celebrar la fiesta de Navidad del año 1453 junto con el rey,³⁷ y pocos meses después, en abril de 1454, el canónigo obrero hubo de viajar a Alcalá de Henares custodiando las alhajas que el prelado requería para la consagración del obispo de Osma.³⁸

Si todo ello supuso un importante desembolso para la Obra, mucho mayor fue la cantidad que la iglesia se vio obligada a aportar para las contiendas bélicas en las que el arzobispo se involucró y para cuya financiación no era suficiente el patrimonio episcopal, como, por ejemplo, los cien mil maravedís entregados para la redención de los vasallos de la villa de Uceda.³⁹ Además, en 1470, con motivo de la recuperación del Castillo de Canales, que había sido tomado por los partidarios de Enrique IV, el arzobispo requirió objetos de plata del Sagrario.⁴⁰ Pero nos interesa especialmente la solicitud de sesenta mil maravedís procedentes de las rentas de Obra y Fábrica de la catedral toledana para pagar a la gente de armas que en 1451 defendía el adelantamiento de Cazorla, pues el arzobispo

33 ACT, X.3.A.4.17. Se trata de tres folios separados del Libro de Obra y Fábrica de 1469 que, además de esta carta, incluyen las anotaciones relativas a los jornales de los días 20 y 21 de marzo de dicho año.

34 Por mandamiento del señor arzobispo, los maestros entalladores que trabajaron el 2 de enero de 1478 cobraron treinta y seis maravedís de jornal (ACT, OF787, f. 1r); el 2 de marzo, los maestros entalladores recibieron cuarenta maravedís, los maestros pedreros treinta y cuatro, los mancebos pedreros treinta y los mozos de los oficiales pedreros veinticinco (*ibidem*, f. 23v).

35 Rodrigo de Vargas, canónigo obrero, se encargó de trasladar dichos objetos, acompañado por tres escuderos, un racionero, diez peones, cuatro mozos y dos acémilas; ACT, OF770, f. 48v.

36 *Ibidem*, ff. 37v, 47v y 48v.

37 El gasto para la Obra ascendió a 7500 maravedís (ACT, OF773, f. 31v).

38 *Ibidem*, f. 30v.

39 *Ibidem*, f. 38v.

40 ACT, *Actas Capitulares*, vol. I (1466-1490), f. 71v.

exigió la entrega de esa cantidad «aunque haya de cesar la obra, que mejor es que cese y se pierdan los frutos sembrados, que se pierda el dicho adelantamiento».⁴¹

Finalmente, y como ya ha sido mencionado al comienzo, cabe destacar que las obras más señaladas llevadas a cabo en la catedral toledana durante la prelatura de Alfonso Carrillo fueron el remate de la torre mayor y la ejecución de la Puerta de los Leones, acerca de las que intentaremos, pese a la brevedad que exige el texto, aclarar hasta qué punto el arzobispo estuvo implicado.

El remate de la torre mayor

A comienzos del siglo xv el templo gótico aún carecía de torres a los pies: la del sur había sido levantada en la centuria anterior, pero se derrumbó en 1345 causando un gran destrozo en la nave, y la torre norte, que cumplía las funciones de campanario, aprovechaba la estructura del alminar de la antigua mezquita mayor. Fue esta la que comenzó a ser renovada hacia 1425 y su historia constructiva, en algunos periodos, se puede seguir a través de los Libros de Obra y Fábrica.

Desde 1425 se trabajó activamente bajo la dirección del maestro mayor Alvar Martínez; en 1428 habían llegado a la faja de piedra negra, sobre la que se colocaron, al año siguiente, los escudos del arzobispo Juan Martínez de Contreras (1422-1434) y del canónigo obrero Alfonso Martínez y, dos años más tarde, se decoró el segundo panel de arquerías con azulejos de Valencia.⁴² En 1432 se cerró la bóveda del segundo cuerpo y se asentaron provisionalmente las campanas, que se irían subiendo a medida que la torre se elevaba hasta quedar definitivamente ubicadas en el cuerpo destinado expresamente para ellas.⁴³ Desde 1433 hasta 1447 inclusive no hay Libros de Obra y Fábrica ni apenas existe documentación, aunque los escudos de Juan de Cerezuela (1434-1442) en la faja de remate del cuerpo de campanas parecen indicar que los trabajos habían llegado hasta ese punto durante su prelatura (figura 2).

En 1448 fue cuando Carrillo expresó su voluntad de continuar elevando la torre y se mostró realmente implicado en la construcción, como muestra la frase «por cuanto el arzobispo envió mandar que labrasen en la dicha torre».⁴⁴ Ya hemos dicho que existe una importante laguna documental acerca de los años anteriores, pero, realmente, es a partir de mediados del mes de abril, y no antes, cuando empiezan a aparecer noticias sobre el trabajo que se lleva a cabo en los torrejones y remates de la torre. Con frecuencia se refieren al «torrejón del aparejador», denominado de ese modo porque era Cristóbal Rodríguez quien encabezaba la cuadrilla de maestros, mozos y peones dedicados a labrar, aparejar y trasladar el material desde el taller hasta pie de obra, pero quizá también porque había asumido la responsabilidad de dichas tareas en ausencia del maestro Hanequín y porque pudiera haber dado algunas trazas.⁴⁵

41 Se trata de dos cartas del arzobispo dirigidas a Rodrigo de Vargas y al deán y cabildo de la catedral (OF774, ff. 76v-77v). Emplea la frase latina «et pereantur in arata quam animata», cuya traducción, «que se pierdan los frutos sembrados», agradezco a Santiago Domínguez. Hasta 1475 no se ajustaron las cuentas adecuadamente para resarcir a la iglesia de ese dispendio (*ibidem*, f. 78),

42 Yuste Galán, «Torres y puertas», 167.

43 Heim y Yuste Galán, «La torre de la Catedral de Toledo».

44 ACT, OF770, f. 34r.

45 En una carta de 1463 en la que el aparejador Alfonso Ferrández de Liévana solicita aumento de salario al arzobispo, alega que «padesce grandes trabajos en el dicho oficio, ansi en la traça como en los otros trabajos que en el dicho se han seguido e recrescido» (ACT, OF779, f. 1v).



Figura 2

Torre campanario de la catedral de Toledo; imagen de la autora.

Por vez primera el 27 de julio, además de labrar y aparejar, los maestros asentaban piedra y en este mes colocaron los escudos del arzobispo, trabados con bisagras.⁴⁶ La historiografía tradicional ha mantenido que en ese tiempo el maestro Hanequín estaría trabajando en el cuerpo octogonal. Heim y Yuste Galán han planteado la posibilidad, incluso, de que no se hubiera iniciado aún el ochavo, sino que se estuviera rematando el cuerpo de campanas.⁴⁷ Sin embargo, todo apunta a que las labores de 1448 correspondían a la última fase de la construcción, pues muy pronto campearon las armas del prelado sobre la estructura octogonal y el 5 de octubre los carpinteros colocaban andamios «en somo de la torre mayor para los remates de la dicha torre».⁴⁸ Además, como hemos visto, el maestro no se encontraba con el grupo de pedreros que cada día trabajaban en dicha obra, sino que al frente de la cuadrilla estaba el aparejador. Ese año, Hanequín únicamente cobró por ciertas piezas labradas a destajo, además de recibir su salario de maestro mayor, pero no le pagaron ningún jornal.⁴⁹ Ello permite pensar que, tal vez, se hallaba comprometido con algún encargo fuera de catedral primada o que se dedicaba

46 ACT, OF770, f. 36r.

47 Heim y Yuste Galán, «La torre de la Catedral de Toledo».

48 ACT, OF770, f. 87v. El término 'somo' hace referencia a la cima, la parte más alta.

49 *Ibidem*, f. 99v.

a otras ocupaciones mientras en la torre daban fin a un proyecto avanzado con el que el aparejador estaba perfectamente familiarizado.

De nuevo se pierden las noticias entre 1449 y 1451, periodo en el que la ciudad de Toledo se vio sumida en la anarquía debido a la rebelión dirigida por Pero Sarmiento. La situación solamente se calmó cuando el rey pudo hacerse cargo de la ciudad y entregó las puertas y el alcázar a don Álvaro de Luna. Durante los conflictos, las torres de la catedral fueron utilizadas como bastión y refugio en varias ocasiones, lo que causaría daños en sus estructuras.⁵⁰ Ya hemos comentado, además, que, en 1451, el arzobispo exigió dinero de la iglesia para defender la posesión del adelantamiento de Cazorla «aunque haya de cesar la obra». No sorprende, por tanto, que las cuentas de 1453 hagan referencia, fundamentalmente, a los carpinteros que montan y desmontan andamios, bajan madera con medios mecánicos y labran, mientras el herrero hace clavos grandes para el campanario porque «estaba todo deshecho y mal reparado».⁵¹ El 15 de mayo ya estaban trabajando en la madera del chapitel,⁵² lo que indica que, si estamos en lo cierto y durante un largo tiempo, apenas pudo haber actividad edilicia, el cuerpo octogonal se habría comenzado antes de 1448 y en ese año el aparejador dirigía la finalización de algunos elementos secundarios (figura 3).



Figura 3

Cuerpo superior y chapitel de la torre campanario de la catedral de Toledo; imagen de la autora.

50 El cabecilla de la rebelión, Pedro Sarmiento, obligó al arcediano don Fernando de Cerezuela a jurar adhesión a su persona y resistencia a la autoridad real. En el mes de noviembre de 1449, algunos de los conjurados se refugiaron en la torre mayor hasta que,

cercada esta, fueron todos apresados y conducidos al alcázar; véase Benito Ruano, *Toledo en el siglo xv*, 36, 40 y 56 y Colección Documental n.º 20.

51 ACT, OF772, f. 37r.

52 *Ibidem*, f. 122r.

A finales de mayo o principios de junio de 1453 fueron colocados ocho leones con cruces de hierro en sus manos y, algo después, fueron añadidas las armas del rey —ocho escudos grandes reales— en los ochavos de la parte superior.⁵³ El pintor Juan Rodríguez se encargó de pintarlos y dorarlos a comienzos de 1454,⁵⁴ año en el que fueron realizadas otras labores de carácter decorativo, especialmente tabernáculos y chapiteles para los ángeles «que están encima de la torre».⁵⁵

Las escasas referencias a los pedreros están relacionadas con las tracerías del antepecho;⁵⁶ únicamente trabajan a jornal los albañiles, dedicados a construir una chimenea para el campanero⁵⁷ y un tejado encima de la campana grande.⁵⁸ Por su parte, los carpinteros estuvieron atareados desmontando andamios durante los meses de enero y febrero. Después, todos los menestrales aparecen ocupados en otras obras de la iglesia, salvo los carpinteros que, de vez en cuando, siguen trabajando en los chapiteles de madera para los ángeles.⁵⁹

A mediados del siglo xv se estaban elevando grandes agujas en edificios religiosos y civiles del norte de Europa. Además de la relación simbólica que se puede establecer entre la altura de las torres y la esfera celestial, hay que tener en cuenta que el impacto visual del señorío era esencial para la manifestación del poder y en ello jugaban un notable papel estos grandiosos remates.⁶⁰ El interés del arzobispo toledano por elevar un gran chapitel sobre la única torre de la fachada occidental de la iglesia primada pudo estar incentivado, además, por la construcción que se llevaba a cabo en la catedral de Burgos. En el caso de las agujas burgalesas, Menéndez González defiende que subyace una defensa de la independencia sufragánea de la diócesis, que había sido cuestionada primero por la metrópoli tarraconense y después por la toledana.⁶¹ Carrillo se había formado en Italia y había estado en Basilea —al menos, desde 1433 hasta finales de febrero de 1435—,⁶² por lo que conocía las grandes torres europeas que pudieron haber inspirado al prelado burgalés Alonso de Cartagena, quien había participado igualmente en el concilio celebrado en la ciudad suiza. También estaba al tanto del proyecto que contribuía a renovar la imagen del imafronte de Burgos, pues visitó la ciudad del Arlanzón en 1448, cuando su pretensión de llevar la cruz alzada en señal de preeminencia jurisdiccional dio lugar a un enconado conflicto con aquel mitrado.⁶³

53 El 29 de mayo, los carpinteros construían los andamios para colocar los leones en la torre, y el 23 de junio, cuando fueron pagadas las cruces de hierro al francés Gilalte y al herrero de la obra, ya estaban instalados (ACT, OF772, ff. 128v y 37v). El canónigo obrero abonó a Ferrando de Faro, mercader de Toledo, doscientos maravedís por una arroba de aceite de linaza para barnizar las armas del rey «que se pusieron en la torre mayor y así mismo para los leones que están puestos en la torre» (ACT, OF772, f. 48r).

54 El 9 de febrero, el pintor Juan Rodríguez percibió ochocientos maravedís por pintar y dorar ocho escudos grandes con las armas del rey, que fueron colocados en los ocho ochavos de la parte superior de la torre mayor de la iglesia, y el batidor judío Abraham recibió mil seiscientos maravedís por novecientos sesenta panes de oro para dorarlos (ACT, OF773, f. 27v).

55 *Ibidem*, ff. 15r, 18v, 69z, 73r, 74r y 111v.

56 El 7 de junio de 1453, el obrero abonó a Pedro Sánchez, maestro carretero vecino del Espinar, ciento sesenta maravedís por dos carretadas de piedra negra, procedentes de la cantera de Milagro, para las claraboyas del antepecho de la torre mayor (ACT, OF772, f. 232v); el 28 de julio pagó, al pedrero Cristiano, seiscientos cincuenta maravedís por dos piedras negras de la misma cantera para continuar dichas obras (*ibidem*, f. 229v).

57 Ya en el mes de diciembre de 1453 se compraron ladrillos para hacer la chimenea del campanero (ACT, OF772, f. 32v).

58 ACT, OF773, ff. 65v y 73r.

59 *Ibidem*, ff. 74r y 111v.

60 Herráez Ortega, «Sicut in coelo et in terra».

61 Menéndez González, «Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castelle», 381.

62 Díaz Ibáñez, «El arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña», 142.

63 Díaz Ibáñez, «Alonso de Cartagena y la defensa de la exención del obispado».

No obstante, Toledo no siguió el modelo de las agujas caladas que ya contaban con una larga tradición en Europa, sino otro más moderno y original. El remate ochavado muy esbelto de su campanario, con ángeles guardianes del jardín del Paraíso, leones portadores de la cruz —poniendo el acento en su carácter de símbolo de la tribu de Judá de la que, según la tradición hebrea, provenían los ancestros de David (*Génesis* 49:9-10; *Apocalipsis* 5:5)— y los escudos reales pintados y dorados debían de causar un gran impacto visual. El programa iconográfico parece referirse a la unidad de los fieles cristianos —pues viejos o nuevos tenían las mismas raíces— bajo el poder del rey, que había retomado el dominio de la ciudad y la había pacificado tras la rebelión anticonversa iniciada en 1449, y el de la Iglesia, reflejado en esa flecha con triple corona, a modo de tiara, situada por encima del conjunto.

En los arbotantes del ochavo figuran los escudos de don Juan de Cerezuela, tallados en una piedra blanca que parece un elemento añadido con posterioridad, bien para reponer otros del mismo arzobispo que se encontraran en mal estado —lo que indicaría que esa estructura llegó a levantarse durante su gobierno—, bien en sustitución de los de un prelado diferente. Tenemos constancia documental de la presencia de las armas de Carrillo en algún lugar del remate desde julio de 1448, pero han desaparecido junto con el resto de los elementos decorativos mencionados más arriba y únicamente podemos encontrarlas ya en la *Calderona*, la campana más antigua que se conserva, fundida en 1479 por García de Córdoba, siendo canónigo obrero Fernando Sánchez Calderón, tal como informan sus inscripciones.⁶⁴ Respecto a la ausencia de la heráldica de Carrillo en la torre de campanas surge un interrogante: ¿se debe a una *damnatio memoriae* o a que alguna circunstancia sin motivos ideológicos las hizo desaparecer? El hecho de que sus escudos fueran colocados «trabados con bisagras» deja abierta la puerta a pensar que se tratara de un distintivo autorreferencial ubicado allí con carácter temporal, siendo posible también que el incendio acaecido en 1682 y la consiguiente restauración llevada a cabo poco después acabasen con todos los elementos que magnificaban el remate de la torre;⁶⁵ sin embargo, lo cierto es que en la época de los Reyes Católicos, y con posterioridad, trató de eliminarse la memoria del obispo enfrentado a los monarcas y, a la vista de lo que sucedió con la heráldica del prelado en la cruz procesional que le había regalado Alfonso V de Portugal, de donde sabemos que sus escudos ya habían desaparecido en 1619, es posible que la torre no luciera las armas de Carrillo desde tiempo antes del citado incendio.⁶⁶

Isabel y Fernando pusieron gran empeño en crear en torno a su figura un nimbo de gloria que la posteridad recogió y amplió. Los cronistas y cortesanos describieron su reinado como una edad de oro y, para los españoles de los siglos XVI y XVII, fueron los Reyes Católicos quienes definieron el concepto de monarquía como principio y valor común de los diversos pueblos que componían España.⁶⁷ Carrillo se enfrentó a ellos, fundamentalmente, porque era partidario de formas más colegiadas de gobierno, frente a las tendencias autoritarias desarrolladas por los Reyes Católicos.⁶⁸ No es extraño, por tanto, que en la catedral primada tratara de eliminarse de lugares tan emblemáticos como el remate de la torre mayor la memoria de un personaje que había manifestado oposición a los monarcas.

64 Revuelta Tubino, *Inventario artístico de Toledo*, 17 y Añón Pascual, Gerardo *et al.*, «Calderona».

65 La primera restauración importante de la que tenemos noticia es la que fue llevada a cabo en 1682, tras un incendio que afectó al cuerpo octogonal y destruyó el chapitel; véase Heim y Yuste Galán, «La torre de la Catedral de Toledo», 243.

66 Herráez Ortega, «Pompa y circunstancia», 630.

67 Ladero Quesada, «Introducción» y Pérez, «La memoria de los Reyes Católicos».

68 Díaz Ibáñez, «El arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña», 143.

La Puerta de los Leones

La puerta que da acceso al brazo sur del crucero es uno de los ejemplos más destacados de la arquitectura y la escultura tardogóticas en Castilla.⁶⁹ En ese lugar existía una puerta denominada de la Oliva, que pasó a llamarse Puerta Nueva cuando comenzó a ser renovada a mediados del siglo xv, posteriormente Puerta de la Risa o de la Alegría⁷⁰ y, finalmente, recibió el apelativo «de los Leones», debido a los felinos que coronan las columnas del cierre de su atrio desde el siglo xvii.

Los Libros de Obra y Fábrica aportan una rica información sobre su proceso constructivo, aunque, desgraciadamente, la desaparición de algunos de ellos ha dejado lagunas por cubrir. Así, sabemos que poco después de quedar pacificada la ciudad dieron comienzo los trabajos preparatorios. En el nombramiento de Antón de Bruselas como aparejador de las canteras de Olihueles y Regachuelo, el arzobispo refiere que sirvió en la obra de la iglesia, y «especialmente en la portada de la Oliva», desde el 21 de febrero de 1452.⁷¹ Es probable que durante los años 1452 y 1453 gran parte de las labores fueran desarrolladas en la cantera de Regachuelo, de donde se extraía la piedra blanca para la construcción y se transportaba hasta los talleres situados en la catedral.⁷² Desconocemos con exactitud cuándo comenzaron los trabajos *in situ*, pero lo cierto es que el 2 de enero de 1453 se registra un grupo de maestros pedreros que labraban y aparejaban piedra blanca «para la Portada Nueva que hacen a la Puerta del Oliva, la qual está comenzada a fazer»;⁷³ dichas labores continuaron diariamente por parte de un número similar de maestros, acompañados de sus mozos, y con ayuda de los moldes de madera elaborados por los carpinteros y los de estaño que hacía el pichilero.⁷⁴ Sin embargo, es posible que el trabajo todavía se estuviera desarrollando fundamentalmente en el taller, no a pie de obra, y desde allí los peones trasladaban la piedra, ya preparada para asentar, hasta la Capilla de Santa Lucía, contigua al crucero sur de la catedral, en donde se almacenaba.⁷⁵ Ello explicaría que en la documentación del año siguiente se sigan encontrando expresiones relativas a una obra recién iniciada,⁷⁶ que en marzo de

69 Azcárate Ristori, «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas».

70 González Ruiz y Pereda Espeso, *La Catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz*, 191.

71 ACT, OF773, f. 38r; Azcárate Ristori («Análisis estilístico de las formas arquitectónicas», 97) interpreta esa fecha del 21 de febrero de 1452 como el comienzo de la construcción de la Puerta Nueva, en lugar del día en el que comenzó a trabajar Antón de Bruselas en la cantera de Regachuelo y que había de ser tenida en cuenta para el pago de su salario como aparejador de la misma, aunque es posible que coincidieran ambas circunstancias: la extracción de piedra para la portada y el trabajo de supervisión de la misma por Antón de Bruselas.

72 En 1453, el señor obrero mandó comprar ocho cargas de retama para reparar el paso del puente de Alcántara, por donde pasaban las carretas que traían la piedra blanca para la Portada Nueva (ACT, OF772, f. 51v). El carretero Pedro Sánchez recibió mil quinientos noventa maravedís por las ciento cincuenta y nueve carretadas de piedra blanca de Regachuelo que transportó entre el día 1 de diciembre de 1453 y el 29 de agosto de 1454, desde la cantera hasta la catedral para la portada (ACT, OF773, f. 233r).

73 ACT, OF772, f. 59r.

74 Por ejemplo, el 19 de mayo, el carpintero Alfonso de Toledo realizó moldes para la Portada Nueva (ACT, OF772, f. 124v), pero el 20 de enero compraron dos arrobas de estaño con el fin de hacer otros nuevos para la misma portada, ya que «los moldes de madera que están hechos no han de hacer obra porque revienen» (*ibidem*, f. 44r).

75 El 19 de junio diecisiete peones llevaron piedra con la angarilla «desde la dicha obra que faseren en el taller nuevo fasta la Capilla de Santa Leocía donde se pone la piedra blanca labrada» (ACT, OF772, f. 138r). En 1453, los pedreros que trabajaban con la piedra blanca de Regachuelo para la Portada Nueva se trasladaron a un taller nuevo, mientras la cuadrilla encabezada por el aparejador seguía labrando en el taller viejo la piedra de berroqueño que se utilizaba en otras obras catedralicias; véase Yuste Galán, «Escrito en piedra», 102.

76 El 2 de enero aparece anotado el jornal de nueve maestros que labraron y aparejaron piedra blanca «para la Portada Nueva que está comenzada a faser a la Puerta del Oliva» (ACT, OF773, f. 40r) y el 3 de febrero, la carta del prelado citada anteriormente sigue haciendo referencia a «la portada de la Oliva que se comenzó a labrar».

1454 los peones aún estuvieran haciendo zanjas para el cimientto de la portada⁷⁷ y que hasta el 5 de junio los carpinteros no construyeran un burro en la parte exterior para subir la piedra;⁷⁸ por otra parte, la cuadrilla de maestros y mozos dedicados a labrar y aparejar cada día era grande y a ello se sumaban numerosas piezas elaboradas a destajo, de manera que la obra debía avanzar con bastante rapidez, tanto en su parte exterior como en la interior.

Desafortunadamente, no tenemos documentación referida al periodo comprendido entre los años 1455 y 1457, y ya en 1458, Hanequín de Bruselas y el aparejador Alfonso Ferrández de Liévana entregaron tabernáculos para el interior de los arcosolios de las sepulturas,⁷⁹ los maestros entalladores más expertos se dedicaban a labrar follajes y tallas menudas para jambas y arquivoltas⁸⁰ y los carpinteros deshacían andamios para volver a montarlos a mayor altura,⁸¹ lo que indica que la estructura de la parte inferior de la portada habría sido completada por dentro y por fuera.

En 1463 aún seguían labrando diariamente piedra blanca y tallando follajes para la Puerta Nueva,⁸² al tiempo que diversos entalladores e imagineros, como Juan Alemán o Enrique Egas, entregaban grupos de ángeles, vestidos y desnudos, para las tres arquivoltas y otras imágenes para complementar escultóricamente el conjunto monumental.⁸³ En este sentido, el 20 de julio, Lorenzo Martínez recibió mil quinientos maravedís por un tabernáculo para el arco tercero —uno de los trece que faltaban para acabar la portada— y maestre Juan entregó otro «para el dicho arco postrero de la portada».⁸⁴ Parece que la obra estaba muy avanzada, aunque aún continuaron los trabajos en los años siguientes y se encuentran pagos que hacen referencia al arco grande que remataría la portada y a la reparación de imágenes.⁸⁵

Juan Alemán solamente está documentado en 1463, aunque consta que había entregado esculturas ya el año anterior. No pertenece al grupo de «maestros pedreros entalladores», ya que no labraba diariamente en el taller de la catedral cobrando un jornal, sino que, al parecer, había llegado para encargarse de la escultura de esta portada. Es difícil saber en qué lugares trabajó antes de ir a Toledo, pero todo indica que pudo haber sido llamado por el arzobispo Carrillo o por el maestro Hanequín para responsabilizarse de «las historias» de la Puerta Nueva.⁸⁶

Pese a que no son muchas las referencias documentales sobre la participación directa del arzobispo en la gestión de la obra, hay otros testimonios que abundan en su implicación en el proyecto. Uno muy evidente es la presencia de su escudo de armas en la ménsula que apea los nervios de la bóveda en el ángulo NE, al mismo tiempo que campea el de Rodrigo de Vargas, canónigo obrero hasta el 1 de mayo de 1458 y mano derecha de

77 ACT, OF773, f. 88v.

78 *Ibidem*, f. 125v. Los carpinteros tuvieron que volver a labrar en el burro el 20 de septiembre porque lo derribaron los clerizones una noche (ACT, OF773, f. 177r).

79 ACT, OF774, f. 80v.

80 ACT, OF775, ff. 97v-98r.

81 *Ibidem*, f. 174v.

82 ACT, OF779, f. 38r y ss.

83 *Ibidem*, ff. 260r-262v.

84 *Ibidem*, f. 270v. En el folio anterior se registra el pago por un tabernáculo que «se asentó en el quarto arco de la portada». Es la única referencia a ese cuarto arco y, como vemos, contradice otras

anotaciones sobre los elementos del tercer arco que faltaban para terminar la obra y con la información de que el tercer arco era el último. Además, el 1 de abril, Francisco de las Cuevas entregó tres historias «de las del arco de en medio de la dicha portada» (*ibidem*, f. 265r), lo que indica que el número de arcos era impar. Es probable que se trate de un error del escribiente y no de un cuarto arco desaparecido en la restauración del siglo XVIII, como ha interpretado Azcárate Ristori («El maestro Hanequín de Bruselas», 179) y ha sido asumido por investigadores posteriores.

85 Azcárate Ristori, «El maestro Hanequín de Bruselas» y Yuste Galán, «Torres y puertas».

86 Yuste Galán, «El tardogótico en Castilla».

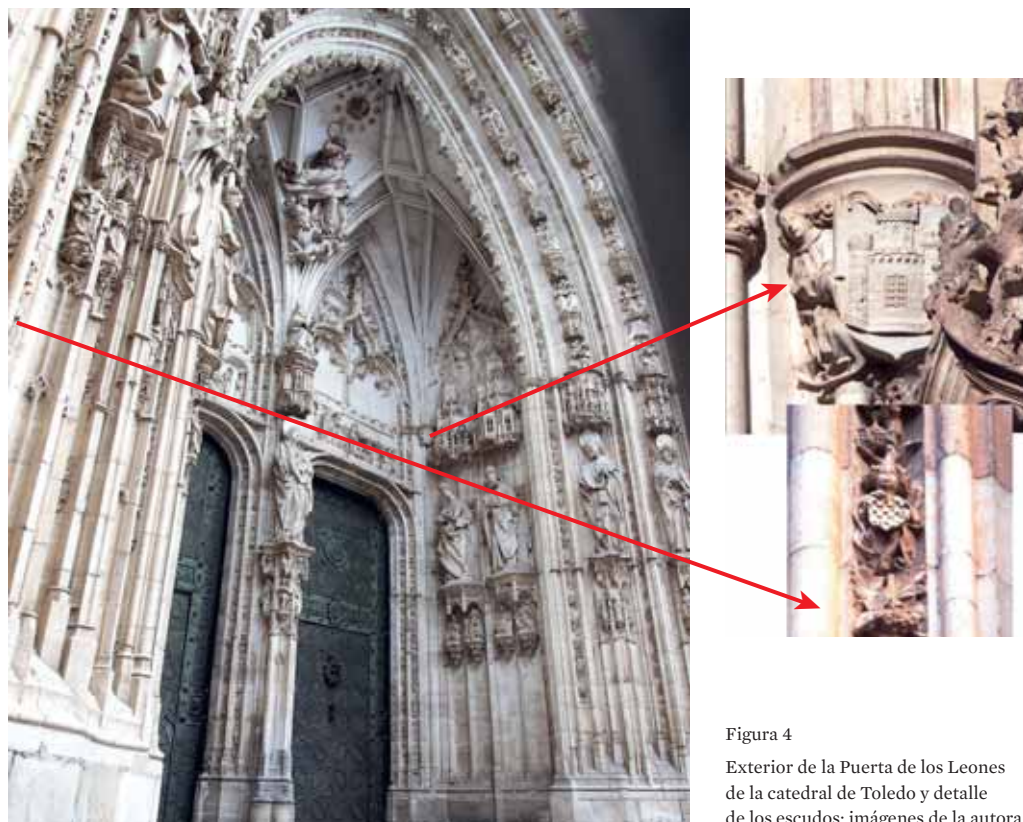


Figura 4

Exterior de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo y detalle de los escudos; imágenes de la autora.

Carrillo en cuestiones financieras,⁸⁷ en una de las molduras exteriores del lado izquierdo de la puerta, identificando de ese modo a los dos agentes principales en la promoción y organización de esta obra (figura 4).

Otro indicio es el programa iconográfico, que hubo de ser dictado por un mentor culto y comprometido con el problema de los conversos, tan agravado en Toledo en esos tiempos. Desarrolla un ciclo de glorificación mariana culminado por la Asunción de la Virgen. La actual imagen es una obra barroca del último cuarto del siglo XVIII, pero sabemos que reemplazó a otra del siglo XV, como testimonia la figura de Santo Tomás que recibe de ella el cinturón, cuyo original aún puede verse sobre el parteluz. En el dintel se tallaron únicamente dos relieves, relativos ambos a la Muerte de María y basados en los apócrifos asuncionistas, que tuvieron amplia difusión en la Edad Media. En el primero se narra su Dormición: los doce apóstoles, llegados desde diversas partes de la tierra, esperan en el interior de una vivienda la venida de Cristo que llevará consigo el alma de María. En el otro, la escena del Entierro incluye el ataque a la comitiva fúnebre cuando, tras conocerse la muerte de la Virgen, los judíos salieron armados con espadas y uno de ellos se abalanzó furiosamente sobre el féretro con ánimo de derribarlo. Entonces, un ángel del Señor separó violentamente sus manos del tronco y quedaron pegadas al ataúd. Gracias a la intercesión de los apóstoles, el malhechor, tras admitir la bondad de Cristo y de su Madre,

87 El 1 de mayo de 1458, Rodrigo de Vargas fue sustituido en su cargo al frente de la Obra por el bachiller Juan Ferrández de Medina por mandato

del arzobispo, quien encargó al anterior la contaduría de todo su arzobispado (ACT, OF775, f. 80r).



Figuras 5a y b

Relieves del dintel de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo; imágenes de la autora.

fue sanado (figuras 5a y b).⁸⁸ Existe un gran número de representaciones de este pasaje en el arte bizantino, asociadas al tema de la Koimesis; en Occidente también son numerosas, pero destacan, por el protagonismo que en ellos adquiere la escena, un relieve del coro de Notre Dame de París y la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo.⁸⁹

En las jambas más externas fueron colocados seis apóstoles y, a continuación, en el espacio abovedado en el que se abre el vano, fueron situadas las tres Marías y Nicodemo, indicando la documentación que, cuando a Juan Alemán le pagaron por la talla de una de las imágenes, se trataba de las Marías que fueron al monumento de Nuestro Señor con sus ungüentos.⁹⁰ Nicodemo era el judío que, según el evangelio de Juan, tuvo conversaciones con Jesús intrigado por sus milagros (*Jn*, 3, 2) y que, a la hora de darle sepultura, colaboró generosamente con cien libras de mirra y aloe para su embalsamamiento (*Jn*, 19, 39) (figuras 6a y b).

Todo ello indica que el tema que se trata en las jambas de esta portada está relacionado con el sepulcro de Cristo y con su resurrección, ya que los personajes que acuden

88 *Libro de San Juan Evangelista* (el Teólogo), XLVI-XLVII; *Libro de Juan de Tesalónica*, XIII y *Narración del PS. José de Arimatea*, XIV-XV; véase también Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, 603-604, 639-643 y 654-655.

89 Zafran, *The Iconography of antisemitism*, 200-204.

90 ACT, OF779, f. 260r.



Figura 6a y b

De izquierda a derecha, detalle de las tres Marías y Nicodemo a ambos lados de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo; imágenes de la autora.

a ungirlo o a visitarlo testifican la ausencia del cuerpo. Felipe Pereda Espeso ha hecho una interesante interpretación en clave escenográfica, en donde el exterior es la antecámara del milagro de la Resurrección, pues Cristo, por cuyo cuerpo han preguntado los personajes que llegaban hasta la sepultura, solo se descubre al traspasar la puerta, en el parteluz de la monumental fachada interior, sobre una peana con la inscripción «Aqua lavit nos redemit eo sanguine suo» (figura 7).⁹¹

El programa, sin duda, está vinculado con los graves enfrentamientos ocurridos en Toledo durante el episcopado de Alfonso Carrillo y su defensa de los conversos. Él era partidario de la no discriminación entre cristianos nuevos y viejos y, asimismo, estaba convencido de que, en ese asunto como en todos los que afectaban a la religión, debía mantenerse el control ideológico de la Iglesia sobre el Estado.⁹² Esa fue la postura que mantuvo cuando el alcaide Pedro Sarmiento se apoderó de la ciudad en 1449 y redactó su Sentencia-Estatuto, con el fin de excluir a los judeoconversos y a sus linajes de la comunidad.⁹³ Los enfrentamientos se extendieron al resto de Castilla y continuaron en Toledo, en donde se produjeron de nuevo graves disturbios en el verano de 1467. En esta ocasión, los cristianos viejos pretendieron que el hermanastro de Enrique IV, don Alfonso, les confirmase las propiedades que habían sustraído con violencia a los conversos y, a pesar de que el infante entronizado en la farsa de Ávila deseaba conseguir la obediencia de la ciudad del Tajo, se negó a ello, sin duda a causa de la influencia de su principal consejero, el arzobispo primado.⁹⁴

91 Pereda Espeso, «La Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo».

92 Gil Ortega, «Alfonso Carrillo de Acuña: un arzobispo proconverso».

93 Amran, *Judíos y conversos en el reino de Castilla*, 52-78.

94 De Valera, *Memorial de diversas hazañas*, 133-135 y Lop Otín, «La Catedral de Toledo y los escándalos ciudadanos del siglo XV».



Figura 7

Puerta de los Leones de la catedral de Toledo, detalle de Cristo Resucitado; imagen de David Blázquez. © Catedral de Toledo.

En el círculo literario que se formó en torno a Carrillo había letrados conversos y clérigos humanistas que, con base paulina y senequista, abogaban por un cristianismo auténtico. Su defensa de las virtudes, especialmente de la caridad, impedía cualquier tipo de discriminación entre cristianos. Bajo el mecenazgo de Carrillo se escribieron, al menos, dos obras en defensa de los conversos. Una de ellas nunca llegó a ser editada;⁹⁵ la otra, *Lumen ad revelationem gentium*, subraya la igualdad de todos los fieles dentro de la Iglesia única de Jesucristo y la redención de gentiles y judíos para vivir en armonía. Fray Alonso de Oropesa comenzó a escribirla tras los disturbios de 1449, interrumpió su redacción debido a la fulgurante carrera que lo llevó hasta el cargo de General de la Orden de San Jerónimo en 1457 y la continuó, a instancias de Carrillo, a partir de 1462, pues el arzobispo conocía los capítulos ya hechos y, en palabras del propio Oropesa, «le importunó en todo caso los acabase de poner en perfección porque le parecieron admirables».⁹⁶ El manuscrito comienza con una dedicatoria a don Alfonso y el ejemplar conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán contiene una miniatura de presentación en la que el fraile jerónimo ofrece el libro al arzobispo rodeado por su corte de intelectuales (figura 8).⁹⁷

⁹⁵ Se trata de «Breve reprehensorium adversus quosdam fratres religiosos», de la que solo se conserva un ejemplar manuscrito en la Biblioteca de la Catedral de Toledo; véase González Ruiz, «El bachiller Palma y su obra».

⁹⁶ Reinhardt y Santiago Otero, *Biblioteca bíblica ibérica*, 79-80. El texto permaneció inédito hasta el estudio y traducción de Díaz y Díaz, *Luz para conocimiento de los gentiles*.

⁹⁷ Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Ms. A 3 inf., f. 6v.



Figura 8

Alonso de Oropesa, *Lumen ad revelationem Gentium*. Milán: Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Ms. A 3 inf., f. 6v. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

Las ideas de Carrillo respecto a los conversos también fueron puestas de manifiesto en los sínodos que celebró en Alcalá de Henares, especialmente en el de 1481, en el que, una vez más, trató de sancionar la ilegitimidad de los estatutos de limpieza de sangre y la absoluta igualdad de derechos y deberes de cristianos viejos y nuevos, amenazando con la excomunión inmediata de aquellos que «procuran apartamiento e división».⁹⁸ Mostrando su creencia en la superioridad de la Iglesia en materia de doctrina, atacaba a los anticonversos y se manifestaba contrario a la inquisición monárquica recientemente instituida por los Reyes Católicos.

En la Puerta de los Leones, los judíos que atacan el féretro de la Virgen son castigados, pero sanan en el momento en el que aceptan la divinidad de Cristo, del mismo modo, todo el que penetre en la iglesia puede encontrar la redención gracias a la Resurrección de Cristo. A lo largo del tiempo, su fachada interior, concebida a manera de gran retablo, ha sufrido importantes transformaciones, fundamentalmente a mediados del siglo xvi, cuando en su parte alta fue instalado el denominado Órgano del Emperador (figura 9); no obstante, la estructura básica y los elementos de la mitad inferior mantienen su configuración original. El tímpano está dividido en dos registros. En el



Figura 9

Interior de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo; imagen de la autora.
© Catedral de Toledo.

⁹⁸ García y García, *Synodicon Hispanum*. X, 628-675.



Figura 10

Tímpano del interior de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo.
© Catedral de Toledo.

friso inferior hay un banco corrido en cuyo centro se encuentra el personaje bíblico de Jesé —del que sale el tronco de un árbol cuyas ramas frondosas se extienden en forma de roleos para cubrir todo el espacio superior—. Lo flanquean a cada lado tres personajes que en la tradición figurativa se identifican con profetas,⁹⁹ pero no está tan claro que lo sean en esta ocasión, al menos no presentan la barba característica, visten a la moda del siglo xv y, concretamente, el que está situado a la derecha del patriarca es un prelado que señala con su índice derecho al Resucitado ubicado en el parteluz, mientras dirige la mano izquierda hacia las ramas del árbol, pobladas por numerosos ángeles y descendientes de David en la genealogía de Cristo, de manera que subraya la relación entre ambas escenas. Tal vez se ha cambiado la discusión entre los profetas por los debates contemporáneos sobre los conversos, con un especial protagonismo del arzobispo toledano (figura 10).

He dejado para el final los sepulcros ubicados a ambos lados de la puerta dado su carácter enigmático y por cierta hipótesis que se ha enunciado tímidamente y que creo que puede ser respaldada.¹⁰⁰ Como hemos visto, se encuentran referencias a su construcción entre los primeros trabajos realizados en la portada y sabemos que en 1458 estaban siendo ornados los arcosolios con la participación del propio maestro Hanequín.¹⁰¹ Sin duda, constituyen una parte importante del conjunto de la Puerta de los Leones; topográficamente se encuentran en la base de la fachada y es posible que estén también, ideológicamente, en la base de su construcción, incluso como motivación fundamental para llevarla a cabo. Teniendo en cuenta su ubicación privilegiada en el transepto de la iglesia, su inclusión en un programa iconográfico de redención, la atención que se les prestó y la riqueza ornamental que muestran, debieron de estar reservados

99 Mâle, *L'art religieux du xii^e siècle en France*, 168-173.

100 Pereda Espeso, «La Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo», 172.

101 En 1454, Antón de Bruselas recibió doscientos maravedís por «una piedra del molde del pilar que viene de parte de dentro de las sepulturas con sus

ventanas corbas» y Lorenzo Martínez Bonifacio cobró ochenta maravedís por «una piedra de los entablamentos de la sepultura» (ACT, OF773, f. 228). Hanequín y el aparejador entregaron sendos pares de tabernáculos de los menores «que vienen dentro de las capillas de las sepulturas» (ACT, OF774, f. 80v).

a altas personalidades; sin embargo, se desconocen los destinatarios originales, ya que los escudos no llegaron a ser tallados en su momento y durante mucho tiempo permanecieron vacíos. Actualmente, y según reza la inscripción conservada, el de la izquierda corresponde a don Alfonso de Rojas, un canónigo toledano fallecido en 1577, y el de la derecha está ocupado por los restos del arzobispo Bartolomé de Carranza (†1576), pero tan solo desde el 10 de diciembre de 1993, fecha en la que fueron trasladados desde Roma hasta Toledo.

¿Para quién fueron pensados estos enterramientos en el crucero de la iglesia, a ambos lados del Resucitado Salvador?, ¿quién tuvo la capacidad y la oportunidad de mandar ejecutar unas sepulturas como parte del programa de este conjunto monumental? y, finalmente, ¿en quién concurren unas circunstancias que puedan justificar la renuncia a ocupar tan privilegiado lugar de reposo eterno? Parece claro que el promotor y mentor de la portada hubo de ser don Alfonso Carrillo y que estuvo al tanto de la evolución de los trabajos. También parece que fue el ideólogo de un programa iconográfico complejo que los maestros pedreros y entalladores supieron plasmar bajo la magistral dirección de Hanequín de Bruselas, quien aunando las estructuras arquitectónicas con la talla de las imágenes consiguió el deseado efecto dramático que comunicaba un mensaje evangélico de unidad entre los fieles cristianos; no obstante, no hay ninguna noticia acerca de las intenciones de Carrillo de cara a su enterramiento.

El arzobispo Alfonso Carrillo falleció el 1 de julio de 1482 y lo único que sabemos es que su sepulcro, a modo de fortaleza ornada de virtudes,¹⁰² fue colocado en la iglesia del monasterio franciscano de Alcalá de Henares que él mismo había fundado, según el deseo expresado a sus albaceas solamente dos días antes de morir.¹⁰³ Sin embargo, es probable que, cuando estaba en la cima de su poder, sus expectativas fueran las de descansar eternamente en el interior de la catedral primada, como ocurría con la mayoría de sus antecesores, y es posible que la utilización personal de los recursos de la iglesia, la confrontación entre ligas nobiliarias y su reflejo en distintos bandos capitulares —el propio canónigo obrero Juan de Medina militó con los anticonversos—, el enfrentamiento con los Reyes Católicos —con la consiguiente caída en desgracia y su retiro final en el palacio de Alcalá de Henares— e incluso, tal vez, el deseo de obtener los mejores cuidados para su alma, lo condujeran a renunciar a la pompa catedralicia para acercarse a la orden seráfica del santo de Asís.

Quedan aún muchas incógnitas por despejar en la turbulenta y apasionante vida de este prelado, entre otras, si había previsto ser enterrado en uno de los arcosolios de la Puerta de los Leones, como parece probable, ¿a quién pensaba destinar el otro? ¿tal vez a su querido hijo Troilo, cuyos restos finalmente reposaron junto a los suyos en la capilla mayor alcalaína hasta que Cisneros mandó retirar de allí la sepultura para no hacer pública ostentación de la incontinencia del prelado?¹⁰⁴ Una hipótesis que, tal vez, futuras investigaciones puedan valorar con bases más firmes que las que actualmente poseemos.

102 Valdés Fernández, «Una fortaleza como última morada».

103 BNE, Ms. 13020, ff. 65r-68r.

104 Álvarez, *Memorial Ilustre de los famosos hijos del real*, lib. I, cap. I, 9.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Diego. *Memorial Ilustre de los famosos hijos del real, grave, y religioso Convento de Santa María de Jesús (vulgo san Diego de Alcalá) Primado Monasterio de esta ilustre ciudad*. Alcalá de Henares: Imprenta de Doña María García Briones, 1753.
- Amran, Rica. *Judíos y conversos en el reino de Castilla. Propaganda y mensajes políticos, sociales y religiosos (siglos XIV-XVI)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2009.
- Añón Pascual, Gerardo et al. «Calderona». En *Inventario de campanas de catedrales de España*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 1992. http://campaners.com/php/cat_campana1.php?numer=468.
- Azcárate Ristori, José María. «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la puerta de los Leones de la Catedral de Toledo». En *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, 97-122. Murcia: Universidad, 1962.
- «El maestro Hanequín de Bruselas». *Archivo Español de Arte* 21, n.º 83 (1948): 173-188.
- Benito Ruano, Eloy. *Toledo en el siglo XV: vida política*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- Díaz Ibáñez, Jorge. «Alonso de Cartagena y la defensa de la exención del obispado burgalés frente al primado toledano». *En la España Medieval* 34 (2011): 325-342.
- «El arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña (1412-1482). Una revisión historiográfica». *Medievalismo* 25 (2015): 135-196.
- Díaz y Díaz, Luis A. *Luz para conocimiento de los gentiles*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.
- Franco Silva, Alfonso. *El arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo. Un prelado belicoso del siglo XV apasionado por la riqueza y el poder*. Cádiz: Universidad, 2014.
- García y García, Antonio, dir. *Synodicon Hispanum. X. Cuenca y Toledo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.
- Gil Ortega, Carmen. «Alfonso Carrillo de Acuña: un arzobispo proconverso en el siglo XV castellano». *eHumanista/Conversos* 3 (2015): 138-155.
- González Ruiz, Ramón. «El bachiller Palma y su obra de polémica proconversa». En «Qu'un sang impur...». *Les conversos et pouvoir en Espagne à la fin du Moyen Âge*, dirigido por Jeanne Battesti Pelegrin, 47-59. Aix-en-Provence: Université, 1997.
- González Ruiz, Ramón y Pereda Espeso, Felipe. *La Catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz: Descripción Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*. Madrid: Antonio Pareja, 1999.
- Guillén de Segovia, Pero. «Hechos del arzobispo don Alonso Carrillo». En *La 'Gaya Ciencia' de Pero Guillén de Segovia*, editado por J. M. Casas Homs, vol. I, 1-46. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Heim, Dorothee y Yuste Galán, Amalia. «La torre de la Catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla». *BSAA LXIV* (1998): 229-253.
- Herráez Ortega, María Victoria. «*Sicut in caelo et in terra*. El skyline de las villas medievales». En *Las artes y la arquitectura del poder*, editado por Víctor Mínguez, 211-230. Castellón: Universitat Jaume I, 2013.
- «Pompa y circunstancia. Un regalo del rey de Portugal al arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo de Acuña (†1482)». En *Materialities and Devotions. V Medieval Europe in Motion*, 615-632. Berna: Peter Lang, 2024.
- Herrán Martínez de San Vicente, Ainara. «El mecenazgo literario de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos». En *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, editado por Nicasio S. Miguel y Cristina Moya, 79-102. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Izquierdo Benito, Ricardo. *Precios y salarios en Toledo en el siglo XV (1400-1475)*. Madrid: Fundación Juan March, 1982.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. «Introducción». En *Bibliografías de Historia de España n.º 12. Los Reyes Católicos y su tiempo*, vol. I, IX-XX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

- Lop Otín, María José. «La Catedral de Toledo y los escándalos ciudadanos del siglo xv». En *Guerra y paz en la Edad Media*, coordinado por Ana Arranz, María del Pilar Rábade y Óscar Villarroel, 343-373. Madrid: Sílex, 2013.
- López-Mayán Navarrete, Mercedes. «Alfonso Carrillo de Acuña, Archbishop of Toledo (1466-1482), and the Construction of his Cultural Personality: An Approach from his Liturgical Manuscripts». En *Episcopal Power and Personality in Medieval Europe 900-1480*, editado por Peter Coss et al., 101-118. Turnhout: Brepols Publishers, 2020.
- Mâle, Emile. *L'art religieux du xii^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. París: Armand Colin, 1966.
- Mariás Franco, Fernando y Pereda Espeso, Felipe. «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?». En *Pedro Berruguete y su entorno. Actas del Simposium Internacional*, 151-168. Palencia: Diputación, 2004.
- Menéndez González, Nicolás. «'Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castelle': la instrumentalización retórica de la arquitectura en la política de Alonso García de Santa María». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 371-387. Madrid: Sílex, 2014.
- Moreno Hernández, Carlos. «Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo». *Revista de Literatura* XLVII, n.º 94 (1985): 17-49.
- Pereda Espeso, Felipe. «La Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo: una interpretación en clave litúrgica y funeraria». En *Grabkunst und Sepulchralkultur in Spanien und Portugal: Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, editado por Barbara Borngässer, Henrik Karge y Bruno Klein, 155-190. Fráncfort del Meno: Vervuert, 2006.
- Pérez, Joseph. «La memoria de los Reyes Católicos en los siglos xvi y xvii». En *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, coordinado por Aurora Egido y José Enrique Laplana, 119-130. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.
- Pérez Grande, Margarita. «Capillos». En *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, 100-102. Barcelona: Planeta, 2005.
- Pulgar, Fernando del. «Del arzobispo de Toledo». En *Claros varones de Castilla*, editado por José Domínguez Bordona, 116-120. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- *Letras. Glosas a las coplas de Mingo Revulgo*, edición y notas de José Domínguez Bordona. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Rábade Obradó, María del Pilar. «Carrillo de Acuña, Alfonso». En *Diccionario biográfico español*, XI, 730-733. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.
- Reinhardt, Klaus y Santiago Otero, Horacio. *Biblioteca bíblica ibérica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- Revuelta Tubino, Matilde, dir. *Inventario artístico de Toledo. Tomo II. La catedral primada*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- Santos Otero, Aurelio de. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- Valdés Fernández, Manuel. «Una fortaleza como última morada del arzobispo don Alfonso Carrillo (1410-1482)». En *Speciale Lexicon n.º 2. Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra xv e xvi secolo*, 285-291. Palermo: Caracol, 2021.
- Valera, Diego de. *Memorial de diversas hazañas. Crónica de Enrique IV ordenada por Mosén Diego de Valera*, editado por Juan de Mata Carriazo. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Villaseñor Sebastián, Fernando. «Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento: Juan II, Álvaro de Luna y Juan de Cerezuela en la Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo». En *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 389-402. Madrid: Sílex, 2014.
- Yuste Galán, Amalia. «El tardogótico en Castilla: Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo». En *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, 475-482. Burgos: Institución Fernán González, 2001.
- «La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna». *Archivo Español de Arte* 77, n.º 307 (2004): 291-300.

- «Torres y puertas». En *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de Historia*, 162-179. Burgos: Promecal, 2010.
- «Escrito en piedra. Estudios en torno a la fábrica del claustro de la Catedral de Toledo (1383-1485)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Zafran, Eric. *The Iconography of antisemitism: A Study of the Representation of the Jews in the Visual Arts of Europe, 1400-1600*. Nueva York: New York University, 1982.

La catedral de El Burgo de Osma en el siglo xv: las empresas artísticas del obispo Pedro García de Montoya

Diana Olivares Martínez

Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Breviario del obispo Montoya. El Burgo de Osma: Archivo de la Catedral, códice 2B, f. 72r; detalle de las armas de Pedro García de Montoya. © Archivo de la catedral de El Burgo de Osma.

En las últimas décadas se han producido grandes avances en los estudios sobre promoción artística episcopal castellana durante la Baja Edad Media,¹ si bien, como norma general, estos se han centrado en grandes catedrales como las de Burgos, León o Toledo. En esta ocasión vamos a dirigir la atención a uno de los templos que sin haber ejercido un papel protagonista en la historiografía artística no por ello gozan de menor interés: la catedral de El Burgo de Osma, en la provincia de Soria. Así, el objetivo de este trabajo es ofrecer una visión panorámica de la promoción artística de Pedro García de Montoya, obispo de Osma, en su sede episcopal, un prelado que gozó de una importante presencia en la corte y que, a su vez, desarrolló un destacado papel como promotor artístico, pese a que dicha faceta no haya sido objeto de un análisis individualizado.

¿Quién fue Pedro García de Montoya?

La primera pregunta que acometer al iniciar este estudio es quién era este prelado y por qué puede resultar una figura relevante para la investigación acerca de la promoción episcopal durante el siglo xv. Pedro García de Montoya es el nombre más extendido para nuestro obispo, aunque en distintas fuentes también aparece como Pedro García Huete, Petrus de Huete o Pedro de Montoya.² Son pocos los autores que se han acercado a su figura, entre ellos podemos destacar a Portillo Capilla y Frías Balsa,³ aun cuando la biografía más actualizada es la que recoge el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*.⁴

Montoya nació en Huete (Cuenca), de ahí el mencionado sobrenombre, no obstante, su linaje procedería de Álava.⁵ Formado como doctor en Decretos, su carrera eclesiástica se vio marcada por la proximidad al arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo de Acuña, quién le procuró cargos en las sedes que fue ocupando. Las fuentes indican que hacia 1423 Montoya ya habría ocupado una canonjía en la catedral de Sigüenza, donde veinte años después alcanzaría el arcedianato.⁶ Precisamente, durante la década de 1430 consta como camarero de Alfonso Carrillo, que fue nombrado obispo de Sigüenza en 1436. Tras la llegada de Carrillo a la sede primada en 1446, Montoya llegó a deán de la catedral de Toledo e incluso fue uno de los candidatos para ocupar el obispado de Sigüenza en 1449, que terminó recayendo en Fernando de Luján.⁷ Finalmente, en 1454, el papa Nicolás V le otorgó el obispado de Osma, del que tomó posesión el 22 de junio del mismo año acompañado por el arzobispo de Toledo, quién ofició su ceremonia de consagración episcopal;⁸ ese mismo año recibió la dispensa papal para poder legar sus bienes en testamento.⁹

1 Prueba de ello son los volúmenes corales coordinados desde la Universidad de León, así como otros trabajos de carácter individual que no señalaremos aquí por una cuestión de espacio: Teijeira Pablos, Herráez Ortega y Cosmen Alonso, *Reyes y prelados*; Herráez Ortega et al., *Obispos y catedrales* y Teijeira Pablos y Herráez Ortega, «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos».

2 Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 315.

3 Portillo Capilla, «Don Pedro de Montoya, obispo de Osma» y Frías Balsa, «Don Pedro García Huete».

4 González Nieto, «Pedro García de Montoya»; asimismo, debe destacarse el perfil prosopográfico trazado por Villarroel González en diversas publicaciones, destacando *El rey y la iglesia castellana*, 620.

5 Frías Balsa, «Don Pedro García Huete»; por su parte, José López de Quizós y Lössada (1724) lo sitúa en el Condado de Treviño, y sabemos que a su muerte dejó tres hijos: Alfonso, Catalina y Pedro de Montoya.

6 Villarroel González (*El rey y la iglesia castellana*, 620) lo documenta como arcediano de Sigüenza en septiembre de 1443; véase también Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 317.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*, 319; autor que ahonda algo más en esta relación a raíz de las dedicatorias que Montoya ofrece a Carrillo en varios manuscritos.

9 Villarroel González, *El rey y la iglesia castellana*, 620.

Pedro García de Montoya también tuvo un papel de cierto interés en los asuntos políticos castellanos. Se integró en la corte de Juan II de Castilla como oidor de la Audiencia Real, en 1449 asumió el cargo de capellán mayor del rey y, como ha señalado Villarroel, su ascenso político y episcopal fue notable, pues alcanzó la mitra oxomense pocos años después de haber entrado al servicio regio.¹⁰ Del mismo modo, en 1454, Enrique IV lo convocó para que formase parte de su Consejo y de la Audiencia Real. Pese a haber oficiado en Madrid, junto con el arzobispo de Toledo, el bautizo de Juana la Beltraneja en 1462,¹¹ desde un momento temprano del reinado de Enrique IV, Montoya se puso del lado del partido nobiliario que apoyaba la legitimidad de Alfonso y posteriormente de la princesa Isabel.¹² De hecho, estuvo preso en 1466 —quizá debido al papel que desempeñó durante la contienda civil desencadenada después de la farsa de Ávila—¹³ y participó de las últimas negociaciones para la celebración del matrimonio entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla.¹⁴ Sin embargo, en 1469 sufrió un cambio de rumbo en aras de preservar su buena relación con Juan Pacheco y la rama de los Mendoza de Almazán e intentó evitar la entrada de Fernando de Aragón en El Burgo de Osma durante su camino hacia Valladolid.¹⁵

Respecto a la fecha de su muerte, Portillo Capilla puso de manifiesto la discrepancia entre algunas fuentes, que indican el 18 de febrero de 1475 como fecha del óbito, y el relato del cronista Alonso de Palencia, quien la sitúa pocos días después del 26 de diciembre de 1474.¹⁶ Palencia, siempre crítico, indica que el obispo oxomense convirtió en afecto la hostilidad que le había demostrado cuando gozaba de salud, por lo que el rey se olvidó de los antiguos odios, e insiste en que el prelado «se vanagloriaba con gran insistencia de haber acrecentado los frutos de su iglesia, como si con este solo anhelo hubiese desempeñado cumplidamente su ministerio pastoral», y que llegó al final de su vida «muy atento a tan vanos cuidados, pero ocupándose poco del verdadero bien obrar».¹⁷ Dicho esto, el cronista señala que, a los pocos días, la enfermedad llevó al obispo al sepulcro. Pese a las interpretaciones de Portillo Capilla y Frías Balsa sugiriendo una muerte en tránsito acompañando al rey Fernando,¹⁸ lo cierto es que el *Libro de Aniversarios de la Catedral de Sigüenza* fecha la muerte del obispo el 18 de febrero de 1475, cronología por la que otros autores, como De Argaiz, Quirós, Loperráez o Eubel, también han optado.¹⁹

10 *Ibidem*, 482 y 620.

11 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 361 y Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 6.

12 De Valera (*Memorial de diversas hazañas*, capítulo XXX) incluye a «don Pero de Montoja, obispo de Osma» entre los «Grandes que aprobaron la sublimación del rey don Alonso».

13 Al parecer fue nombrado oidor y consejero del nuevo rey a partir de 1466; véase González Nieto, «Pedro García de Montoya».

14 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 362.

15 Episodio narrado por De Palencia (*Crónica de Enrique IV*, vol. III, 325) y que tuvo lugar en la noche del 6 al 7 de octubre de 1469, en la cual, un centinela arrojó una piedra a Fernando de Aragón; véase también Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», n. 41.

16 Portillo Capilla («Don Pedro de Montoya, obispo de Osma», 234 y 236) falla en la interpretación del texto de Alonso de Palencia, cronista que nunca indicó que Pedro de Montoya formase parte del cortejo del rey, sino que Fernando el Católico pasó la noche del 26 de diciembre de 1474 en El Burgo de Osma en su camino hacia Segovia, estando buena parte de ella departiendo con nuestro prelado, quien se encontraba «gravemente enfermo, pero muy solícito»; véase también De Palencia, *Crónica de Enrique IV*, vol. III, 325.

17 El cronista insiste en que robó horas de sueño al rey para buscar el favor real hacia su yerno Diego de Mendoza, esposo de su hija Catalina; véase De Palencia, *Crónica de Enrique IV*, vol. III, 326.

18 Análisis basados en la noticia que da Suárez Fernández (*La España de los Reyes Católicos*, 94) sobre su muerte camino de Aranda, referencia que no hemos localizado en ninguna otra fuente.

19 Cabría valorar si el 18 de febrero podría ser considerado dentro de ese comentario de Palencia en el que señala que falleció «a los pocos días».

Generalmente, su labor como obispo de Osma es situada entre los años 1454 y 1475. Durante este tiempo tuvo algunos problemas vinculados con la jurisdicción del obispado, como los relativos al Monasterio de Santa María de la Vid (Burgos) y otras cuestiones tributarias ligadas a las pretensiones de los magnates de la región.²⁰ En 1454 se enfrentó a su primer conflicto relativo a la posesión de Osma, puesto que, en tiempos de sede vacante, Juan de Luna se apoderó de ella debido a que el señorío de Osma había estado entre los privilegios de su padre; además, una vez que nuestro prelado fue llamado por Enrique IV, el noble comenzó a edificar una casa fuerte en el punto más elevado de Osma —obras que se vio obligado a paralizar—, si bien, a su muerte, el obispo volvió a tomar la ciudad.²¹ Este enfrentamiento se alargó en el tiempo debido a la intervención de Juana Pimentel y, posteriormente, de Juan Pacheco, marqués de Villena, después de que su hijo, Diego López Pacheco, contrajera matrimonio con Juana de Luna, ya que le permitió promover un acuerdo sobre los distintos conflictos de naturaleza jurisdiccional y económica entre el señorío episcopal y el de los Luna. Según ha estudiado Frías Balsa, en muchos casos, las referencias biográficas describen a Montoya como un obispo belicoso,²² sin embargo, durante los últimos años de su vida consagró sus intereses al ámbito pastoral y artístico.²³

Entre las labores llevadas a cabo por el obispo Montoya podemos destacar la reforma religiosa de la diócesis oxomense, cuyos estatutos fueron promulgados en 1461. Esto supuso un hito fundamental para la vida capitular, pues regulaban ciertos aspectos de la vida institucional como la organización interna, los ritos y las ceremonias, las capellanías, las limosnas e, incluso, la fábrica de la iglesia.²⁴ El Archivo Catedralicio conserva dos copias manuscritas que constan de cincuenta y cuatro folios, no obstante, los dos ejemplares no son exactamente iguales. De hecho, se ha considerado que uno de ellos pudo haber pertenecido a Montoya, puesto que conserva ciertas anotaciones marginales de mandatos que no llegaron a incluirse, como la obligación de todos los clérigos de hacer personalmente una visita semanal a los enfermos del hospital,²⁵ una cláusula especialmente vinculada a la personalidad del obispo por ser de su fundación. En los estatutos se habla de la vida regular de los clérigos, que aún se desarrollaba en comunidad, haciendo alusión a las comidas comunitarias, a que pernoctaban en celdas particulares dentro del claustro y a las dignidades que tenían casa aparte.²⁶

Por último, conviene llamar la atención sobre las armas de Pedro de Montoya, puesto que nos permite identificar su intervención tanto en bienes muebles como inmuebles al disponernos a analizar sus empresas catedralicias. Se trata de un escudo de azur y diez panelas de plata en bordura de plata (figura 1).²⁷ De hecho, la presencia de su heráldica en la catedral de El Burgo de Osma supone una de las más antiguas entre sus prelados.²⁸

20 Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 322.

21 Sáenz Ridruejo, «En torno a la familia de los Luna». Al parecer, Juan I había concedido a los prelados de Osma la posesión del castillo de Osma, si bien Carrillo lo cedió a su sobrino, Álvaro de Luna, ocasionando el germen de futuros litigios.

22 Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 323, que remite a un documento de Paulo II; véase también Beltrán de Heredia, *Bulario de la Universidad de Salamanca*, vol. III, n. 1211.

23 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 7, autor que sitúa los años de promoción activa entre 1470 y 1475.

24 El estudio de estos estatutos está siendo llevado a cabo por Carrero Santamaría.

25 Domínguez Llorente, «Estatutos capitulares», 298.

26 Núñez Marqués, *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 123.

27 Piferrer Montells, *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*, 19, que mantiene que dicho linaje procedía de Álava.

28 Pascual, *El Burgo de Osma, su heráldica*.

Intervenciones de Montoya en la catedral de El Burgo de Osma

Rastrear las intervenciones de Pedro de Montoya en la catedral de El Burgo de Osma no resulta complicado debido a la gran ayuda que supone la heráldica, pero el alcance de dichas intervenciones resulta difícil de precisar en una primera aproximación.²⁹ Una constante entre los autores que se han acercado a la labor de Montoya es la insistencia en que costeó varias capillas en la catedral a partir de una frase consignada en el *Catálogo Antiguo* que indica: «Quasi de novo readificavit Ecclesiam, et cappellas, et altaria cum retabulis et rebus necessariis».³⁰

La heráldica facilita la localización de aquellos espacios dotados en alguna medida por el obispo Montoya, si bien resulta complicado precisar el alcance de dicha empresa. Entre lo conservado, podemos señalar las actuales Capillas de la Resurrección, del Rosario



Figura 2

Escudo de armas de Pedro García de Montoya ubicado en la Capilla de San Agustín de la catedral de El Burgo de Osma, 1460-1474; imagen de la autora. © Catedral de El Burgo de Osma.

y de San Agustín (figura 2).³¹ La del Rosario resultó afectada por el derrumbe de la torre medieval, por lo que apenas quedan restos originales más allá de la presencia de las armas de varios obispos en su principal acceso; las dos restantes tienen unas dimensiones bastante reducidas, de lo que se deduce que la intervención del prelado habría consistido en un reacondicionamiento que incluyó la sustitución de las claves de bóveda, al menos en la Capilla de San Agustín, así como en la renovación ornamental mediante un nuevo retablo que diera servicio a dichos espacios. Por otro lado, en esta última se conserva un rico monumento funerario con las armas de Montoya, si bien, según Cabré se trataría del de un sobrino suyo llamado Alfonso (figura 3).³² La decoración del arcosolio utiliza motivos propios del tardogótico, muy

frecuentes en las últimas décadas del siglo xv, aunque tanto el yacente, vestido con ropa talar y bonete, como el sepulcro remiten a comienzos del siglo xvi.³³

Del mismo modo, contamos con noticias que dan cuenta de la financiación de las hoy desaparecidas vidrieras de la capilla mayor, así como de la realización de obras en la sacristía o Capilla del Tesoro,³⁴ llamada así, según Loperráez, «por estar en ella plata

29 En futuros trabajos profundizaremos en estas cuestiones.

30 Frías Balsa, «Don Pedro García Huet», 323 y Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 368.

31 Antes denominada San Bartolomé; véase Martínez Frías, *El Gótico en Soria*, 84.

32 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 8.

33 Martínez Frías, *El Gótico en Soria*, 89.

34 Frías Balsa, «Don Pedro García Huet», 324.

y ornamentos y las reliquias».³⁵ Por su parte, Arranz indicó que, en 1474, el obispo Montoya encargó una sillería de coro al maestro Toribio, vecino de Palencia, conforme al de la traza de Santa Clara.³⁶ Este coro fue sustituido en 1588 por uno nuevo realizado por Sebastián Fernández.

Una de las más importantes aportaciones de Pedro de Montoya fue la elaboración, en 1455, del Oficio propio para el culto a san Pedro de Osma,³⁷ que implicó la recomposición del rezo antiguo que recogía sus milagros.³⁸ Como parte de dicho programa, todo parece indicar que el prelado habría desarrollado una acción conjunta en el transepto norte que supuso el traslado del sepulcro del santo, realizado en el siglo XIII, el encargo de un rico relicario de plata para venerar parte de sus restos y, quizás, la conformación de un espacio arquitectónico decorado con pinturas murales que aludiesen a la historia de este santo fundacional de la catedral. Lamentablemente, dicho lugar fue completamente renovado en el siglo XVI con la construcción de la nueva Capilla de San Pedro de Osma sobre la sala capitular románica, incluyendo la monumental escalera de acceso a esa planta superior.



Figura 3

Sepulcro de Alfonso, sobrino de Pedro de Montoya (ca. 1490), situado en la Capilla de San Agustín de la catedral de El Burgo de Osma; imagen de la autora. © Catedral de El Burgo de Osma.

35 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 367 y vol. II, 71, indicando, en esta última página, que se entraba por la Capilla del Cristo del Milagro.

36 La guía de Arranz Arranz (*La Catedral de Burgo de Osma*, 67) no cuenta con notas, por tanto, desconocemos el documento exacto que apoya esta afirmación, sin embargo, este autor era archivero de la catedral, por lo que es más que probable que se basara en un documento de archivo que, por el momento, no hemos tenido la oportunidad de consultar; además, indica que veinte sillas del coro, incluyendo la del obispo, fueron cedidas en

limosna a la colegiata de Roa, donando también otras al Convento de San Francisco de San Esteban de Gormaz.

37 San Pedro de Osma, monje cluniacense francés considerado el primer obispo de Osma en 1100, canonizado poco después de su muerte y fundamental para la historia catedralicia y, por tanto, para la historia de la villa; véase Martín Iglesias, «La vida y milagros de san Pedro de Osma (BHL 6760-61)».

38 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 95.



Figura 4

Pinturas murales sobre uno de los milagros de san Pedro de Osma en el brazo norte del transepto de la catedral de El Burgo de Osma, 1455- 1475; imagen de la autora. © Catedral de El Burgo de Osma.

La pintura mural que decora parte del muro del transepto norte, junto a la Capilla de San Pedro, suele ser fechada a mediados del siglo xv (figura 4),³⁹ y cabe pensar que formó parte de la promoción de Montoya en el contexto del proyecto de revitalización del culto a san Pedro de Osma desarrollado hacia 1455. Si bien estamos ante una hipótesis de trabajo, podríamos plantear la existencia de un ciclo pictórico hagiográfico que plasmase distintos episodios de la vida del santo, especialmente sus milagros. En la escena conservada aparecen cuatro obispos yacentes, aparentemente difuntos, junto a un sepulcro vacío. A la izquierda, san Pedro de Osma, revestido de pontifical, contempla como los obispos Esteban y Beltrando hostigan a un tercero, acusado de simonía, arrastrado hacia una puerta por la figura de un demonio. Todos los personajes representados son obispos del siglo xii y aparecen identificados con sendas inscripciones. Este episodio ya había sido narrado en el sepulcro gótico de san Pedro⁴⁰ y plasma uno de los pasajes incluidos en la novena lección de la octava del rezo de dicho santo, según se recoge en el *Breviario* de Montoya.⁴¹

Si atendemos a las donaciones realizadas por este prelado, en 1474, tras celebrar misa de pontifical el día de Pascua de Resurrección, Montoya donó a la catedral todos sus ornamentos, según registra un inventario de 1600 que también describe la presencia de las armas de nuestro prelado por doquier.⁴² A este listado, Loperráez incorporó algunas menciones adicionales, como una mitra y una cruz pectoral de oro, llena de reliquias y

39 Lamentablemente, esta pintura carece de un estudio profundo y actualizado; uno de los pocos acercamientos realizados a estos restos pictóricos es el de Hernández Redondo, «San Pedro de Osma y otros obispos».

40 En el costado de la cabecera de la caja sepulcral se plasma el traslado de los restos mortales de san Pedro de Osma y su sepelio en la catedral, con asistencia de dos obispos y toque de campanas; encima, san Pedro y los prelados Beltrán y Esteban salen de sus respectivos sepulcros para expulsar del suyo, defendido por el diablo, al obispo simoníaco Juan Téllez; véanse Caamaño Martínez, «Sepulcro de san Pedro de Osma» y Moreno de Mingo, «El sepulcro de san Pedro de Osma».

41 Palacios Madrid y Frías Balsa, *Burgo de Osma y sus monumentos*, 99 y Martín Iglesias, «La vida y milagros de san Pedro de Osma (BHL 6760-61)».

42 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 3-4, publicación que incluye una transcripción de los objetos pertenecientes a Montoya y que, a su vez, le había proporcionado Rojo, canónigo-archivero de la catedral; donación de «todos los ornamentos y aderezo de capilla, una mitra y cruz pectoral de oro, llena de reliquias y piedras preciosas» a la que también hace referencia Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 366.

piedras preciosas, o un relicario con reliquias de Cristo y de la Virgen, así como tierra de los lugares santos.⁴³ Una enumeración de piezas que resulta de lo más interesante al describir algunos de los objetos conservados, como el relicario de plata de san Pedro de Osma o el retablo de altar conservado en Chicago;⁴⁴ el resto de las piezas son principalmente ornamentos litúrgicos, desde dalmáticas y casullas a capas y frontales de altar. Finalmente, como parte de lo otorgado al templo, debemos señalar la dotación de cinco capellanías y dos plazas de infantes de coro sobre las cuatro que ya había.⁴⁵

Piezas conservadas

Una de las pocas piezas conservadas, aunque solo parcialmente, es el relicario de plata de san Pedro de Osma actualmente expuesto en el Museo Catedralicio y que también es descrito por Loperráez: «Engastada en un medio cuerpo de plata, con mitra de lo mismo, adornada con perlas, un camafeo, dos rubíes y otras piedras preciosas que costeó el obispo D. Pedro de Montoya, y puso en ella sus armas».⁴⁶ El aspecto de este relicario del siglo xv no es el original, puesto que buena parte de la plata y de las piedras preciosas que lo conformaban resultaron expoliadas durante el siglo xix y se optó por revestirlo con vestimentas litúrgicas del siglo xviii.⁴⁷

Sin duda, la búsqueda de la mayor calidad artística fue una máxima entre las obras encargadas o compradas por Montoya, y así lo evidencia una pieza, también vinculada a la Capilla de San Pedro, que pudo haber sido una de las joyas de la catedral, pero que, lamentablemente, salió de España a comienzos del siglo xx.⁴⁸ Se trata de un retablo bordado con sedas de plata y oro y unas medidas de 2,70 por 2,35 m conservado en el Art Institute de Chicago (figura 5).⁴⁹ En la predela se representa la Resurrección y seis santos —san Bartolomé, Santiago, san Pedro, san Pablo, san Juan y san Andrés— y en la parte superior una Virgen en majestad en el centro flanqueada por escenas de Natividad y Epifanía rematada por un Calvario. Según estudió Cabré, este retablo fue adquirido por Lionel Harris al cabildo oxomense a propuesta del anticuario García Palencia, pero tras su traslado a Estados Unidos pasó a manos de French, quién a su vez lo vendió a Charles Deering. Este lo mantuvo en España como parte de la colección de antigüedades que atesoraba en Sitges y que años más tarde volvió a Estados Unidos, siendo cedido al Art Institute de Chicago en 1927.⁵⁰

43 *Ibidem*, 71.

44 «Un retablo de oro y seda con figuras de lo mismo y armas del Sr. Montoya. Tiene el nacimiento y la adoración de los reyes y en la peana seis apóstoles y la resurrección. Servía para retablo en el Altar de San Pedro»; véase Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 3-4.

45 Loperráez Corvalán (*Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 367) señala que las misas tendrían lugar en la Capilla de San Juan —entonces de Nuestra Señora de la Consolación—, el altar de San Bartolomé, el Hospital, la Capilla de San Agustín y el Altar de San Blas y San Nicolás; véase también Núñez Marqués, *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 123.

46 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. II, 71.

47 Estella Marcos, «Busto relicario de San Pedro de Osma».

48 De hecho, Serrano Fatigati («Fototipias. Catedral del Burgo de Osma») publicó una imagen del retablo bordado tal y como se conservaba en la catedral en 1903; y Cabré y Aguiló («El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 3) indica que, en 1911, cuando fue a la catedral para realizar el *Catálogo Monumental de la Provincia de Soria*, ya le fue imposible fotografiar la pieza, que aún no había sido vendida, pero quizás sí comprometida.

49 Número de referencia 1927.1779a-b.

50 Davidson, «An Altarpiece from Burgo de Osma», 110.



Figura 5

Retablo de la Virgen y el Niño, 1460-1470; The Art Institute of Chicago,
<https://www.artic.edu/artworks/41449/altarpiece-of-the-virgin-and-child>. © CCO.

Esta pieza puede ser identificada con una de las entradas del inventario del año 1600 conservado en el Archivo Catedralicio, en el que aparece registrado «un retablo de oro y seda con figuras de lo mismo y armas del Sr. Montoya. Tiene el nacimiento y la adoración de los reyes y en la peana seis apóstoles y la resurrección. Servía para retablo en el Altar de San Pedro».⁵¹ Además, estas escenas se acompañan de dos inscripciones relativas a la Pasión y Resurrección de Jesús.⁵² Se desconoce su autoría, si bien, Cabré se aventuró a vincularla con una fábrica de ornamentos sagrados que existía en la próxima villa de Calatañazor, considerando también que sería más probable que hubiese sido adquirida, entre 1458 y 1468, en una feria como la de Medina del Campo; siendo de origen flamenco, posteriormente se le habrían añadido las armas del prelado, una práctica bastante habitual en este tipo de obras de arte mueble.⁵³ Esta hipótesis resulta razonable, ya que, como el mismo autor ha expresado, de haber sido encargada por Montoya, habría incluido, al menos, un retrato orante o alguna alusión personal; así, ante la falta de un retrato, fueron bordados catorce escudos episcopales que alternan con cabezas de ángeles y la figura de Dios Padre.

Quizás una de las piezas más singulares, en este caso sí conservada y expuesta en el Museo de la Catedral, es el paño o velo de Pasión encargado por el obispo Montoya (figura 6). Se trata de un lienzo de grandes dimensiones que ha pasado relativamente desapercibido para la historiografía reciente.⁵⁴ Cabré consideró que podría haber formado parte de la donación de ornamentos realizada en 1474,⁵⁵ pero también cabría pensar que pudo ser un encargo previo para cubrir el que en aquel momento era el retablo mayor, como ya expresó Núñez Marqués.⁵⁶ Décadas más tarde, Muntada propuso que este velo podría provenir de la Capilla de la Santa Cruz, donde debía cubrir un retablo en el contexto de la celebración de la Exaltación de la Santa Cruz.⁵⁷ Esta pieza, según han consignado distintos autores del siglo xx, ha estado en uso hasta hace unas décadas para cubrir el trascoro de la catedral durante las celebraciones de la Pasión en la Semana Santa.⁵⁸

En la Baja Edad Media era frecuente que durante la Cuaresma y, según las costumbres locales, también en otros tiempos de penitencia o luto, en el presbiterio fuese dispuesto un gran velo cubriendo el retablo e incluso el altar.⁵⁹ Sin embargo, a lo largo de la Edad Moderna su uso fue decayendo, habiendo llegado al siglo xx en contadas iglesias.⁶⁰ La catedral de El Burgo de Osma es uno de esos pocos templos en los que en la actualidad, durante los días

51 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 3 y Davidson, «An Altarpiece from Burgo de Osma», 110.

52 «O homo recordare quia pro te IHS hec tormenta passus est» y «Resurrexit dominus iustus vere et apparuit Simoni».

53 Entre sus hipótesis, Cabré y Aguiló («El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 10) sugiere que, de haber sido un encargo, podría deberse al mismo autor del velo de Pasión o incluso al que trazó las vidrieras de la capilla mayor.

54 Aparte de algunas menciones en las guías de la catedral editadas durante el siglo xx, la única publicación de las últimas décadas dedicada a esta pieza es una ficha en uno de los catálogos de las Edades del Hombre; véase Muntada Torrellas, «Velo de la Cruz del obispo Pedro García de Montoya».

55 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 8.

56 Núñez Marqués, *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 32.

57 Muntada Torrellas, «Velo de la Cruz del obispo Pedro García de Montoya», 460.

58 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 8 y Núñez Marqués, *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 32.

59 Righetti, *Historia de la liturgia*, 771-772. Actualmente se encuentra trabajando sobre este tema Pomar Rodil («*Et velum templi scissum est*. Cortinas y velos de altar»), que ha recuperado testimonios de uso dispersos en consuetas o rúbricas de libros litúrgicos y al que agradezco que me haya permitido leer su estudio antes de su publicación.

60 Merino de Cáceres, «Contribución a la historia de la pintura española» y De Antonio Sáenz, «Dos sargas de Diego de Urbina».



Figura 6

Velo de Pasión del obispo Montoya (1454-1474) conservado en el Museo catedralicio de El Burgo de Osma; imagen de la autora. © Catedral de El Burgo de Osma.

de Semana Santa, continúa cubriéndose el retablo mayor con una gran sarga que es descorrida, de manera teatral, durante la Vigilia de la Pascua de Resurrección, manteniendo el recuerdo de aquellas ceremonias que aparecen descritas en las fuentes.

Esta pieza, encargada por Montoya, cumple las características habituales de los velos litúrgicos, se trata de una sarga de grandes dimensiones —5,50 × 4,20 m—,⁶¹ está realizada en grisalla con ciertos toques de color y su temática está ligada a la Pasión de Cristo. La tela tiene un buen estado de conservación, a excepción de algunos remiendos en la parte inferior, y en ella pueden verse la cruz desnuda, con los clavos y la corona de espinas, y dos ángeles situados a ambos lados que sostienen filacterias,⁶² así como dos escudos

61 Palacios Madrid y Frías Balsa, *Burgo de Osma y sus monumentos*, 114.

62 «HOC SIGNVM CRVCIS ERIT IN CELO Y CVM DOMINVS AD IVDICANDVM VENERIT». En la parte intermedia, utilizando distintos tipos de escritura, pueden leerse los siguientes versos: «O crux admirabilis evacuatio vulnerum restitutio sanitatum. O crux benedicta

quae sola fuisti digna portare regem (coelorum) e dominum», y en la zona inferior: «O crux ave spes unica hoc passionis tempore. Auge piis iustitiam reisque dona veniam». Muntada Torrellas («Velo de la Cruz del obispo Pedro García de Montoya», 459-460) los ha identificado con el himno *Vexilla Regis*, así como con antífonas de las vísperas de las horas de la Cruz.

del obispo Montoya situados en los extremos. La imagen está enmarcada por una orla con motivos decorativos vegetales propios del tardogótico que remiten al ámbito de los manuscritos. Nada sabemos de su encargo, si bien podemos señalar que se trata de una obra de gran calidad que conecta con modelos flamencos. De hecho, Cabré se aventuró a relacionar estos ángeles con los del retablo bordado conservado en Chicago, así como con obras de Jorge Inglés como el retablo del hospital de Buitrago.⁶³ Por otro lado, Muntada lo ha vinculado con los cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja y, de manera más extensiva, con el propio maestro de Osma.⁶⁴

El velo podría haber sido encargado para la Capilla de la Santa Cruz, como propone Muntada,⁶⁵ o bien para cubrir el retablo del altar mayor, dadas sus grandes dimensiones. Y es que tras la sustitución del retablo gótico en 1554 por el encargado por el obispo Álvarez de Acosta a Juan de Juni y Juan Picardo, de mayor tamaño, se hizo necesario un nuevo velo de Pasión que fue realizado en 1557 y actualmente sigue en uso.⁶⁶ Resulta de especial interés el hecho de que el velo de Montoya cambiase su función para ser utilizado como velo de Pasión en el trascoro. No obstante, y pese a dejar de tener una utilidad directa en el lugar para el que fue diseñado —ya fuese el retablo mayor o la Capilla de la Santa Cruz—, su cambio de uso evidencia la alta consideración con que la pieza debió contar entre los capitulares, buscándole un nuevo uso que justificase su conservación.

El *scriptorium* y la librería

El *scriptorium* de Pedro de Montoya ha sido calificado como uno de los más interesantes de su tiempo.⁶⁷ Según estudió Villaseñor, fue puesto en marcha por nuestro obispo y dirigido por su capellán, García de San Esteban de Gormaz, que tenía por costumbre firmar los códices asumiendo su autoría, si bien se considera que las iluminaciones pertenecerían a distintas manos.⁶⁸

Esta colección reunió hasta ciento diez manuscritos, muchos ricamente iluminados y fácilmente identificables debido a la presencia del escudo de armas de Montoya en el primer folio,⁶⁹ siendo una de las obras más suntuosas el *Breviarium Oxomense*, un manuscrito conformado en dos tomos y realizado hacia 1470.⁷⁰ Villaseñor detectó dos corrientes estilísticas predominantes en este *scriptorium*, una de ellas determinada por el segundo volumen del ejemplar de la *Summa Theológica* de Tomás de Aquino (1467)⁷¹ o por el mencionado *Breviarium Oxomense*, caracterizado por la presencia de orlas con oro y una gama cromática de rosas, naranjas, verdes y azules con motivos florales y animales

63 Cabré y Aguiló, «El retablo bordado de don Pedro de Montoya», 18, que también establece paralelismos con otras escenas de las Tablas de Sopetrán.

64 Muntada Torrellas, «Velo de la Cruz del obispo Pedro García de Montoya», 462 y Muntada Torrellas y Atienza Ballano, *Cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja*, 102.

65 Muntada Torrellas, «Velo de la Cruz del obispo Pedro García de Montoya», 462, apoyándose, además, en los versos plasmados en las filacterias, relativos a la exaltación de la Santa Cruz.

66 Muntada Torrellas, «Velo de Pasión del obispo Pedro Álvarez da Costa».

67 Villaseñor Sebastián, *El libro iluminado en Castilla*, 155.

68 *Ibidem*, p. 158 y Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 318, que contiene firmas extractadas de diversos manuscritos que indican que Pedro Montoya los habría encargado, correspondiendo al año 1423 el más temprano.

69 Muchos de ellos pueden ser rastreados en Rojo Orcajo, *Catálogo Descriptivo de los códices que se conservan*.

70 Archivo de la Catedral de Burgo de Osma (ACBO), Mss. 2A y 2B.

71 *Ibidem*, Ms. 4B.

fantásticos. La segunda corriente se relaciona con el manuscrito *De Vita et moribus philosophorum* (1473),⁷² con iniciales de dibujo afligranado y una mayor contención en el uso de motivos figurativos en favor de los vegetales. Dichos grupos de códices han sido vinculados al maestro de Osma y su taller, identificado con el fraile Jerónimo Espinosa del Monasterio de San Jerónimo de Espeja (Soria);⁷³ en todo caso, se encuentra en línea con el entorno pictórico castellano del último tercio del siglo xv.

Por otro lado, considero de interés destacar una obra más de este conjunto de códices, el *Fortalitium fidei* de fray Alonso de Espina,⁷⁴ una obra escrita en latín por este franciscano, confesor de Enrique IV, hacia 1458. Se trata de un manuscrito que fue copiado en numerosas ocasiones y pertenecía a la librería del prelado —según evidencia la presencia de su escudo en el primer folio—, tras haber sido encargado a García de San Esteban de Gormaz en el año 1464. Cuenta con diversas iluminaciones de interés, si bien debe ser resaltada la referida a la fortaleza de la fe que abre la obra; esta fue alabada por Yarza por su capacidad de condensar en una sola imagen lo esencial del pensamiento del autor, probablemente visto a través del prisma del obispo de Osma.⁷⁵ Se trata de una abigarrada fortaleza de planta cuadrada con torreones angulares y una gran Torre del Homenaje que presenta a Cristo con la Virgen y a numerosos ángeles portando atributos de la Pasión. El acceso a esta suerte de «ciudad de Dios» está protegido por un grupo de personas encabezado por el papa, distintos monarcas y prelados y, en la parte inferior, el ejército cristiano entra en combate contra el musulmán. Esta rica imagen, en la que también se presenta a demonios, herejes y judíos, considerada iniciadora de un patrón iconográfico, podría evidenciar algunos de los intereses del obispo Montoya, posiblemente más preocupado por los enfrentamientos contra los musulmanes que por la controversia de los judíos.⁷⁶ Sin duda se trata de una colección muy variada de manuscritos e incunables cuyo análisis más profundo podría llevarnos a conocer mejor sus inquietudes y creencias.⁷⁷

La librería capitular fue una de las fundaciones promovidas por Pedro de Montoya durante su episcopado. Si bien el actual claustro fue construido entre 1511 y 1515, aún se conservan en torno a él algunas dependencias previas, encontrándose entre ellas la sala capitular románica y la antigua librería, que Loperráez califica de cómoda y espaciosa y ubica junto a la Capilla del Espíritu Santo.⁷⁸ Dicha construcción estuvo ligada, como en el caso de otros obispos castellanos,⁷⁹ a la donación de la biblioteca particular del prelado, quién se habría preocupado por dotar a la catedral de un lugar digno para la custodia

72 Biblioteca Nacional de España (BNE), VITR/18/7.

73 Muntada Torrellas y Atienza Ballano, *Cantoriales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja*.

74 ACBO, Ms. 154.

75 Yarza Luaces, «Reflexiones sobre lo fantástico», 19.

76 De hecho, se ha insistido en la repetición de escenas de batalla entre cristianos y musulmanes en este manuscrito, a diferencia de otras copias del mismo texto.

77 En dicha colección se encuentran numerosos incunables como la *Historia Natural* de Plinio, impresa en Roma en 1470. Respecto a sus inquietudes, Frías Balsa («Don Pedro García Huete», 320) sugirió que, durante su etapa

seguntina, Montoya podría haberse manifestado partidario del movimiento que pedía la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de María mediante una frase que aparece en la copia *manu propria* del manuscrito *Qaestiones morales et dogmaticae* (1443), en la que se dice que la primera fiesta de María es la de su Concepción.

78 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. I, 366.

79 Entre otros muchos, podemos mencionar los casos de Pedro Tenorio en la catedral de Toledo o de Pablo de Santa María en la de Burgos; véase Olivares Martínez, *El Colegio de San Gregorio de Valladolid*, 31.

de su colección. Como ha estudiado Campos Sánchez-Bordona,⁸⁰ este espacio del saber destinado a librería catedralicia estaba ubicado en una estancia rectangular de la panda oriental del claustro. Sin embargo, su disposición original se ha perdido debido a las diversas reformas sufridas en toda esta zona de la catedral, tanto aquellas derivadas de la construcción del claustro como las que tuvieron lugar en 1698 tras incendiarse la librería y la antesala capitular.⁸¹

El sepulcro del prelado

El monumento funerario de Pedro de Montoya, o más bien su yacente, realizado en alabastro, se encuentra ubicado en el presbiterio de la capilla mayor de la catedral de El Burgo de Osma, concretamente en el lado de la Epístola (figura 7). Aunque algunos autores lo han descrito como un «rico sepulcro»,⁸² lo cierto es que solo conservamos un yacente episcopal que porta sus insignias y que posiblemente se encuentre descontextualizado debido a las intervenciones llevadas a cabo en la catedral durante el siglo XVIII, actuaciones que incluyeron la apertura de una girola y la desaparición de las dos capillas contiguas a la mayor. De hecho, Martínez Frías ha señalado que el presbiterio ya había sido modificado previamente, a comienzos del siglo XVI, por el obispo Alfonso Enríquez, abriendo vanos de comunicación con las capillas adyacentes,⁸³ por lo que incluso estaríamos ante sucesivas modificaciones de un mismo espacio. En todo caso, las armas de Montoya, ubicadas en el muro interior del presbiterio y en el báculo del yacente (figura 8), permiten mantener viva su memoria pese a la ausencia de inscripciones u otros elementos de prestigio que ensalcen el lugar de reposo de nuestro prelado.



Figura 7

Arcosolio con el sepulcro de Pedro de Montoya (ca. 1474) en la catedral de El Burgo de Osma; imagen de la autora. © Catedral de El Burgo de Osma.

80 Campos Sánchez-Bordona, «La librería de la Catedral de Burgo de Osma», 205.

81 Nuevas reformas fueron ejecutadas en 1760; véase Alonso Romero, *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*, 266.

82 Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 324.

83 Martínez Frías, *El Gótico en Soria*, 84.



Figura 8

Detalles del yacente del sepulcro de Pedro de Montoya; imagen de la autora.

© Catedral de El Burgo de Osma.

Teniendo en cuenta el alcance de las obras promovidas por el obispo Montoya, resulta complicado asumir que su monumento funerario se hubiese limitado a un sencillo yacente ubicado junto al presbiterio, por lo que cabe pensar en la desaparición de otro de mayor envergadura o, al menos, en un arcosolio con cierta ornamentación. De hecho, en las salas del Museo Catedralicio pueden contemplarse unos restos de decoración arquitectónica tallada en piedra que poseen las armas de Montoya y fueron encontrados como material de relleno (figura 9).



Figura 9

Restos de decoración arquitectónica con las armas de Montoya (ca. 1470) depositados en el Museo catedralicio de El Burgo de Osma; imagen de la autora. © Catedral de El Burgo de Osma.

La villa y sus murallas

Dejando atrás el ámbito catedralicio, en el siglo xv, el obispado de Osma contaba con cinco fortalezas: Osma, Ucero, Cabrejas del Pinar, Gómara y la Torre de Muriel de la Fuente. Todas ellas se consideraban lugares estratégicos que cumplían un papel importante en las relaciones con los linajes nobiliarios que poseían señoríos territoriales. Los conflictos que estaban desarrollándose en numerosas ciudades castellanas que desafiaban la autoridad real y las dificultades para recaudar las rentas del obispado llevaron a que, hacia 1458, Montoya decidiese levantar las antemurallas de los castillos de Osma y Ucero, dotándolas de cubos y torreones,⁸⁴ y proteger la villa de El Burgo de Osma construyendo gran parte de las murallas.⁸⁵ Algunas fuentes del siglo xvii recogen que la villa contaba con cinco puertas, todas ellas obra del obispo Montoya, en las cuales campeaban sus armas,⁸⁶ no obstante, actualmente solo se conservan sus armas, claramente reubicadas, en una torre próxima a la Puerta de San Miguel (figuras 10a y b).



Figuras 10a y b

De izquierda a derecha, escudo de Montoya ubicado junto a la Puerta de San Miguel y escudo de Montoya rememorando la fundación del primitivo Hospital de San Agustín en la calle Mayor, ambos en El Burgo de Osma; imágenes de la autora.

84 Frías Balsa, «Don Pedro García Huete», 322 y Núñez Marqués, *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 121.

85 Arranz Arranz, *La Catedral de Burgo de Osma*, 13.

86 Portillo Capilla («Don Pedro de Montoya, obispo de Osma», 241) ha extraído esta información de

una descripción de 1660 conservada en el Archivo Catedralicio de Burgo de Osma; y Núñez Marqués (*Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 121) menciona cuatro de ellas: «Una pequeña al Norte, llamada de las Huertas, otra al Sur, la del Alcázar, otra al Este, la puerta nueva, y otra al Oeste, la de San Miguel o del río».

Además de las murallas, otra de sus aportaciones más destacadas a la villa fue la fundación del Hospital de San Agustín y del Arca de Misericordia. Los datos conocidos acerca del hospital son más bien escasos, aunque las fuentes mencionan que fue edificado *a fundamentis* y dotado con capilla y retablo.⁸⁷ Este habría sido fundado en 1468 para el «recogimiento de peregrinos y pobres pasajeros y obra pía de expósitos».⁸⁸ El edificio original no se conserva, si bien ocuparía una casa en los soportales de la calle Mayor, esquina a la actual calle de Francisco Tello,⁸⁹ su capilla estuvo dotada con una capellanía y a la fundación se le asignaron trescientos ducados de renta.⁹⁰

Tras varios intentos previos por parte de otros prelados, el carácter céntrico del emplazamiento fue el que llevó a que, a finales del siglo XVII, el obispo Sebastián de Arévalo y Torres decidiera construir un edificio de nueva planta extramuros de la villa para albergar el Hospital de San Agustín, construcción que terminó por conformar uno de los lados de la actual Plaza Mayor y en la que el prelado se comprometió a mantener el nombre otorgado por Montoya y a que en ella figurasen sus armas. Según Alonso Romero, el viejo hospital de Montoya fue convertido en varias casas y graneros que fueron reformados a comienzos del siglo XVIII.⁹¹ En cuanto al Arca de Misericordia, fue instituida por Montoya en la catedral e inicialmente se trataba de un depósito de fanegas de trigo que se prestaban sin interés a los labradores pobres para remedio de sus necesidades.⁹²

A modo de conclusión

El estudio de las empresas artísticas de Pedro García de Montoya evidencia que su papel en la diócesis de Osma es comparable con el que desarrollaron otros obispos contemporáneos en sus respectivas sedes. Del mismo modo, durante un episcopado de veinte años de duración se sirvió de la heráldica para mantener viva su memoria y ensalzar sus principales aportaciones al templo, entre las cuales se contabilizan ornamentos litúrgicos, capillas, retablos, manuscritos y su propio monumento funerario, así como una obra pía legada a la villa, el Hospital de San Agustín. La cantidad y calidad de sus intervenciones, tanto a nivel pastoral como material, requieren un estudio mucho más detenido que permita precisar el alcance de sus actuaciones, que sin duda se vieron condicionadas y motivadas por el papel que estaba desempeñando en el ámbito cortesano.

87 ACBO, Códice de Montoya, II, 110-111, citado por Portillo Capilla, «Don Pedro de Montoya, obispo de Osma», n. 19.

88 Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, vol. II, 42. Según Núñez Marqués (*Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 123), existía un hospital previo, mencionado en los Estatutos de 1461, en el que se recibía a los pobres.

89 Alonso Romero, *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*, 51.

90 Núñez Marqués, *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma*, 123.

91 Alonso Romero, *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*, 53.

92 Noticias documentales posteriores indican que esta institución fue creciendo y aumentando sus propiedades, que incluían bienes inmuebles; véase Portillo Capilla, «Don Pedro de Montoya, obispo de Osma», 241.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Romero, Jesús. *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*. Soria: Escuela Superior de Turismo Alfonso X, 1997.
- *El Burgo de Osma*. Valladolid: Ámbito, 1997.
- Antonio Sáenz, Trinidad de. «Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia». *Boletín del Museo del Prado* 32 (1993): 33-40.
- Arranz Arranz, José. *La Catedral de Burgo de Osma (Soria)*. Guía Turística. Burlada: Castuera, 1981.
- Beltrán de Heredia, Vicente. *Bulario de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Universidad, 1967.
- Caamaño Martínez, Jesús María. «Sepulcro de San Pedro de Osma». En *Las Edades del Hombre: la ciudad de seis pisos*, 128-130. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1997.
- Cabré y Aguiló, Juan. «El retablo bordado de don Pedro de Montoya, obispo de Osma». *Archivo Español de Arte* 13 (1929): 1-20.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. «La librería de la Catedral de Burgo de Osma». En *Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna*, de María Dolores Campos Sánchez-Bordona *et al.*, 203-209. León y Santiago de Compostela: Universidad de León y Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- Davidson, Mildred, «An Altarpiece from Burgo de Osma». *Art Institute of Chicago Museum Studies* 3(1968): 108-124.
- Domínguez Llorente, Ángeles. «Estatutos capitulares». En *Las Edades del Hombre: la ciudad de seis pisos*, 298-299. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1997.
- Estella Marcos, Margarita. «Busto relicario de San Pedro de Osma». En *Las Edades del Hombre: la ciudad de seis pisos*, 131-132. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1997.
- Frías Balsa, José Vicente. «Don Pedro García Huete, arcediano de Sigüenza y obispo de Osma». *Wad-Al-Hayara* 5 (1978): 314-325.
- González Nieto, Diego. «Pedro García de Montoya». *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (2018): [s. p.]. <https://dbe.rah.es/biografias/48235/pedro-garcia-de-montoya>.
- Hernández Redondo, José Ignacio. «San Pedro de Osma y otros obispos de la Diócesis enterrados en el siglo XII». En *Las Edades del Hombre: la ciudad de seis pisos*, 179-180. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1997.
- Herráez Ortega, María Victoria; Cosmen Alonso, María Concepción y Teijeira Pablos, María Dolores, eds. *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*. Berna: Peter Lang, 2018.
- Loperráez Corvalán, Juan. *Descripción histórica del Obispado de Osma, con el catálogo de sus prelados*, 3 vols. Madrid: Imprenta Real, 1788.
- Martínez Frías, José María. *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*. Salamanca: Universidad de Salamanca y Diputación Provincial de Soria, 1980.
- Martín Iglesias, José Carlos. «La vida y milagros de san Pedro de Osma (BHL 6760-61) (s. XII): introducción con noticia de nuevos manuscritos y primera traducción del texto». *Helmántica: revista de filología clásica y hebrea* 196 (2015): 79-108.
- Merino de Cáceres, Maruja. «Contribución a la historia de la pintura española. Velos litúrgicos penitenciales —sargas— de los siglos XVI y XVII en Segovia». *Estudios Segovianos* 80-81 (1975): 49-99.
- Moreno de Mingo, Nuria. «El sepulcro de San Pedro de Osma». *Estudios de Patrimonio Cultural* 5 (2010): 72-80.
- Muntada Torrellas, Anna. «Velo de la Cruz del obispo Pedro García de Montoya». En *Las Edades del Hombre: Paisaje Interior. Soria 2009*, 459-462. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2009.
- «Velo de Pasión del obispo Pedro Álvarez da Costa». En *Las Edades del Hombre: Paisaje*

- Interior*. Soria 2009, 482-486. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2009.
- Muntada Torrellas, Anna y Atienza Ballano, Juan Carlos. *Cantoriales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja. Catedral de El Burgo de Osma. Estudio y catálogo*. Soria: Cabildo S. I. Catedral de El Burgo de Osma, 2003.
- Núñez Marqués, Vicente. *Guía de la S. I. Catedral del Burgo de Osma y breve historia del obispado de Osma*. Madrid: Gráficas Onofre Alonso, 1949.
- Olivares Martínez, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.
- Palacios Madrid, Francisco y Frías Balsa, José Vicente. *Burgo de Osma y sus monumentos*. Almazán: Ingrabel, 1975.
- Palencia, Alfonso de. *Crónica de Enrique IV*, 4 vols. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1904 [traducida por Antonio Paz y Meliá].
- Pascual, María Teresa. *El Burgo de Osma, su heráldica*. Salamanca: Varona, 2006.
- Piferrer Montells, Francisco. *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*, t. 2. Madrid: Imprenta D. Eusebio Aguado, 1858.
- Pomar Rodil, Pablo J., «*Et velum templi scissum est*. Cortinas y velos de altar. Usos generales y costumbres particulares» [en prensa].
- Portillo Capilla, Teófilo. «Don Pedro de Montoya, obispo de Osma (1454-1474)». *Celtiberia* 50 (1975): 231-243.
- Righetti, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: BAC, 1955.
- Rojo Orcajo, Timoteo. *Catálogo Descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral del Burgo de Osma*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.
- Sáenz Ridruejo, Clemente. «En torno a la familia de los Luna. Sucesos en Langa y Osma». *Celtiberia* 32 (1966): 184-187.
- Serrano Fatigati, Enrique. «Fototipias. Catedral del Burgo de Osma». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 126 (agosto-octubre 1903): 169-170.
- Suárez Fernández, Luis. *La España de los Reyes Católicos (1474-1516)*, vol I. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Teijeira Pablos, María Dolores y Herráez Ortega, María Victoria. «Introducción. Los prelados bajomedievales ibéricos y su patronazgo artístico en contexto». *Anuario de Estudios Medievales (Monográfico: Arte y poder episcopal en la península ibérica)* 50, n.º 1 (2021): 3-28.
- Teijeira Pablos, María Dolores; Herráez Ortega, María Victoria y Cosmen Alonso, María Concepción, eds. *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid: Sílex, 2014.
- Valera, Diego de. *Memorial de diversas hazañas. Crónica de Enrique IV ordenada por Mosén Diego de Valera*, editado por Juan de Mata Carriazo, cap. XXX. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Villarroel González, Óscar. *El rey y la iglesia castellana. Relaciones de poder con Juan II (1406-1454)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2011.
- Villaseñor Sebastián, Fernando. *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo xv*. Segovia: Caja Segovia, 2009.
- Yarza Luaces, Joaquín. «Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* XVI (1984): 5-26.

Don Lluís de Prades i d'Arenós.
Las rentas episcopales en la Mallorca del siglo xv

Maria del Camí Dols Martorell

Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM)

Universitat de les Illes Balears



Figura 1

Catedral de Palma de Mallorca; imagen GIR PAM.

Introducción

En el ámbito económico, *patrimonio* es definido como el conjunto de bienes, derechos y obligaciones con los que una persona física o jurídica cuenta y utiliza para conseguir sus objetivos. Los elementos que forman parte del mismo son propios y dan cuenta del nivel adquisitivo de un individuo, y una de sus principales características es que tiene la posibilidad de ser estimado y calculado en términos monetarios, de modo puede ser considerado uno de los indicadores de la calidad de vida de una persona.

Bajo el título de *El aprovisionamiento de prebendas: el gran patrimonio del Obispo de Mallorca: el caso de don Luis de Prades y Arenós (1400-1420)* son analizados detalladamente los tomos de contabilidad eclesiástica, en concreto, los legajos de Mensa Capitular, de entre los años 1400 y 1420, custodiados en el Archivo Capitular de Mallorca. A través de la investigación de los mismos han podido conocerse las provisiones dinerarias que fue acumulando el obispo de Mallorca, don Lluís de Prades i d'Arenós, y se ha evidenciado que el prelado, durante el gobierno de la diócesis de Mallorca, disfrutó de unas prebendas y de unos privilegios acordes con su dignidad, los cuales favorecieron que gozara de unas finanzas saneadas.

Documentación: estado de la cuestión

Para poder conocer de manera minuciosa las prebendas anuales percibidas por Lluís de Prades i d'Arenós durante sus dos mandatos en el obispado de Mallorca (1400-1403 y 1407-1420) han sido consultados dos tipos de fuentes.

En lo referente a las primarias, la mayor parte de la información ha sido extraída de la serie documental de la Mensa Capitular,¹ que puede ser revisada en el Archivo Capitular de Mallorca y en la que aparecen las contabilidades catedralicias anuales: las deudas que mantenían diversos particulares con los canónigos, el recuento de los ingresos de cada diezmo en cada una de las parroquias de Mallorca y Menorca, los salarios que recibía cada uno de los miembros del cabildo por el desarrollo de sus obligaciones, los gastos generales ordinarios y extraordinarios gestionados por el procurador general del capítulo,² los ingresos y la deducción de todos los gastos anuales, así como un balance final de las finanzas catedralicias.

No es baladí que, para realizar el presente estudio, no se hayan consultado otras fuentes referentes a distintos aspectos de la mitra mallorquina, pues el historiador se encuentra en la tesitura de no disponer de información sobre el núcleo de su estudio; en este sentido, en el caso de Mallorca, la Mesa Episcopal fue separada de la Capitular en el año 1587, por tanto, dicha documentación no se adscribe a la cronología en la que se enmarca el presente análisis. Otros testimonios escritos que hubieran podido dilucidar el patrimonio de Lluís de Prades serían: el Libro de Distribuciones (1400-1892), el Libro de Clavaria,³ el volumen de *Ochenos*, los tomos de la serie de Porción Temporal⁴ o distintos protocolos notariales; no obstante, y curiosamente, en ninguno de ellos hay rastro

1 Archivo Capitular de Mallorca (ACM), Mensa Capitular, docs. 2728-2745.

2 1400-1408: Guillem Ferrer de la Palma y 1409-1420: Guillem Seguí.

3 ACM, *Clavaria*, docs. 502-503.

4 *Ibidem*, *Porció Temporal*, docs. 14875, 14876 y 14916.

del prelado o de sus finanzas. En relación con la organización y el funcionamiento de la iglesia de Mallorca, y en concreto con la acumulación de prebendas, hay que puntualizar que han sido revisados los tomos de los Estatutos Capitulares,⁵ el libro de la Cadena,⁶ el *Llibre Groc*⁷ y el *Llibre Verd*.⁸

Respecto a las fuentes secundarias, de las investigaciones sobre los cabildos catedralicios se desprende que la curia eclesiástica se convirtió en un centro de poder y sus miembros gozaron de un estatus social, económico y político superior dentro de las sociedades del Antiguo Régimen. Los análisis ofrecen una visión general de la composición y estructura de los cabildos en cada uno de los territorios hispánicos, la provisión de prebendas y el número y heterogeneidad de sus miembros, llegándose en todos ellos a una misma conclusión final: los cabildos eran instituciones que disponían de grandes patrimonios y de una amplia capacidad de maniobra social y económica, finalidad con la que han sido consultadas las investigaciones referentes a los cabildos catedralicios de Barcelona,⁹ Palencia,¹⁰ Coria,¹¹ Málaga,¹² La Rioja,¹³ Zamora,¹⁴ Granada,¹⁵ Toledo¹⁶ o Sevilla,¹⁷ entre otros.

Ya centrados en el Reino de Mallorca, desde un punto de vista local, la publicación de artículos sobre la evolución de su cabildo catedralicio a lo largo de la historia no es tan numerosa si la comparamos con la del resto del territorio español. Para la Edad Media, en primer lugar hay que citar los trabajos realizados por Sastre Moll,¹⁸ en los que aparecen transcritos los orígenes de la iglesia de Mallorca, el otorgamiento de rentas y propiedades y el proceso constructivo de la catedral; en segundo lugar, los de Cassanyes Roig;¹⁹ y en último lugar, los de García Pérez,²⁰ que enfocan a la institución eclesiástica como centro de poder e influencia en la Mallorca del siglo XVIII.

Respecto al tema de las prebendas episcopales y al conocimiento de la organización interna de la iglesia de Mallorca, hay que recurrir a la publicación de Miralles Sbert y Rotger Capllonch,²¹ que analiza el orden jerárquico de la diócesis a partir del primer estatuto de la catedral de Mallorca, donde se estipulan los cargos que configurarían el cabildo mallorquín y los beneficios anexos a cada uno; además, cabe citar el texto de Rosselló Lliteras, *Estratificación social del clero de Mallorca*,²² en el que se hace un breve repaso de los distintos escalafones que conformaban el brazo eclesiástico del Reino de Mallorca y cuáles eran sus beneficios dependiendo de su rango. Por otro lado, en los estudios realizados por el profesor Morelló Baget²³ sobre el protagonismo de la figura episcopal en la

5 *Ibidem*, doc. 01-10-REG-002.

6 *Ibidem*, ACA, docs. 1610-1611.

7 *Ibidem*, CC, doc. 3418.

8 *Ibidem*, doc. 33.

9 Torres Ferrer, «La Catedral de Barcelona en el siglo xv» y Baucells Reig, «Les dignitats eclesiàstiques de Barcelona».

10 Marcos Martín, «De nuevo sobre los diezmos».

11 Melón Jiménez y Rodríguez Grajer, «Modos de percepción y distribución de los diezmos».

12 Bravo Caro, «El arrendamiento de los diezmos».

13 Ibáñez Rodríguez, «El diezmo en La Rioja».

14 Álvarez Vázquez, *Los diezmos de Zamora*.

15 López Marín, «El Cabildo de la Catedral de Granada».

16 Lop Otín, *El Cabildo catedralicio de Toledo*.

17 Ladero Quesada, *Diezmo eclesiástico y la producción de cereales*.

18 Sastre Moll, *Llibre Groc de la Seu; La Seu de Mallorca y Llibre Verd de la Seu de Mallorca*.

19 Cassanyes Roig, «El Capítol catedralici de Ramon Llull»; «El Cabildo catedralicio de Mallorca» y «El capítol catedralici de Mallorca».

20 García Pérez, «El Cabildo catedralicio de Mallorca» y «Los canónigos de la Catedral de Mallorca».

21 Rotger Capllonch y Miralles Sbert, «Biografía y cartulario del primer obispo de Mallorca».

22 Rosselló Lliteras, «Estratificación social del clero de Mallorca».

23 Morelló Baget, «Los obispos de la Corona de Aragón a mediados del siglo xv».

Corona de Aragón se evidencia que el obispo era parte integrante de las clases altas de la sociedad, que estaban tanto al servicio del poder regio como al del papado demostrando su condición de noble, hecho que repercutió de forma efectiva en las retribuciones de las correspondientes mitras, y que los obispos eran los principales beneficiarios de los rendimientos de sus respectivas diócesis.

Otras obras interesantes sobre el acaparamiento de pensiones eclesiásticas son las de Alonso Morán²⁴ y Domínguez Sánchez,²⁵ en las que se estudian los distintos pontificados, especialmente los que fueron desarrollándose durante el Cisma de Occidente, y se analizan los beneficios percibidos por los prelados, hecho que desencadenó enormes enfrentamientos en el seno de la Iglesia.

Don Lluís de Prades y d'Arenós²⁶

Lluís de Prades y d'Arenós, hijo de Joan de Prades y de Foix, conde de Prades, y de Sança Eiximenis d'Arenós, fue el undécimo obispo de Mallorca y procedía de una estirpe noble emparentada con la familia real; fue preconizado de Tortosa y partidario y camarero de Benedicto XIII (Pedro de Luna), enmarcándose su prelatura dentro del Cisma de Occidente.

El 2 de mayo de 1390,²⁷ después del fallecimiento del obispo Pedro de Cima, los candidatos a ostentar la mitra mallorquina obtuvieron los siguientes votos: Jaume Ribes cuatro, Lluís de Prades tres y Bartomeu Podio uno; sin embargo, el 28 de junio de 1390, el papa Clemente VII designó a De Prades como nuevo dirigente de la diócesis de Mallorca. Su postulación como obispo fue confirmada el 31 de julio de 1390,²⁸ tomando posesión de su cargo, dos años más tarde, en la plaza de Cort de la ciudad, con una clamorosa bienvenida por parte del clero.

Entre sus actuaciones como prelado en la diócesis destacan su énfasis en encauzar la vida de los religiosos —ya que, en un ambiente de inestabilidad social, económica y política, primaba el desorden y la no observancia de las prácticas religiosas—²⁹ e impulsar las obras de construcción de la catedral de Mallorca promulgando, entre finales de 1405 y principios de 1406, una proferta basada en el firme compromiso de una aportación pecuniaria considerable abonada en un máximo de diez años; en este sentido, la preocupación del obispo y su interés por mejorar la devoción y el fervor de los mallorquines se vieron favorecidos con la llegada a la ciudad de san Vicente Ferrer (1413-1414), quien con sus enseñanzas expandió la religiosidad popular por las distintas parroquias de la isla. Por otra parte, debido a sus numerosas ausencias en la diócesis, bien para asistir a la coronación de Martín I en Zaragoza, bien por los constantes viajes a la corte de Aviñón y a Barcelona, Roma o Peñíscola —donde fue nombrado camarlen-

24 Alonso Morán, «La prebenda y las distribuciones en los cabildos».

25 Domínguez Sánchez, «El pontificado bajo medieval y los obispos hispanos».

26 Villanueva y Astengo, *Viage literario a las iglesias de España*; Lliteras, «Documentos inéditos referentes al obispo de Mallorca» y Aguiló, *Gran Enciclopèdia de Mallorca*.

27 ACM, *Actes Capitulars*, doc. 1390, f. 25r.

28 *Ibidem*.

29 Amengual Batle, «Sínodos medievales del Obispado de Mallorca», 59.

go del papa Benedicto XIII—, la iglesia de Mallorca tuvo que ser dirigida por vicarios y obispos auxiliares.

En 1403, Lluís de Prades i d'Arenós fue promovido como obispo de la diócesis de Tortosa, aunque su mandato estuvo caracterizado por el absentismo en la mitra debido a sus estancias en la corte de Benedicto XIII; después de cuatro años, en 1407 fue designado, de nuevo, obispo de Mallorca, pese a que continuó en la corte papal, ejerciendo de camarero de Pedro de Luna, en Sant Mateu y en Peñíscola hasta 1415. A la muerte de Fernando I de Antequera, el obispo entró en conflicto con el rey Alfonso V *el Magnánimo*, que en 1424 lo privó del gobierno temporal y de la percepción de sus bienes; ya en 1429, el monarca proclamó administrador de la diócesis a Alfonso de Borja, el futuro papa Calixto III, motivo por el que De Prades se vio despojado de muchas de sus riquezas y emprendió su último viaje a Roma, donde falleció ese mismo año.

De la ordenación jerárquica de la Iglesia de Mallorca: los orígenes de las prebendas de la mitra³⁰

Con el fin de entender el enorme patrimonio que Lluís de Prades llegó a acumular a través del beneficio de las prebendas adquiridas durante el gobierno de la diócesis de Mallorca debemos acudir al libro II de los estatutos de la catedral de Mallorca³¹ y al «Llibre Verd»,³² en los que aparece transcrita la información referente a la creación y organización de la iglesia mallorquina, que tiene sus orígenes a principios del siglo XIII, concretamente en el año 1229, cuando el monarca catalano-aragonés, Jaime I, conquistó la isla.

Una vez que el monarca se adueñó de los territorios musulmanes insulares procedió a la regulación de la vida política, social, económica y espiritual del nuevo reino; y en cuanto al aspecto religioso, la embrionaria iglesia de Mallorca quedó sometida a la sede metropolitana de Tarragona hasta 1232, fecha en la que fue declarada independiente y sujeta a la Santa Sede de Roma. A partir de ese momento comenzó a escribir su propia historia, en la que adquirieron especial protagonismo la entrega de los diezmos y primicias de la diócesis³³ y se dieron a conocer cuál sería la configuración capitular, los servicios que prestaría a la comunidad de fieles del reino, los cargos que la conformarían, qué prebendas tendría cada uno de ellos y cuál sería el origen de los ingresos para poder mantener la macroestructura eclesiástica de Mallorca.

A partir de 1238, la sede, una vez consagrada y encabezada por Ramon de Torrelles como primer obispo, quedó ubicada físicamente en la Catedral de Santa María —en la capital del reino—, en la que tuvieron lugar las primeras negociaciones para conformar el cabildo catedralicio y sus cometidos.

30 Binimelis, *La nueva historia de la isla de Mallorca*; Rotger Capllonch y Miralles Sbert, «Biografía y cartulario del primer obispo de Mallorca» y ACM, doc. 33, f. 11r.

31 Binimelis, *La nueva historia de la isla de Mallorca* y Rotger Capllonch y Miralles Sbert, «Biografía y cartulario del primer obispo de Mallorca».

32 ACM, doc. 33, f. 11r.

33 *Ibidem*, doc. CC-34113, ff. 12r, 22r y 52r.

El colegio de canónigos del Reino de Mallorca vio la luz en 1244 y, un año más tarde, el 5 de abril de 1245, obtuvo la aprobación del papa Inocencio IV. En esas fechas, el número de canónigos prebendados era de doce, cuatro presbíteros, cuatro diáconos y cuatro subdiáconos, aunque, con el paso del tiempo, los integrantes de la organización religiosa aumentaron y en 1313 pasó de doce a dieciocho canonjías, llegando a veintidós gracias a la bula otorgada por el papa Clemente V.³⁴ Ordenado de mayor a menor según el grado de relevancia de sus miembros en la institución, el organigrama del cabildo mallorquín seguía el siguiente patrón: dignidades, canonicatos y cargos menores o auxiliares. En el grado de preeminencia, y por encima de los demás miembros, la primera y máxima dignidad era la del obispo,³⁵ quien, por ser digno sucesor de los apóstoles, disfrutaba de gran responsabilidad diocesana: la percepción de unas prebendas adecuadas a su condición de prelado;³⁶ en este sentido, los candidatos a ostentar la silla episcopal conocían perfectamente cuáles eran sus atribuciones y los deberes asignados a su prebenda.³⁷

El 90 % de la composición de las rentas que percibía el obispo de Mallorca, al igual que en otras diócesis peninsulares, procedía de las recaudaciones de la Mesa Capitular, esencialmente del recibo de las rentas decimales anuales, que eran la mayor fuente de ingresos para estos religiosos; a grandes rasgos, las mesas capitulares fueron ejemplo del potencial económico de cada mitra, por ende, el nivel de rentas vinculadas a ellas era un aliciente más que suficiente para querer apoderarse de la silla episcopal. En ese contexto, la percepción de importantes cantidades dinerarias propició muchas disputas entre algunos de los candidatos al cargo de gobierno del obispado; así, puede dilucidarse que el Reino de Mallorca, aunque era un territorio pequeño en extensión, desde el punto de vista económico, político y social se convirtió en una de las diócesis y monarquías más importantes durante su etapa medieval, de hecho, la iglesia de Mallorca fue entendida como una auténtica señora feudal y, por consiguiente, gracias al bienestar económico del reino, no es de extrañar que viera incrementadas sus rentas con el paso de los años.

Siguiendo los registros contables a nivel estatutario, a partir del siglo XIII, el obispo de Mallorca acaudaló una serie de bienes profecticios procedentes del fruto de su ministerio,³⁸ recibiendo cada año las siguientes prebendas fijas:

- Una porción canonical, por partida doble, valorada en ciento ochenta libras.
- Las distribuciones cotidianas u ordinarias; mediante las cuales cobraba por levantar cargas ajenas al oficio,³⁹ a razón de ocho sueldos por día por partida doble,⁴⁰ lo que ascendía a ciento cuarenta y seis libras.
- Una pensión vitalicia por la festividad de San Miguel, tasada en sesenta y cinco libras, cinco sueldos y dos dineros.
- Otra pensión permanente por Navidad, con un beneficio de setenta y cinco libras.
- La mitad de todos los beneficios obtenidos de la recaudación de los diezmos de la parte capitular de la diócesis.

34 *Ibidem*, doc. CC-3410, ff. 53r, 87r-90r y 97r.

35 *Ibidem*, ff. 10r-39r.

36 Baucells Reig, «Les dignitats eclesiàstiques de Barcelona», 69.

37 García Pérez, «Los canónigos de la Catedral de Mallorca».

38 *Código de Derecho Canónico*, cap. 26, art. 298.

39 Alonso Morán, «La prebenda y las distribuciones en los cabildos».

40 ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2741, f. 36r.

- Dos sueldos por los domingos de Pascua y Pentecostés, la Natividad del Señor, Todos los Santos y las cuatro fiestas de Santa María, lo que hacía un total de dieciseis sueldos.
- Cuatro sueldos por las fiestas dobles de San Juan de junio, de la Ascensión, de la Aparición y de San Lorenzo; dieciseis sueldos en total.

Tal y como se ha indicado, los beneficios más importantes procedían de las recaudaciones de los diezmos pertenecientes a la Mesa Capitular, y el que mayor ganancia brindaba de ellos era el de los cereales; hecho poco sorprendente en tanto que, en el Reino de Mallorca, durante el primer cuarto del siglo xv, la producción agraria no era suficiente para abastecer a toda la población, por lo que el obispo y el cabildo almacenaban parte de ella con fines especulativos. En este caso, el diezmo de los cereales recaía sobre los rendimientos anuales de trigo, cebada, morcajo, trigo blando,⁴¹ habas, garbanzos, almortas y lentejas, que eran subastadas en la villa de Sineu el primer domingo de mayo.⁴² La administración eclesiástica optó por este tipo de transacción que podía efectuarse en moneda o, como sucedía en las parroquias de Sineu-Sant Joan,⁴³ Porreres,⁴⁴ Inca⁴⁵ y Petra,⁴⁶ en especie;⁴⁷ no obstante, debe incidirse en que el número de parroquias que aportaban el diezmo en esta última modalidad iba ampliándose: a partir de 1407⁴⁸ se sumó Alcudia; en 1411 Sant Martí de Mianes de Petra;⁴⁹ tres años más tarde lo hizo Campos;⁵⁰ en 1416 Felanix⁵¹ y en 1417 Manacor,⁵² Robines-Sencelles-Alaró⁵³ y Muro-Santa Margalida, que fueron las últimas localidades en agregarse a esta práctica.⁵⁴

41 Trigo *xeixa*.

42 ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2729, f. 35r: «Pagui a Jaume Robiol, qui aporta una lletra per l'illa a tothom que volgués comprar delmes dels blats que fos a Sineu lo primer diumenge de maig»; *ibidem*, doc. 2732, f. 38r: «Un hom qui porta una lletra defora de la Ciutat, que tothom que volgués comprar delmes dels blats, fos a Sineu, diumenge a 3 de maig, per l'any 1405»; y Bravo Caro, «El arrendamiento de los diezmos», 182: «Siendo tañida la campana por ellos, y a voz de pregonero».

43 Estas poblaciones formaban parte de la misma parroquia, encabezada por Sineu; ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2728, f. 19r: «Compte de los blats e llegums de les parròquies de Sineu i Sant Joan de part comuna per l'any 1400 són les que segueixen: de forment 161 qr 4 barc 3 alm, de tosseta 97 qr 3 barc, d'ordi 140 qr 3 barc, de faves 2 qr 2 barc 1 alm i mig, de ciurons 1 barc 4 alm i mig, de llenties 1 alm».

44 *Ibidem*, f. 25r: «Compte de los blats e llegums de la parròquia de Porreres per l'any 1400 així com segueix: de forment 161 qr 3 barc, de *xeixa blanca* 51 qr 3 barc, d'ordi 201 qr, de faves 1 qr, de guixes 3 alm, de llenties 1 alm».

45 *Ibidem*, f. 17r: «Compte de los blats e llegums de les parròquies d'Inca, Selva, Campanet i Uyalàs per l'any 1400 són: de forment 250 qr, de *xeixa blanca* 16 qr, d'ordi 109 qr, de faves 2 qr, de guixes 1 barc 1 alm, de ciurons 1 barc 1 alm, de llenties 1 alm».

46 ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2730, f. 25r: «Compte de los blats de Petra per l'any 1401 així com segueix: de forment, 290 qr 3 barc i 4 alm i mig, de *xeixa blanca* 83 qr 1 barc 3 alm, d'ordi 267 qr 2 barc 1 alm i mig, de faves 2 qr».

47 Los distintos reinos peninsulares tenían el mismo proceder; en La Rioja, por ejemplo, también se percibía en especie; véase Ibáñez Rodríguez, «El diezmo en La Rioja».

48 ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2734, f. 20r: «Lo compte dels blats d'Alcúdia per l'any 1407 així com segueix: de forment 91 qr 4 barc, de mestall 31 qr, d'ordi 67 qr, d'avena 2 qr, de faves 8 qr, de guixes 4 barc, de llenties 3 barc».

49 *Ibidem*, doc. 2738, f. 19r: «Compte de los blats de Sant Martí de Mianes de Petra per l'any 1411 són: de forment, 19 qr 3 barc, de tosseta 2 qr 1 barc 3 alm, d'ordi 10 qr 3 barc».

50 *Ibidem*, doc. 2740, f. 45r: «Compte de los blats de Campos per l'any 1414 és així com segueix: de forment 152 qr, d'ordi 164 qr 5 barc, de faves 1 qr».

51 *Ibidem*, doc. 2742, f. 35r: «Lo compte de los blats de la parròquia de Felanitx que són per l'any 1416: de forment 109 qr, d'ordi 9 qr 4 barc 3 alm, de faves 2 barc».

52 *Ibidem*, doc. 2743, f. 49r: «Lo compte de los blats de la parròquia de Manacor que són per l'any 1417: de forment 175 qr, de tosseta 10 qr, d'ordi 110 qr, de faves 2 qr, de guixes 1 barc 1 alm, de llenties 1 alm».

53 *Ibidem*, f. 29r: «Lo compte del delme dels blats de la parròquia de Robines, Alaró i de Sencelles de l'any 1417: de forment 227 qr, de tosseta 18 qr, d'ordi 118 qr 3 barc, de faves 2 qr 3 barc, de llenties 5 alm, de guixes 1 barc».

54 *Ibidem*, f. 17r: «Compte de les rendes de Muro i Santa Margalida, açò és delme dels blats per l'any 1417: de forment 160 qr, d'ordi 72 qr 3 barc, de faves 1 qr 5 barc, de guixes 4 alm, de ciurons 1 alm».

Los canónigos y el mismo don Lluís de Prades alentaban dicho procedimiento porque les salía más rentable el recibo del tributo en mercancía, de hecho, al poner a la venta el producto disponible conseguían unos ingresos mucho más cuantiosos. Dentro de esta estructura, el obispo se veía favorecido por un porcentaje de las producciones cerealícolas dada su condición de eclesiástico de mayor rango,⁵⁵ de modo que, actuando como un auténtico señor feudal, se enriquecía gracias al sistema fiscal en el que se le hacían efectivas las siguientes cantidades:

De Sineu⁵⁶ se le ofrecían:

- De trigo: para el Obispo: 60 cuarteras
- De cebada: 40 cuarteras para el Obispo

De Porreres⁵⁷ percibía:

- Cebada: el Obispo, 70 qr.

Tosseta: Obispo: 60 qr

De Petra:⁵⁸

- Cebada: 20 qr.

En determinadas ocasiones aparece testificado que algunas de esas cantidades adjudicadas eran puestas a la venta, por parte del procurador general del capítulo o del personal del obispo,⁵⁹ con una clara intención: favorecer económicamente las finanzas episcopales mediante la introducción de dichas cosechas en el mercado de la ciudad, pudiendo vender el producto a unos precios sobrevalorados mucho más rentables para sus intereses personales.⁶⁰ No obstante, dichas entregas en especie se escaparon a veces de su registro, por lo que la donación se hacía efectiva, pero no quedaba atestiguada, lo cual significaba que era evadida de los cauces legales.

En este punto, debe considerarse que, en una sociedad eminentemente agraria subordinada a las inclemencias climáticas y al desfase tecnológico, el hecho de que aconteciese una mala cosecha implicaba una caída en la oferta de los cereales, lo que derivaba en un aumento de los precios y, por tanto, en el inicio de una crisis; en términos monetarios, Lluís de Prades podía ingresar entre doscientas y seiscientas libras anuales por este concepto, cantidad muy significativa para la época.

El segundo tributo en reportar beneficios al obispo era el estipulado sobre el vino, que durante la Edad Media era uno de los productos más preciados tanto dentro como fuera del Reino de Mallorca. El impuesto sobre el vino recaía, al contrario que los otros diezmos, sobre la undécima parte de la cosecha, lo que significaba el 8 % de la producción,⁶¹ fracción muy beneficiosa para la mitra mallorquina, que veía como

55 Dols Martorel, «El Capítulo de la Seo de Mallorca».

56 ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2728, f. 19r; doc. 2729, f. 18r; doc. 2730, ff. 17r-18r; doc. 2731, f. 20r-v; doc. 2732, f. 21r; doc. 2733, f. 17r-v; doc. 2734, ff. 24r y 25r; doc. 2735, f. 20r; doc. 2737, f. 26r; doc. 2739, f. 31r y doc. 2741, f. 28r.

57 *Ibidem*, doc. 2728, f. 26r; doc. 2729, f. 23r-v; doc. 2730, f. 27v; doc. 2731, f. 24r-v y doc. 2732, f. 26r.

58 *Ibidem*, doc. 2730, f. 27r.

59 1400: Gabriel Massot (ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2729); 1409-1410: Gabriel Capellà (*ibidem*, doc. 2736); 1412: Antoni Estany (*ibidem*, doc. 2739);

1414-1415: Andreu Padriga y Jaume Martí (*ibidem*, doc. 2740-2741) y 1416: Jaume Bagur y Benet Pineda (*ibidem*, doc. 2742).

60 *Ibidem*, doc. 2739, f. 31r: «Vengui una quartera a raó de 37 sous la quartera».

61 *Ibidem*, doc. 2740, f. 21r: «Doni a Bernat Agostenens, per raó dels treballs sosteguts en les veremes del delme d'Inca sobre l'onzena de la verema, 7 lliures 10 sous»; López Bonet, «Fiscalitat i producció agrària», 71: «Disposición real al determinar que la viña se abonaran siempre 1/11, una vez deducida la primicia»; y Soto Company y Jover Avellà, «Els dominis feudals a la Mallorca baixmedieval».

una parte de lo producido era colocado en el mercado a través de una red de grandes bodegas extendidas a lo largo de la geografía de la isla y en el mercado urbano gracias a la famosas tabernas⁶² que formaban parte del patrimonio capitular, en las que el vino era vendido con los precios que ponía el propio cabildo, circunstancia que propiciaba la obtención de interesantes sumas monetarias. En el Reino de Mallorca, como sucedía en otras ciudades de la península ibérica y en el resto de Europa durante la Edad Media, fue dibujándose una viticultura intensiva de carácter minifundista y periurbana⁶³ cuya expansión estaba íntimamente ligada a un proceso de desarrollo económico;⁶⁴ en este sentido, los reportes procedentes del diezmo del vino conseguidos por parte de Lluís de Prades oscilaron entre las doscientas cincuenta y las cuatrocientas libras anuales.

Por su parte, el diezmo del aceite siguió un camino diferente al del resto de tributos, debido a que en la isla solamente eran cultivados olivos en tres comarcas: la Sierra de Tramuntana, el Raiguer y la ciudad de Palma; sus producciones eran bienales, motivo por el cual las rentas se veían alteradas y el prelado favorecido con unos efectivos no superiores a las cuatrocientas libras.

Respecto al ganado, hay que tener en cuenta que, en el Reino de Mallorca, el sector pecuario estaba caracterizado por su inclinación comercial. A partir del episodio de la Peste Negra de 1348, y como consecuencia de una depresión agrícola derivada de la despoblación producida tanto en la isla como en el resto de Europa, la expansión de la ganadería se vio favorecida, pues demandaba menos mano de obra y permitía un aprovechamiento extensivo de las tierras. Sucesión de acontecimientos que propició que tanto el obispo como el cabildo de la catedral se enriquecieran a través del arrendamiento del diezmo del ganado, fundamentalmente en las comarcas del levante y del sur de la isla, que disponían de amplias zonas de tierra donde podía ser asentada una agricultura de secano basada en el cultivo de cereales; de hecho, una vez pasada la siega y recogidos los granos, los rastrojos que quedaban servían para alimentar a las reses, de ahí su especialización y complementariedad agropecuaria. Acerca del balance final del diezmo del ganado en lo que respecta al obispo, osciló entre las doscientas y las trescientas libras anuales entre 1400 y 1420.

En último lugar, tal y como puede comprobarse en el estudio de la documentación, el diezmo de la hortaliza generaba unos ingresos muy bajos exceptuando la capital del reino, de modo que fue la contribución que menos efectivos aportó al patrimonio de Lluís de Prades; no ascendía a más de cincuenta libras y en determinadas ocasiones, dados sus escasos rendimientos, en los registros aparece la frase «no fou venut»,⁶⁵ es decir, no fue vendido, aun así, el diezmo seguía cobrándose.

Además de los beneficios recibidos por cada uno de los diezmos, Lluís de Prades también se vio favorecido por la porción canonical, las distribuciones cotidianas, la pensión de las festividades de San Miguel y de la Navidad y los dineros que recibía por las

62 Puñal Fernández, «La producción y el comercio de vino en el Madrid medieval», 211 y Villegas Díaz, «La taberna en la Edad Media», 603.

63 Rivera Medina, «La viticultura española en los siglos XIV-XVII».

64 Juan Vidal, «L'evolució de la producció vitícola a Mallorca».

65 ACM, *Mensa Capitular*, doc. 2740, f. 5r y doc. 2745, f. 3v.

trece fiestas anuales que, en un principio, ascendían a una libra con ocho sueldos, cuantía que, aunque no consta el porqué del incremento, a partir de 1407⁶⁶ aumentó hasta llegar a dos libras y tres sueldos; asimismo recibía la pensión del aceite, valorada en seis libras anuales, subsidio que únicamente aparece transcrito en 1400,⁶⁷ 1401⁶⁸ y 1404,⁶⁹ año en el que desaparece de las contabilidades catedralicias.

Para finalizar, otro aspecto no menos interesante sobre la persona de Lluís de Prades y su gobierno en la diócesis de Mallorca fue el de sus continuos viajes a la Península y a Roma. En los libros de Mensa Capitular consta que, en 1403, cuando fue promovido a la diócesis de Tortosa, realizó un periplo por Valencia, residiendo durante cinco meses en las cortes de Benedicto XIII, por lo que el cabildo tuvo que hacer frente a sus honorarios a través de una proferta que ascendió a setenta florines por cada mes de estancia, es decir, un total de doscientas sesenta y dos libras y diez sueldos para para el obispo.

En conclusión

Con la presente investigación, y a través de los libros de la Mesa Capitular del Archivo del Reino de Mallorca, queda demostrado el copioso patrimonio que Lluís de Prades pudo acumular en el desarrollo de sus dos prelaturas. A nivel monetario se vio beneficiado con unas sumas anuales no inferiores a mil cien libras, alcanzando su máximo en el año 1414, con el reporte de dos mil doscientas cincuenta y una libras, patrimonio que se vio incrementado por las rentas procedentes de sus posesiones agrícolas dada su condición aristocrática, esto es, de auténtico señor feudal (figura 2).



Figura 2

Beneficios de don Lluís de Prades i d'Arenós; elaboración propia.

66 *Ibidem*, doc. 2734, f. 29v.

67 *Ibidem*, doc. 2728, f. 32r.

68 *Ibidem*, doc. 2729, f. 37r.

69 *Ibidem*, doc. 2731, f. 37r.

Tabla 1. Beneficios anuales de Lluís de Prades i d'Arenós
durante sus dos prelaturas en Mallorca

AÑO	BENEFICIOS
1400	1582 lb 4 s 5 d
1401	1177 lb 1 s + 60 qr trigo + 40 qr cebada + 60 qr tosseta
1403	1837 lb + 60 qr trigo + 40 qr cebada + 38 qr tosseta
1407	1550 lb 1 s 3 d
1408	816 lb 18 s 1 d
1409	1480 lb 4 d
1410	1154 lb 12 s 11 d
1411	1206 lb 17 s 6 d
1412	1331 lb 13 s 7 d
1414	2251 lb 11 d
1415	1548 lb 16 s 7 d
1416	1476 lb 8 s 8 d
1417	2198 lb 6 s 9 d
1418	1973 lb 10 s 1 d
1420	1431 lb 10 s 10 d

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, Ferran. *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 10. Palma: Consell Insular de Mallorca y Promomallorca, 1991.
- Alonso Morán, Sabino. «La prebenda y las distribuciones en los cabildos». *Revista Española de Derecho Canónico* 8 (1953): 395-429. <https://summa.upsa.es/pdf/vm?id=4135&lang=es>.
- Álvarez Vázquez, José Antonio. *Los diezmos de Zamora: 1500-1840*. Zamora: Universidad de Salamanca, 1984.
- Amengual Batle, Josep. «Sínodos medievales del Obispado de Mallorca». *Revista Española de Derecho Canónico* 188 (2020): 35-65.
- Barrio Gozalo, Maximiliano. *El sistema benefical de la Iglesia española en el Antiguo Régimen (1475-1834)*. Alicante: Universidad, 2010.
- Baucells Reig, Josep. «Les dignitats eclesiàstiques de Barcelona als segles IX-XI». *Acta Mediaevalia* 26 (2005): 69-80.
- Binimelis, Juan. *La nueva historia de la isla de Mallorca y de otras islas de ella adyacentes*. Palma: Jurados del Reino de Mallorca, 1927.
- Bravo Caro, Juan Jesús. «El arrendamiento de los diezmos del obispado malagueño». *Baetica* 12 (1989): 177-185.
- Cassanyes Roig, Albert. «El Capítol catedralici de Ramon Llull (1232-1316)». En *Ramon Llull i la Seu de Mallorca*, coordinado por P. Fullana y M. Gambús, 43-78. Palma: Col·lecció Seu de Mallorca, 2016.
- «El Cabildo catedralicio de Mallorca y la política de Fernando II el Católico». *Espacio, tiempo y forma* 30 (2017): 193-220.
- «El capítol catedralici de Mallorca a la segona meitat del segle xv (1450-1495)». *Anuario de Estudios Medievales* 48, n.º 2 (2018): 587-614.
- Código de Derecho Canónico*. Madrid: Editorial Católica, 1983.
- Dols Martorell, María del Camí. «El Capítulo de la Seo de Mallorca: sus trabajos y salarios (1400-1420)». En *Trabajar en la ciudad medieval europea*, editado por Jesús Ángel Solórzano y Arnaldo Melo, 279-292. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018.
- *Treballar la terra per pagar a Déu*. Palma: Illa, 2022.
- Domínguez Sánchez, Santiago. «El pontificado bajomedieval y los obispos hispanos. Luchas de poder por la colación de beneficios eclesiásticos al comienzo del papado de Aviñón». *Anuario de Estudios Medievales* 51, n.º 1 (2021): 77-100.
- García Pérez, Francisco José. «El Cabildo catedralicio de Mallorca (1700-1750). Estudio de una élite de poder durante el siglo XVIII». *Tiempos Modernos* 29, n.º 1 (2014): [s. p.]. <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/364/418>.
- «Los canónigos de la Catedral de Mallorca durante el siglo XVIII». *Caurensia* 12 (2017): 407-442.
- Ibáñez Rodríguez, Santiago. «El diezmo en La Rioja (s. XVI-XVIII)». *Brocar* 18 (1994): 189-222.
- Juan Vidal, Josep. «L'evolució de la producció vitícola a Mallorca entre els segles XIV i XVII». En *Vinyes i vins, mil anys d'història: actes i comunicacions del III Col·loqui d'Història Agrària sobre mil anys de producció, comerç i consum de vins i begudes alcohòliques als Països Catalans*, coordinado por Emili Giralt, 409-417. Barcelona: Universitat, 1993.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Diezmo eclesiástico y la producción de cereales en el Reino de Sevilla: 1408-1503*. Sevilla: Universidad, 1978.
- Lliteras, Lorenzo. «Documentos inéditos referentes al obispo de Mallorca Gil Sánchez Muñoz». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 16 (1917-1918): 309-312 y 325-328.
- Lop Otín, María José. *El Cabildo catedralicio de Toledo en el siglo xv: aspectos institucionales y sociológicos*. Madrid: Universidad Complutense, 2008.

- López Bonet, José Francisco. «Fiscalitat i producció agrària: la percepció del delme a Mallorca». En *Comprar, vendre i pagar al rei. Els impostos indirectes al Regne de Mallorca, segles XIV-XV*, editado por Pau Cateura, 71-117. Palma: El Tall, 2006.
- López Marín, Rafael. «El Cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI». Tesis doctoral, Universidad de Granada 1994.
- Marcos Martín, Alberto. «De nuevo sobre los diezmos. La documentación decimal de la diócesis de Palencia: problemas que se plantea». *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea* 4 (1983): 99-122. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/21243>.
- Melón Jiménez, Miguel Ángel y Rodríguez Grajer, Alfonso. «Modos de percepción y distribución de los diezmos en la Diócesis de Coria (1566-1773)». En *Hernán Cortés y su tiempo: actas del Congreso «Hernán Cortés y su tiempo», V Centenario (1485-1985)*, 177-191. Cáceres: Junta de Extremadura, 1987.
- Morelló Baget, Jordi. «Los obispos de la Corona de Aragón a mediados del siglo XV: panorama socioeconómico de una élite de poder». *Revista de Historia Jerónimo Zurita* 97 (2020): 117-145.
- Puñal Fernández, Tomás. «La producción y el comercio de vino en el Madrid medieval». *En la España Medieval* 17 (1994): 185-212.
- Rivera Medina, Ana María. «La viticultura española en los siglos XIV-XVII: una mirada al caso de Bilbao». *Cuadernos de Historia de España* 83 (2009): 187-223.
- Rosselló Lliteras, Juan. «Estratificación social del clero de Mallorca». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 36 (1978): 189-208.
- Rotger Capllonch, Mateu y Miralles Sbert, Josep. «Biografía y cartulario del primer obispo de Mallorca. De la ordinación del Orden jerárquico de la Iglesia de Mallorca». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 10 (1909): 217-222.
- Sastre Moll, Jaume. *Llibre Groc de la Seu (1211-1715)*. Palma: Cabildo de la Catedral de Mallorca, 2012.
- *La Seu de Mallorca. La prelatura de D. Lluís de Prades i Arenós*. Palma: Consell de Mallorca, 2017.
- *Llibre Verd de la Seu de Mallorca (1211-1715)*. Palma: Cabildo de la Catedral de Mallorca, 2017.
- Soto Company, Ricard y Jover Avellà, Gabriel. «Els dominis feudals a la Mallorca baixmedieval (segles XIII-XVI)». *Revista d'Història Medieval* 8, (1997): 217-274.
- Torres Ferrer, María Jesús. «La Catedral de Barcelona en el siglo XV. Gestión económica del patrimonio y proyección social y política». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2001.
- Villanueva y Astengo, Jaime y Joaquín Lorenzo. *Viage literario a las iglesias de España*, 17 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1821-1852.
- Villegas Díaz, Luis Rafael. «La taberna en la Edad Media. Espacio comercial, espacio social». En *Estudios en homenaje al profesor Emilio Cabrera*, coordinado por Ricardo Córdoba, 603-613. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2015.
- Xamena, Pere y Riera, Francesc. *Història de l'Església de Mallorca*. Palma: Moll, 1986.

Editada bajo la supervisión de Editorial CSIC,
esta obra terminó de imprimirse
en Madrid en febrero de 2025

Biblioteca de Historia del Arte

Últimos títulos publicados

29. *La fotografía. Interpretaciones históricas en la prensa española (1839-1900)* (2018)

Juan Miguel Sánchez Vigil

30. *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)* (2019)

Concha Lomba Serrano

31. *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XIV-XIX)* (2019)

Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquizar Herrera (eds.)

32. *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español* (2019)

Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García (eds.)

33. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico Castellano* (2021)

Diana Olivares Martínez

34. *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (2021)

Pablo González Tornel

35. *El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV)* (2021)

Tiago Moita

36. *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés (1500-1750)* (2022)

Sonia Jiménez-Hortelano

37. *Las colecciones de vidrio en España. Del pequeño coleccionista al gran museo* (2022)

Teresa Palomar Sanz y Paloma Pastor Rey de Viñas (eds.)

38. *Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada* (2022)

M.^a Elena Díez Jorge y Antonio Orihuela Uzal (eds.)

39. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)* (2023)

Óscar Chaves Amieva

40. *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (2023)

Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

41. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico* (2023)

Begoña Alonso Ruiz

42. *El escultor Juan de Montejó (1555-1602), el último aliento de la estética juniana* (2024)

Sergio Pérez Martín

43. *Luisa Roldán, escultora: fuerza e intimismo* (2.^a ed., 2024)

Catherine Hall-van den Elsen

Obispos y arzobispos tuvieron un papel fundamental en las tareas edilicias y en la promoción de obras suntuarias durante la Baja Edad Media. Aunque era habitual que se ausentaran de sus sedes durante largos periodos de tiempo, derivando el peso de sus obligaciones hacia los capitulares, la mayoría de ellos mostraron interés por promover nuevas obras que contribuyeran a engrandecer el esplendor de las catedrales y dejar en ellas memoria de su propio prestigio personal. Así, en el templo catedralicio, su figura tuvo una presencia significativa a través de las obras que encargaron, tanto en lo relacionado con la propia construcción de los edificios como en los ámbitos litúrgico, devocional y, especialmente en ese periodo, funerario. Es en esa presencia, evidenciada de múltiples modos y con diferentes significados, en la que pretenden profundizar los estudios del volumen, realizados por diecisiete investigadoras e investigadores especializados en el tema y pertenecientes a universidades españolas, portuguesas y alemanas.

Tras el prólogo, en el que se ponen de relieve los objetivos y el interés del libro, el texto comienza con capítulos de carácter general sobre distintas diócesis y dedicados a cuestiones de jurisdicción, liturgia, ceremonial y aspectos patrimoniales referidos a los reinos hispanos y a Portugal; a continuación figuran trabajos más concretos, centrados en las sedes burgalesa y toledana, que han formado parte del último proyecto de investigación desarrollado por el grupo al que pertenecen casi todos los autores y que han sido organizados por orden cronológico; por último, se incluyen varios estudios de caso, siempre en el marco de la península ibérica.

El carácter multidisciplinar del contenido y los diferentes enfoques con los que es abordado el tema permiten acercarse de manera completa al conocimiento de las estructuras medievales de poder y, con ello, a entender mejor el mundo en el que vivimos y los cambios producidos hasta llegar a la situación actual; al mismo tiempo, el estudio artístico permite no solo conocer, sino también valorar más adecuadamente las obras para procurar una adecuada conservación de las mismas.

