

“NINGUNO NON SEA OSADO DE TOMAR PILARES NIN COLUMNAS NIN OTRAS PIEDRAS... PARA FAZER DELAS OTRA LABOR”. SOBRE EL APRECIO A LA CULTURA ARTÍSTICA EN EL PERÍODO BAJOMEDIEVAL

OLGA PÉREZ MONZÓN<sup>1</sup>

**Resumen**

En este artículo, reflexionamos sobre la valoración otorgada a la cultura artística bajomedieval por sus contemporáneos. El análisis, en términos de la cultura visual del periodo, refleja como las palabras destrucción, conservación e intervención se imbricaron de forma constante en el aprecio hacia este legado.

**Palabras clave**

Baja Edad Media. Cultura artística. Conservación. Intervención.

**Abstract**

In this article, we analyze the different assessment that the artistic heritage of the Late Middle Ages received through. Destruction, conservation and intervention were words that were constantly overlapped in the appreciation of this legacy.

**Words key**

Low Middle Ages. Heritage. History of the conservation.

**Résumé**

Dans cet article nous menons une réflexion sur l'importance accordée à la culture artistique du Moyen Age tardif par les contemporains. L'étude, en termes de culture visuelle de cette période, montre comment les concepts de destruction, conservation et intervention sont étroitement mêlés dans la manière dont cet héritage a été apprécié.

**Mots clés**

Moyen Age tardif, culture artistique. Conservation. Intervention.

---

<sup>1</sup> Departamento de Historia del Arte I. Universidad Complutense de Madrid. Email: [olgapmonzon@ghis.ucm.es](mailto:olgapmonzon@ghis.ucm.es). El estudio se integra en el marco del proyecto de investigación I+D+I: *Prácticas de consenso y de pacto e instrumentos de representación en la cultura política castellana (siglos XIII al XV)* (HAR2010-16762).



FIGURA 1

Fachada principal del palacio del Infantado (Guadalajara), como sede del colegio de Huérfanos de guerra. Fotografía de Laurent y cía. Año 1879.

En los últimos años del siglo XV, el viajero europeo Jerónimo Münzer dedicaba unas elogiosas palabras a la residencia del duque del Infantado en Guadalajara, “creo que en toda España no existe palacio semejante a éste, por su grandeza y su profusa decoración en oro”<sup>2</sup>. Ciertamente, la contemplación de este vasto edificio y, más concretamente, de las llamadas salas de los linajes o de los salvajes —de los “faunos” para el *periegeta* centroeuropeo— con sus ostentosas techumbres y ornato temporal debía propiciar una imagen de magnificencia propia de la arquitectura palatina bajomedieval. Hablamos de un edificio reputado, marco solemne de acontecimientos notables de la familia Mendoza como los esponsales celebrados en 1582 entre don Rodrigo y la hija del marqués de Cenete<sup>3</sup>. Precisamente, en función de su carácter representativo, el palacio fue objeto de sucesivas intervenciones que actualizaron su fisonomía a las coordenadas de gusto imperantes. En este contexto, encuadramos la intervención del quinto duque en el siglo XVI relativa a la abertura de unas ventanas de frontones clásicos —ciertamente ajenas a su primitiva fisonomía— en la fachada<sup>4</sup>. Actuaciones de diferente calado se

<sup>2</sup> Jerónimo MÜNZER, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, ed. Polifemo, Madrid, 1991, p. 281.

<sup>3</sup> *Relación de todo lo sucedido en los casamientos de los D. Rodrigo y D<sup>a</sup> Ana de Mendoza, hija y hermana del marqués de Zenete y duque del Infantado, los cuales se celebraron en Guadalajara. 20 de enero de 1582* (Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscrito 11268).

<sup>4</sup> El mismo noble también encargó a Acacio de Orejón la sustitución de los fustes helicoidales de la galería inferior del patio por las columnas toscanas que hoy contemplamos. Sigue siendo un referente para el estudio de este edificio el texto de Antonio HERRERA CASADO, *El palacio del Infantado de Guadalajara*, ed. Aache, Guadalajara, 1990.

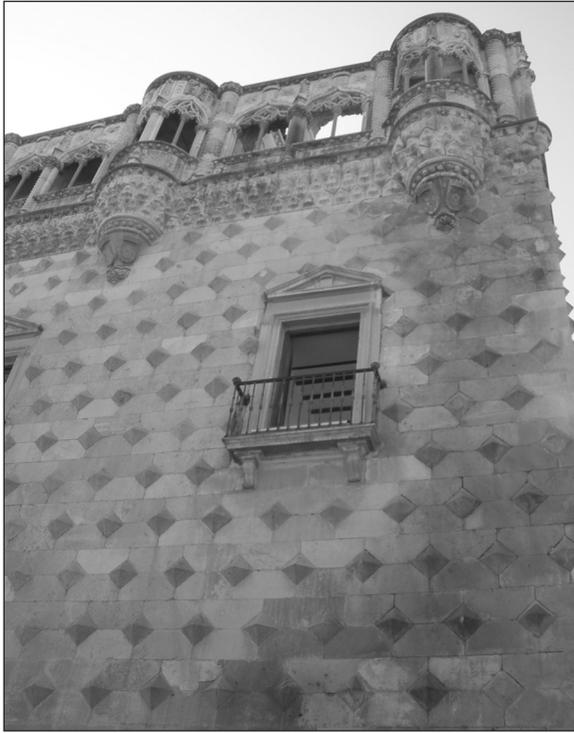


FIGURA 2

**Detalle de la fachada del palacio del Infantado (Guadalajara).**

sucedieron en el tiempo conviviendo con una consideración ecléctica hacia su fábrica; de tal modo, conocemos la reticencia que despertó su contemplación en el neoclásico Antonio Ponz (1787) —“... la fábrica del palacio merece pocas alabanzas por lo tocante al artificio”— o el elogio generado en Ricardo Quetín (1850) —“... su conjunto es original e imponente”<sup>5</sup>—. Este último, además, concluye su disertación con un sentido lamento hacia el estado de conservación del edificio; lo que, más allá de los excesos en la pluma que caracterizan a los escritores románticos, podemos cotejar en una antigua fotografía de 1879 [Fig. 1]. Apreciemos como la galería superior, otrora digna tribuna de Francisco I de Francia, figuraba toscamente cegada y las delicadas tracerías de los balcones permanecían tapiadas en su mayor parte. Por esas fechas, los Mendoza hacía tiempo que residían en la Corte y habían cedido el edificio al ministerio de Guerra que lo utilizaba como colegio de Huérfanos. Precisamente, un acontecimiento bélico definió un nuevo episodio en el devenir de la construcción alcarreña. El 6 de diciembre de 1936, el bombardeo que sufrió Guadalajara durante la guerra civil produjo sensibles daños

<sup>5</sup> Cit. A. HERRERA CASADO, *El palacio del Infantado...*, pp. 102-104.

en la estructura palatina y la desaparición de sus elogiadas techumbres policromas<sup>6</sup>. El trágico suceso determinó la restauración del edificio y su nueva puesta en valor lo que, como en otras ocasiones del pasado, supuso nuevas modificaciones de la silueta palatina [Fig. 2].

El ejemplo alcarreño constata de qué modo los conceptos conservación, enajenación o intervención han ido enhebrando en el transcurso del tiempo una intersección, a veces contradictoria y no necesariamente enraizada en unos principios de teoría artística, que es preciso tener en cuenta en la valoración de la cultura artística bajomedieval<sup>7</sup>. En los siguientes epígrafes, esbozaremos algunos de estos presupuestos: el aprecio desarrollado en el período gótico hacia sus vestigios materiales, las frecuentes intervenciones realizadas en edificios y objetos y, finalmente, los robos y actos delictivos vinculados a los mismos. Las tres coordenadas forman una malla intrincada, compleja y, como acabamos de indicar, contradictoria en alguno de sus aspectos. Por último, concluimos con un epígrafe que supera la barrera cronológica de la etapa bajomedieval pero que juzgamos necesario al evidenciar el mantenimiento de ciertas prácticas y usos que, asimismo, han influido en la percepción actual de este legado artístico.

### 1. “De manera que no se derriben, nin se deshagan...”

La tratadística artística medieval, imbuida de un profundo sentido de practicidad, no desarrolló de forma específica una reflexión teórica sobre los principios definidores del Arte<sup>8</sup>. Por ello, la información —ciertamente concisa— que existe sobre esta materia figura en documentos de naturaleza diversa —desde normativos o jurídicos a poéticos— y, asimismo, se justifica por razones heterogéneas que incluyen desde la cita de la praxis artística de modo tópico en la tradición del derecho romano a una poliédrica consideración hacia la cultura material donde tienen cabida el tópico y los convencionalismos literarios, el deseo práctico de su mantenimiento o el aprecio más específico hacia obras ciertamente emblemáticas<sup>9</sup>. Sin ningún ánimo de exhaustividad, nos fijaremos en algunos de los aspectos mencionados a través de las referencias documentales que hemos ido recogiendo, siendo conscientes de la necesidad de estudios puntuales sobre el tema que permitan conclusiones de mayor alcance.

<sup>6</sup> La Biblioteca Nacional conserva fotografías relativas a los efectos de los bombardeos en el palacio del Infantado: GC, caja 54/15 y GC, carp. 150/2. Cit: Gerardo KURTZ e Isabel ORTEGA, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, ed. El Viso, Madrid, 1989, p. 275

<sup>7</sup> Entre la bibliografía dedicada a la conservación desde una perspectiva histórica mencionamos el texto clásico de Georges BAZIN (*El tiempo de los museos*, ed. Daimon, Barcelona, 1969) y, especialmente, el de Ana M<sup>a</sup> MACARRÓN (*Historia de la conservación y la restauración*, ed. Teenos, Madrid, 1995, p. 17).

<sup>8</sup> Moshe BARASH dedicó un capítulo de su libro a la Edad Media (*Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, ed. Alianza Forma, Madrid, [1985] 1999, pp. 48-94). Necesario de matizaciones y de análisis más introspectivos, sigue siendo de consulta indispensable para estas cuestiones.

<sup>9</sup> El tema, aún por abordar en toda su complejidad, es tratado de forma sucinta en el libro de Ignacio GONZÁLEZ-VARAS, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, ed. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 23-29.

La obra alfonsí constituye un interesante punto de inicio, particularmente, el texto de las *Partidas* con las citas relativas a los artífices y a los “artefactos” materiales tradicionalmente consideradas como un signo del gusto artístico del monarca Sabio<sup>10</sup>. Lo particular, no obstante, estriba en saber con qué fin se produjeron esas adiciones y el interés que las motivó. Precisamente, eso es lo que ha realizado recientemente Fernando Gutiérrez Baños llegando a la conclusión de que en la normativa castellana aflora la tradición retórica empleada en la legislación romana y no tanto una postura de aprecio estético<sup>11</sup>. De tal modo, según el citado autor, la ley sobre la pintura “en tabla o en viga agena...” reproduce el símil de la *tabula picta* empleado en los supuestos manejados en la explicación de las formas de adquisición de la propiedad<sup>12</sup>; mientras que la cita a la condición servil del pintor se inserta en el desarrollo del derecho penal concerniente a daños patrimoniales<sup>13</sup>. Gutiérrez Baños corona su razonamiento refiriendo como otras leyes del mismo *corpus* sancionadoras del lujo y la magnificencia en los templos, asimismo, tienen un alto porcentaje de convención literaria<sup>14</sup>. El estudio del citado profesor, ciertamente, ha manifestado la necesidad de realizar un análisis en profundidad de la teoría artística desarrollada en la normativa alfonsí, de calibrar sus fuentes de inspiración, el posible carácter subliminar o tópico de algunas de sus palabras y, en último término, de graduar la relación de la misma con buena parte de los proyectos artísticos regios —fijémonos, por ejemplo, en su espectacular capilla funeraria hispalense— opuestos aparentemente a la retórica de la “falsa humildad” proclamada en el texto<sup>15</sup>.

Tampoco figura exento de convencionalismos el poema de loor que, conforme al protocolo cortesano, el marqués de Santillana dedicó a Isabel de Portugal antes de su matrimonio con Juan II de Castilla en 1447. En el elogio de su belleza, el poeta establece un meditado parangón con la pintura de Giotto: “Dios vos faga virtuosa/reina bienaventurada,/ quanto vos fizo fermosa./ Dios vos fizo sin emienda/ de gentil persona y cara/ e, sumando sin contienda,/ qual Ioto non vos pintara”<sup>16</sup>. Destacamos la excepcionalidad del comentario poético en la literatura castellana, pero no su carácter

<sup>10</sup> Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, “Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla”, *Archivo Español de Arte*, XXVII, 105 (1954), pp. 67-69.

<sup>11</sup> “Pintura monumental en tiempos del *Código Rico* de las *Cantigas de Santa María*”, en ALFONSO X EL SABIO, *Las Cantigas de Santa María. Código Rico, Ms. T-1-1. Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial*, Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza (dir. científica y coord.), Elvira Fidalgo Francisco (ed. crítica), Testimonio Editorial, Patrimonio Nacional, Madrid, 2011, vol. II, pp. 378-380.

<sup>12</sup> En concreto, en la forma de la *accessio* (ALFONSO X, *Tercera Partida*, Título XXVIII, Ley XXXVII).

<sup>13</sup> ALFONSO X, *Sétima Partida*, Título XV, Ley XIX.

<sup>14</sup> F. GUTIÉRREZ BAÑOS, “Pintura monumental en tiempos del *Código Rico*...”, p. 380. Bajo este prisma, la existencia documentada en la corte alfonsí de la figura del “pintor del rey” no debe pasar desapercibida, mas conviene enjuiciarse en los parámetros señalados por F. GUTIÉRREZ BAÑOS, “Pintura monumental en tiempos del *Código Rico*...”, p. 380.

<sup>15</sup> De hecho, esa sanción del lujo, en *sensu strictus*, constituye un aval de la magnificencia vinculada a ciertas empresas artísticas.

<sup>16</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA, “Canción a la reina doña Isabel de Portugal”, *Obras completas. Poesía. Prosa*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maxim Kerkhof, Biblioteca Castro, Madrid, 2002, p. 36. El contexto del poema es analizado por Nicasio SALVADOR MIGUEL, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, p. 17.

de *unicum*. La apostilla forma parte de una larga tradición de nombres propios —desde Dante a Cennini o Ghiberti, por no mencionar el texto más tardío de las *Vidas* de Vasari— que colocó al pintor florentino en el paradigma del quehacer artístico y de la expresión de la belleza armónica. La cita, pues, corresponde a un momento tardío donde la consideración del oficio artístico y de sus protagonistas adquiere una notable diversidad de matices; aunque, tampoco en esta ocasión, está exenta de retórica literaria.

A estos confusos mimbres, hemos de incorporar las citas a obras u objetos artísticos incluidas en documentos contemporáneos. La casuística que explica estas adiciones es variada y puede vincularse tanto al elogio de un patrocinio particular o institucional como al valor emblemático adquirido por ciertas construcciones en el imaginario colectivo o a su valor representativo en una ciudad.

Retomando una tradición asentada ya en la Antigüedad, fue costumbre introducir en los textos biográficos, históricos o cronísticos un capítulo dedicado al patrocinio artístico desempeñado por sus protagonistas. Se consideraba una manifestación de su buen quehacer gubernativo; de ahí que, junto a la mención concreta de ciertos proyectos, suelen aparecer frases de carácter genérico y valor cuantitativo. Los glosadores de los Reyes Católicos ilustran esa praxis al enfatizar reiteradamente su empeño constructivo y equiparlo, en cierto sentido, a la grandeza del reino. Ese espíritu anima la redacción del doctor Münzer: “El rey, juntamente con la reina, una vez conquistada Granada y reducida España al mejor estado, se consagran ahincadamente a la religión, restauran las iglesias antiguas, edifican otras nuevas y fundan y dotan numerosos monasterios”<sup>17</sup>. Paralelamente, en el período bajomedieval, existieron edificios con cualidad de símbolos, lo que favoreció no sólo su supervivencia sino también su reproducción general o metonímica en otras obras. Es el caso de santa Sofía de Constantinopla y sus tesoros evocados en el pensamiento de Suger de Saint Denis<sup>18</sup> o de la mezquita de Córdoba ensalzada en los escritos de Alfonso X o Rodrigo Jiménez de Rada<sup>19</sup> y mimetizada en el triforio de la catedral de Toledo<sup>20</sup>. Una deriva de esta coordenada será la presencia de edificios o ciudades en los fondos de las pinturas, a modo de citas arqueológicas. Pensemos, por ejemplo, en el paramento vítreo de la Saint Chapelle de París representado en los fondos de la miniatura del mes de Junio de las *Muy Ricas Horas del duque de Berry*

<sup>17</sup> MÜNZER, *Viaje por España*, p. 255.

<sup>18</sup> La emulación del templo de Justiniano emerge en las palabras del abad: “Acostumbraba a conversar con los viajeros de Jerusalén, ante quienes, para mi deleite, los tesoros de Constantinopla y los ornamentos de Santa Sofía habían sido expuestos y solía enterarme de si las cosas de allí alcanzaban mayor valor que las de aquí. Cuando aquellos reconocieron que éstas eran más valiosas... Así pues, podría suceder que los tesoros que están expuestos aquí, depositados a salvo, alcancen mayor valor que los que pueden verse allí...” (SUGER, *Libro de las obras realizadas durante su administración*. Pub. Jaques Pi, *Estética del románico y el gótico*, ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2003, p. 271).

<sup>19</sup> Susana CALVO CAPILLA, “Les alentours de la grande mosquée de Cordoue avant et après la conquête chrétienne”, *Al-Masaq. Islam and the Medieval Mediterranean*, vol. 15.2 (2003), pp. 112-113.

<sup>20</sup> No fue el único ejemplo. Juan Carlos RUIZ SOUZA, de forma contundente, alude a este hecho al señalar que el emblemático edificio fue “tomado por los cristianos como fuente de modelos en la cultura visual de lo sagrado” (“Paisajes arquitectónicos del reinado de Alfonso X. Las *Cantigas*, Sevilla y el proyecto integrador del rey sabio”, *Las Cantigas de Santa María...*, 2011, vol. II, pp. 571-573).

de los *Hermanos Limbourg* (c. 1415. Musée Chantilly) o en la escena de “Camino del Calvario” de las *Horas d’Étienne Chevalier* de Jean Fouquet (c. 1452-1461. Metropolitan Museum of Art); o, por mencionar sendos ejemplos hispanos, recordemos las citas a la ciudad de Barcelona contenidas en la predela del *retablo de la Transfiguración* de Bernat Martorell (1449-1452. Catedral de Barcelona), la fachada del palacio de la Almudaina en la tabla central de *San Jorge y la Princesa* de Pedro Niçart (1468. Museo Diocesano de Palma de Mallorca) o la silueta de la Alhambra nazarí “descubierta” recientemente por Ruiz Souza en “los lejos” del *Camino del Calvario* de Juan de Flandes (Museo del Prado, Madrid)<sup>21</sup>. ¿Cuál era el objetivo buscado en estos aditamentos? La motivación es dispar pero subsiste el deseo de identificación de un paisaje monumental convertido en la imagen de una ciudad, de un período o, de forma más particular, de un gobernante. Bajo esos parámetros, hemos de enjuiciar las medidas promulgadas en distintas normativas sobre la conservación del mismo<sup>22</sup>. En algunos casos, éstas tuvieron un alcance particular. En ese menester, se encuadran las disposiciones fijadas por Alfonso X de destruir las tiendas levantadas en el entorno de la catedral de Córdoba y de obligar a los “moros” alarifes residentes en la ciudad a trabajar dos días al año en la fábrica “por grand sabor que auemos que la noble iglesia de Sancta María de la cibdat de Córdoba sea más guardada et que non pueda caer”<sup>23</sup>. Tales pautas superan el propio interés por conservar un edificio de culto y revelan un aprecio estético a la obra en sí misma. De carácter más general, son las normativas estipuladas en el *Fuero Viejo de Castilla*, cuadernos de Cortes y otros ordenamientos jurídicos castellanos relativas al sostenimiento de la arquitectura doméstica de uso común<sup>24</sup> y, especialmente, a la preservación de las construcciones militares que protegían, delimitaban e individualizaban las ciudades. En la misma línea, insisten las *Partidas* de Alfonso X<sup>25</sup> al consignar que “los muros,

<sup>21</sup> Juan Carlos RUIZ SOUZA, “Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno”, *XIX Congreso Español de Historia del Arte. Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2012, en prensa.

<sup>22</sup> Desde la Antigüedad, en una mezcla de espíritu científico y dotes observadoras, se codificaron usos conservadores hacia la cultura artística. El *Tratado de Arquitectura* de VITRUVIO (s. I) incorpora algunas notas al respecto con su advertencia del efecto nocivo del sol en las pinturas —decoloración— y la recomendación de emplazar las bibliotecas de las “domus” al septentrión para evitar los problemas de mantenimiento que la humedad podía producir en los libros [*Los Diez Libros de Arquitectura*, trad. Agustín Blánquez, ed. Iberia, Barcelona, 1980, p.15].

<sup>23</sup> Cit. S. CALVO CAPILLA, “Les alentours de la grande mosquée de Cordoue”, p. 112 y J.C. RUIZ SOUZA, “Paisajes arquitectónicos del reinado de Alfonso X”, p. 573.

<sup>24</sup> “Esto es fuero de Castiella. Que si algund, o algunos omes an solares yermos cerca algunas casas fechas, si quier sean suas, si quier de otros, ningund de aquestos que an solares yermos non deven facer cavas, nin foyas ningunas, porque el agua que lloviere... non la imbie a sabiendas al otro solar, nin a otra casa agena... Otrosí, si casa ovier un ome, e fuer acostada, devela adovar, porque las otras casas de cerca della non resciban daño...” (*Fuero Viejo de Castilla*, con notas de Ignacio Jordán de Asso y Miguel de Manuel y Rodríguez, impresor J. Ibarra, Madrid, 1771, Libro IV, Título V).

<sup>25</sup> La referencia más completa sobre el contenido patrimonial de las *Partidas*, aunque dista de ser exhaustiva, en José GARCÍA HERNÁNDEZ, “Presupuestos jurídico-constitucionales de la legislación sobre patrimonio histórico”, *Revista de Derecho Político*, 27.28 (1988), pp. 183-212 y Francisca HERNÁNDEZ, *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*, ed. Trea, Gijón, 2002, pp. 34-38.

fortalezas, y las calzadas, y los puentes y los caños de las villas... no se derriben, ni se deshagan”<sup>26</sup>. Apreciemos que, en este caso, la enumeración corresponde tanto a arterias de comunicación como a medios de aprovisionamiento y especialmente a elementos definidores del núcleo urbano bajomedieval. Lo expresa la argumentación esgrimida para la preservación de las defensas ciudadanas:

“Honra deue el Rey fazer a su tierra, e señaladamente en mandar cercar las ciudades, e las villas, e los castillos, de buenos muros, e de buenas torres. Ca esto la faze ser más honrada, e más noble, e más apuesta. E demás es gran seurança e gran amparamiento de todos comunalmente, para en todo tempo”<sup>27</sup>.

Recapitemos sobre las cualidades que se otorga al amurallamiento de una ciudad: seguridad, amparo, honra, nobleza y apostura. Si las primeras están vinculadas al carácter protector propio de un circuito murado y la necesidad de asegurar los principales lugares del reino; las últimas descubren un intuitivo aprecio armónico coincidente con el modelo tipo de una ciudad de la época<sup>28</sup>. Continúa el texto alfonsí, detallando aspectos relativos a la conservación de tales estructuras —la obligación de los moradores de la villa de pagar proporcionalmente las labores precisas para su preservación— o a la codificación urbanística de la ciudad; de tal modo, regula la disposición de espacios libres ante las iglesias<sup>29</sup> y de vías/ caminos entre las viviendas y el recinto amurallado<sup>30</sup>. Tales medidas tienen una alta dosis de practicidad, de conocimiento del funcionamiento vital de la ciudad y, en último término, parecen tener como objetivo prioritario facilitar la defensa e identidad del reino y no tanto la reivindicación de una herencia cultural.

Esa misma condición vertebrada el contenido de determinadas disposiciones regias impulsoras, al unísono, de la conservación de ciertos bienes artísticos y de la destrucción de otros. Así, hemos de entender las normativas, aparentemente contradictorias, dictadas en las *Cortes de Zamora de 1301* bajo la presidencia de Fernando IV de reparar las

<sup>26</sup> ALFONSO X, *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad*, [Salamanca, 1555], ed. facsímil Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1985. *Tercera Partida*, Título XXXII, Ley XX.

<sup>27</sup> ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XI, Ley II.

<sup>28</sup> Esta idea es desarrollada más ampliamente en otras partes del texto alfonsí. Para completar A.M<sup>a</sup> MACARRÓN, *Historia de la conservación...*, p. 41.

<sup>29</sup> “Aprovéchanse los hombres todos comunalmente de las iglesias... y por ende, bien así como a los muros de los castillos y de las villas no deben arrimar casa, ni tiendas, ni hacer otro edificio alguno. Otrosí, porque la iglesia es casa santa de Dios, alrededor de ella no se deben hacer tiendas de mercaderías, ni de otras cosas, sino de aquellas que pertenecen a obras de piedad y de merced. Y si por ventura fuere alguna cosa hecha, debe ser ende tollida. Otrosí, decimos que aquellos que han de guardar las iglesias, que las han de mantener y reparar, de guisa que no se deshagan ni se derrumben” (ALFONSO X, *Tercera Partida*, Título XXXII, Ley XXIII).

<sup>30</sup> “Desembargadas y libres deben ser las carreras que son cerca de los muros de las villas, de las ciudades y de los castillos, de manera que no deben hacer casa ni otro edificio que los embargue ni se arrime a ellos. Y si por ventura alguno quisiese hacer casa de nuevo, debe dejar espacio de quince pies entre el edificio que hace y el muro de la villa o del castillo” (ALFONSO X, *Tercera Partida*, Título XXXII, Ley XXII).

villas y pueblas disminuidas por los “malffechores”<sup>31</sup> y, de forma paralela, encargar la ruina de las fortalezas alzadas durante los conflictos internos vinculados a la minoría de edad real<sup>32</sup>. Una lectura parecida merecen, asimismo, ciertas disposiciones de los Reyes Católicos: las de desencastillamiento empleadas como medio de presión coercitiva contra diferentes facciones nobiliarias<sup>33</sup> y las incluidas en las *Cortes de Toledo de 1480* relativas a la reparación de las fortalezas sitas en la frontera<sup>34</sup> o al alzado de ayuntamientos en todas las villas del reino<sup>35</sup>.

Las citadas reglamentaciones, también, incluyeron en su preocupación conservadora los bienes muebles. Los tesoros eclesiásticos recibieron una especial atención al consignarse la obligación por parte de las autoridades religiosas de conservar todos los donativos recibidos, la previsión de inventariarlos y la inconveniencia de su venta o empeño<sup>36</sup>. El *Fuero Real* de Alfonso X dedicó el título V a la *Guarda de las Cosas de la Santa Iglesia* significando expresamente “que luego que el obispo o el electo fuere confirmado ... que las reciba delantel cabildo de su iglesia. E todos en uno fagan escreuir todas las cosas que recibiere... Et si alguna cosa fallere uendida o enagenada.. puédala demandar et tornarla a la iglesia...”<sup>37</sup>. En términos parecidos, se expresaba el rey Sabio en las *Partidas*<sup>38</sup> incluyendo en este cuidado conservador al gobernante político:

<sup>31</sup> “Otrossi a lo que me pedieron que las mis villas e las mis pueblas que derribaron e quemaron los malffechores que mandase que sse ffiziesen luego e se poblassen, ... et porque yo entiendo en que es mas mio sseruicio e pro de la mi tierra ffazer lo he” (*Cortes de los Antiguos Reinos de León y de Castilla*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1861, t. I, p. 152).

<sup>32</sup> “Otrossi a lo que me pedieron merced que mandasse que todas las ffortalezas que sse ffezieron en los castellares vieios que estauan despoblados, e las otras ffortalezas que fueron ffechas en tiempo de la guerra des que yo rregné aca, quellas que las derribassen...” (*Cortes de León y Castilla*, t. I, p. 152).

<sup>33</sup> La destrucción de las fortalezas fue un mecanismo de afirmación del autoritarismo regio, particularmente empleado como castigo por su defensa de las aspiraciones de Juana la Beltraneja; algunos como el de Castronuño (Valladolid) fue “asolado todo por el suelo... hasta que no había que derribar”. *Vid.* Edward COOPER, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980-1981, t. I, pp. 72-117.

<sup>34</sup> “Suplicaron nos eso mismo los dichos procuradores que mandásemos proueer a los castillos fronteros de tierra de moros, por manera que estouiesse bien pagados e proueydos e reparados” (Ley 114. *Cortes de los Antiguos Reinos de León y de Castilla*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1882, t. IV, p. 188).

<sup>35</sup> “Porque parece cosa desaguisada e de mala gouernacion que las cibdades e uillas de nuestra corona real no tengan cada una su casa publica de ayuntamiento e cabildo en que se ayunen las justicias e regidores a entender en las cosas complideras a la república que an de gouernar, mandamos ... fagan cada una cibdad o uilla su casa de ayuntamiento e cabildo...” (Ley 106. *Cortes de León y de Castilla*, t. IV, p. 182).

<sup>36</sup> Hemos centrado el trabajo en la experiencia bajomedieval; aunque, en el período previo, existieron ciertas iniciativas en ese sentido. Francisca HERNÁNDEZ se ha acercado a la constitución y/o conservación de los tesoros altomedievales (*La memoria recuperada...*, pp. 28-32).

<sup>37</sup> Las normativas, asimismo, se extienden a abadías y monasterios [*Fuero Real*, ed. estudio y glosario Azucena Palacios Alcaines, PPU, Barcelona, 1991, pp. 10-11]. Analiza esos aspectos A.M<sup>a</sup> MACARRÓN, *Historia de la conservación...*, p. 40 y F. HERNÁNDEZ, *La memoria recuperada...*, pp. 32-33.

<sup>38</sup> El Título XIII de la *Primera Partida* tiene como eje argumental la custodia de las pertenencias de los templos: “Mejorar deue el obispo —inicia la Ley III— u otro perlado qualquier su iglesia, en las cosas que pudiere con derecho. Pero no puede empeñar, nin enajenar las cosas del la” (ALFONSO X, *Primera Partida*, Título XIII, Ley I).



FIGURA 3

*El monarca alecciona sobre la obligación de conservar íntegros los arcones de la iglesia (Primera Partida, British Library, Add. Ms. 20.787, fol. 86v).*

“Acuciosos e entremetidos deven ser los emperadores, e los reyes e los otros grandes señores que han de guardar los pueblos, e las terras, de non dexar enajenar localmente las cosas de su señorío. E si esto deven fazer en los bienes de cada vno, quanto mas lo deuen fazer en los de las Eglesias”<sup>39</sup>.

Concretan visualmente esta idea una curiosa miniatura del ejemplar londinense de las *Partidas* (British Library, Add. Ms. 20787, fol. 86v) donde el monarca enseña a sus súbditos las arcas intocables de los templos [Fig. 3] y, especialmente, la ilustración de la cantiga 257 (*Cantigas de Santa María*. Ms. B.R. 20, BNCF, fol. 56r) con el mismo protagonista guardando sus relicarios antes de iniciar un largo viaje a Castilla<sup>40</sup>. La enajenación de tales bienes sólo podía contemplarse en casos extremos y, de producirse, también debía tener unos cauces: “si acaeciesse que las cosas sagradas, ouiesse de vender, assi como cálices, cruces e vestimentas de qualquier manera, deuen las vender algunas eglesia, quiriendo las comprar, ante que a otro ome”<sup>41</sup>. Puntualiza la normativa que, si el receptor fuera un templo, las alhajas mantendrían su fisonomía pero si fuese un

<sup>39</sup> ALFONSO X, *Primera Partida*, Título XIII.

<sup>40</sup> El valor otorgado por el monarca Sabio a sus relicarios es citado por M<sup>a</sup> Luisa MARTÍN ANSÓN, “La orfebrería: ajuar cortesano, ajuar litúrgico”, *Las Cantigas de Santa María...*, 2011, vol. II, p. 334.

<sup>41</sup> ALFONSO X, *Primera Partida*, Título XIII, Ley I.

seglar “déuenlas [las de metal] fundir”. La precisión resulta particularmente interesante al sancionar *de facto* lo que constituía una práctica habitual coetánea donde, como desarrollaremos más ampliamente en los siguientes epígrafes, en ciertos casos, prevaleció el uso respetuoso de los útiles litúrgicos sobre la conservación de los mismos<sup>42</sup>. Las *Partidas* insisten en esta idea al señalar que los paños envejecidos o rotos “... de guisa que no sean guisados para usar de ellos, débenlos quemar e no los deben vender...”<sup>43</sup>. No obstante, resulta difícil de cuantificar cómo se concretaron estas medidas y cómo en ocasiones la imposibilidad de adquirir nuevas vestimentas favoreció el mantenimiento de las antiguas con ciertos arreglos.

La documentación, sin embargo, es poco precisa sobre los modos empleados en la preservación de los objetos artísticos. Los textos enuncian procesos de limpieza en retablos, bien para contrarrestar el efecto de las velas<sup>44</sup> bien para engalanar las obras en ocasiones solemnes<sup>45</sup>, sin apenas concretar el protocolo seguido. Escuetamente hemos localizado el uso de colas de marta —interpretamos un empleo a modo de plumero— en los cuidados dispensados a la celebrada tabla de la *Virgen de los Consellers* de Dalmau<sup>46</sup>. Del mismo modo, tenemos noticias relativas a la preparación de embalajes de carácter artístico con sargas, cuerdas o cajas y otras relativas al almacenaje de piezas de orfebrería o libros en arcones y bolsas llamadas “camisas”<sup>47</sup>. En definitiva, contamos con citas inconexas, necesarias de enhebrar, que revelan como el estudio de las prácticas conservadoras en artes figurativas y suntuarias constituye un tema aún por pergeñar en profundidad<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> Ha tratado este aspecto Isidro G. BANGO TORVISO, “La iglesia y sus derechos en imágenes”, *Alfonso X el Sabio*, Isidro Bango Torviso (com. y dir. científico), Región de Murcia, Murcia, p. 651.

<sup>43</sup> ALFONSO X, *Primera Partida*, Título IV, Ley LXIV.

<sup>44</sup> Una sintética pero esclarecedora reflexión sobre los modos empleados en la limpieza y restauración en la pintura en Ana Calvo, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, Madrid, 2002. A este texto, recientemente se ha sumado el trabajo de María Jesús Martín Lobo, *La pátina en la pintura de caballete: siglos XVII-XX* (ed. Nerea, San Sebastián 2009); aunque el corpus fundamental del mismo tiene una cronología posterior, en las primeras páginas hay unas breves referencias a épocas pretéritas.

<sup>45</sup> Por citar un ejemplo, sabemos que en 1508 el pintor Francisco de Amberes y Medina percibió 2250 maravedís “por limpiar el retablo del altar mayor —catedral de Toledo— para el día de nuestra Señora” (Pub. Manuel ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del arte español. II. Documentos de la catedral de Toledo*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916, p. 99).

<sup>46</sup> Cit. Joan MOLINA I FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, p. 226.

<sup>47</sup> La elevada categoría adquirida por los libros en las postrimerías del Medievo determinó que las cortes de Toledo de 1480 prescribieran la supresión de los impuestos relativos a aquéllos importados al territorio peninsular (Ley 98. *Cortes de León y de Castilla*, IV, p. 179).

<sup>48</sup> Medidas conservadoras también aparecen documentadas en la Antigüedad, léase las vasijas de agua y aceite destinadas a preservar las estatuas crisoelefantinas de Fidias de Atenas y Olimpia, según conocemos por la descripción de Pausanias, o las capas de barniz empleadas por Protógenes “para prevenir la degradación y el envejecimiento” de sus pinturas, según el relato de Plinio. Cit. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, trad. y notas de Mari Cruz Herrero, ed. Gredos, Madrid, 1994, t. II, p. 238 y PLINIO, *Textos para la historia del Arte*, ed. Esperanza Torrego, ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1988, p. 106.

## 2. “Sy para allanar fuere neçesario cortar alguna parte della....”

Sólo desde la perspectiva de la época, podemos analizar la usanza, ciertamente frecuente en el período bajomedieval, de levantar una nueva construcción sobre la cimentación de un edificio anterior. La destrucción de restos artísticos se planteaba como una apropiación del territorio perpetuando la tradición de antiguos lugares cultuales llegando, en ocasiones, a reutilizar ciertas piezas “antiguas”, lo que ofrecía al edificio una recarga de historicidad apreciada por sus contemporáneos<sup>49</sup>. Así ocurrió en el ámbito peninsular con un buen número de templos clásicos, sinagogas<sup>50</sup> y, especialmente, mezquitas puestas nuevamente en valor como iglesias cristianas tras la realización de las ceremonias de purificación y consagración necesarias para el nuevo uso del edificio<sup>51</sup>. Tales ritos exigían como elemento previo el despojo de los objetos relacionados con la religión islámica —desde el mimbar al Corán pasando por las esteras cobertoras del suelo— procediéndose, con posterioridad, a su reddecoración con nuevos altares cristianos que propiciaron habitualmente una nueva orientación del edificio. Mas, como sentencia Laguna Paül, estos iniciales cambios icónicos o meramente formales —los sahn frecuentemente se convirtieron en claustros catedralicios y los alminares en campanarios— con el tiempo determinaron alteraciones arquitectónicas y figurativas de mayor calado con el cerramiento de puertas, inclusive con la acotación del mihrab, el alzado de capillas perimetrales, el poblamiento de los pilares divisorios con imágenes o el rompimiento de la solería con sepulturas<sup>52</sup>. Algunos de estos edificios, los menos, han subsistido en ese formato híbrido como la mezquita-oratorio del alcázar de Jerez de la Frontera (Cádiz), fiel a su estructura islámica con el particular apéndice del altar cristiano en un muro diferente de la quibla<sup>53</sup> [Fig. 4]. Lo más frecuente, no obstante, fue su parcial o total remodelación. Conocido es el ejemplo de la mezquita de barrio

<sup>49</sup> Una reciente revisión sobre los *spolia*, sus usos y significados en *Spolia en el entorno del poder*, Thomas G. Schattner y Fernando Valdés Fernández (coord.), Real Fundación de Toledo, Toledo, 2009.

<sup>50</sup> Los *libros de visitas* de la orden de Santiago nos permite concretar esta afirmación. De tal modo, según el testimonio de los visitantes, el templo de Santa María del Ara de Fuente el Arco (Badajoz) “estaba[á] asentado en suelo donde parecen mármoles muy gruesos e largos e otras piedras e sepulcros de mármol con otras letras antiguas de romanos”; mientras que sobre santa Catalina de Mérida se especifica que “fue sinag[og]a e, quando la dexaron los judíos a su partida, los de la çibdad con autoridad del prior de sant Marcos de León la tomaron para yglesia” [AHN, OO.MM., libro 1101c, fols. 41 y 217. Pub. Aurora RUIZ MATEOS y otros, *Arte y religiosidad popular. Las ermitas en la Baja Extremadura (siglos XV y XVI)*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1995, pp. 60-62].

<sup>51</sup> El protocolo seguido era el dispuesto en el *Pontifical* de los papas, elaborado en época de Gregorio VII y Urbano II, que recogía la tradición de los antiguos Ordines. Cit. Teresa LAGUNA PAÜL, “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla”, *Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 42.

<sup>52</sup> Resulta modélico el trabajo de la citada autora sobre las ceremonias realizadas en el conjunto hispalense (“La aljama cristianizada”, pp. 41-71). En lo referente a la continuidad del gusto y modelos islámicos en el arte cristiano, *vid.* los estudios de Mogollón Cano-Cortés, Lavado Paradinas, Álvaro Zamora o Cabañero Subiza incluidos en el libro *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española*, Gonzalo M. Borrás Gualis (ed.), Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010.

<sup>53</sup> La mezquita-oratorio almohade, con forma de *qubba*, fue cristianizada por Alfonso X en 1264 (Antonio MOMPLET MÍGUEZ, *El arte hispanomusulmán*, ed. Encuentros, Madrid, 2003, pp. 123-124).



FIGURA 4  
**Mezquita-oratorio, alcázar de Jerez de la Frontera (Cádiz).**

conocida con el nombre del Cristo de la Luz de Toledo<sup>54</sup> y cuya transformación en templo cristiano supuso el aditamento a su antiguo *haram* de un ábside semicircular<sup>55</sup>. Las mezquitas aljamas, atendiendo precisamente al valor representativo de las mismas, acabaron mayoritariamente sucumbiendo a la piqueta. Pensemos, por ejemplo, en las fábricas catedralicias de Toledo o Sevilla<sup>56</sup> causantes de la “desaparición” de vastas tipologías islámicas.

Por último, como elemento envolvente de las circunstancias ya señaladas, no podemos obviar las consecuencias derivadas de la obligatoria separación de barrios entre

<sup>54</sup> En 1183, los sanjuanistas heredaban de Domingo Pérez y su mujer Juliana “*unam casam que dicitur de Sancta Cruce*” citando expresamente “*que olim fuit mesquita maurorum quam habemus in colacione Sancti Nicholai in Toledo*” [Pub. Carlos de AYALA y otros, *Libro de Privilegios de la Orden de san Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, Instituto Complutense de la Orden de Malta, Madrid, 1995, n° 145].

<sup>55</sup> La historiografía ha destacado la unidad constructiva y estética que forma el “añadido” cristiano con el cuerpo islámico de época califal. Uno de los últimos acercamientos a la construcción en A. MOMPLET MIGUET, *El Arte Hispanomusulmán*, pp. 62-64.

<sup>56</sup> Los preámbulos constructivos de la nueva fábrica catedralicia hispalense con la cita a los restos reaprovechados de la estructura almohade son analizados por Teodoro FALCÓN RODRÍGUEZ, *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1980.

cristianos, judíos y musulmanes sancionada por el papa Benedicto XIII en 1415<sup>57</sup> y reafirmada por los Reyes Católicos en nuevas leyes. Con tal fin, las *Cortes de Toledo de 1480* otorgaron licencia y facultad a sus propietarios “para que puedan vender e vendan a quien quisieren las sygogas e mesquitas que dexaren, e derrocarlas e fazer dellas lo que quissieren”<sup>58</sup>. La expulsión de los judíos en 1492 colocó en el mercado un notable patrimonio inmobiliario que recibió heteróclitos destinos. Algunas sinagogas se transformaron en iglesias —la de Plasencia adquirió la advocación de santa Isabel— y otras en casas particulares —las de Frómista (Palencia) o Fermoselle (Zamora)—, boticas —Benavente (Zamora)—, hospitales —la de Córdoba se tornó en un hospital de hidrofóbos con la advocación de santa Quiteria— o mataderos<sup>59</sup>. Esta última casuística concurrió en la sinagoga de Palencia tras desestimarse su uso como hospital:

“E agora diz que la dicha synoga es muy pequeña para hospital e no tiene ropa de que se agan camas ni los otros aparejos que son menester para hospedar los dichos pobres... e que sería más provechoso para que en los corrales della se matase la carne desa... çibdad, porque a cabsa de se matar en otras partes diz que se suele seguir pestilencia e otras enfermedades”<sup>60</sup>.

El documento revela un hecho *a priori* poco frecuente en los ulteriores usos de la arquitectura religiosa, pero digno de tener en cuenta<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Cit. Yolanda MORENO KOCH, “Notas sobre la sinagoga de Palencia después de la expulsión”, *IV Congreso Internacional Encuentro de las Tres Culturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Toledo, 1988, p. 121.

<sup>58</sup> La cita corresponde a la normativa sobre la definición de juderías y morerías en las villas. En dichas disposiciones, se contempla tanto el alzado de nuevas construcciones en los lugares de hábitat asignados como las aludidas ventas y enajenaciones: “Porque de la continua conuersación e uiuenda mezclada de los judíos e moros con los christianos resultan grandes dannos e inconuenientes... ordenamos e mandamos que todos los judíos e moros... tengan sus juderías e morerías distintas e apartadas sobre sí, e no moren a vueltas con los christianos, ni ayan barrios con ellos... E si en los lugares donde ansi les señalaren no touieren los judíos sinogas o los moros mesquitas, mandamos alas personas que assi diputaremos para ello, que eso mismo dentro de los tales circuitos les sennalen otros tantos e tamannos suelos e cosas para en que fagan los judíos sinogas e los moros mesquitas quantas touieren en los logares que dexaren, e que de las synogas e mesquitas que auian primero no se aprouechen dende en adelante para en aquellos usos” (Ley 76. Cortes de Toledo de 1480, *Cortes de León y de Castilla*, t. IV, pp. 149-150).

<sup>59</sup> Detallan esos nuevos usos Y. MORENO KOCH, “Notas sobre la sinagoga de Palencia”, p. 123 y Francisco CANTERA BURGOS, *Sinagogas españolas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, [1955] 1983, p. 5.

<sup>60</sup> 1493, agosto, 10. Barcelona [Archivo General de Simancas (AGS), Registro General del Sello (RGS), fol. 291]. El nuevo uso, ciertamente poco respetuoso, otorgado al edificio causó significativas quejas entre el vecindario, como significa una misiva posterior: “vn matadero de carnes en vna casa questaua despoblada, que solía ser xinoga, a causa de lo qual dis que los vesynos desas ... calles reçiben mucho daño a causa de los malos olores que de allí salen e otrurar que de las reses que asy se matan allí quedan” (1495, julio, 25. Burgos. AGS, RGS, fol. 94. Pub. Y. MORENO KOCH, “Notas sobre la sinagoga de Palencia”, pp. 123-124).

<sup>61</sup> Sólo conocemos un caso parecido vinculado a la arquitectura eremítica y con una casuística y una cronología diferente. Corresponde a la ermita de los Mártires de Montemolín (Badajoz) perteneciente a la Orden de Santiago; en 1928, el obispado la vendió a un particular que, posteriormente, utilizó la edificación como granero y casa de ganado. Cit. A. RUIZ MATEOS y otros, *Arte y religiosidad popular...*, p. 57.

Un gran número de catedrales góticas secunda la praxis mencionada y, lo que supuso la construcción de modernas e impactantes fábricas, asimismo motivó la destrucción o alteración de restos de notable significado<sup>62</sup>. El proceso seguido en Toledo, Sevilla, Huesca o Palma de Mallorca fue muy similar; las catedrales asentaron sus cimientos sobre mezquitas aljamas paralelamente menoscabadas. El caso hispalense, de forma particular, concreta los sentimientos contradictorios de admiración y sinsabor que provoca la contemplación de tales fábricas; elogio ante la estructura gótica construida y, en este caso, pesar por la desaparición de la capilla funeraria de Alfonso X<sup>63</sup>. En otros ejemplos, la erección de fábricas bajomedievales supuso la destrucción de vetustas estructuras románicas. La catedral de León, iniciada a mediados del siglo XIII, se eleva sobre un emblemático lugar asiento, entre otras edificaciones previas, de una primitiva estructura románica<sup>64</sup>. No constituye un ejemplo aislado. Las ciudades de Burgos, Pamplona o Gerona, por enunciar edificios de diferentes reinos peninsulares, construyeron en época románica una catedral que sucumbió a la piqueta en el período gótico. Casos como el salmantino donde la catedral Nueva se adhiere, sin destruirla, a la Vieja son excepcionales y no formaban parte del sentimiento común de la época donde primaba la sacralidad del lugar sobre la supuesta sacralidad del edificio<sup>65</sup>. ¿Cuáles eran los objetivos prefijados con los noveles proyectos? Varios y de diverso alcance. En primer lugar, lugares más idóneos para una feligresía creciente. Cabildos, obispos y ciudadanos invocaban en sus peticiones de forma reiterada esta razón: los recintos anteriores resultaban insuficientes en las solemnes festividades litúrgicas. Ningún ejemplo es tan evocador a este respecto como la comparación planimétrica simultánea de las catedrales de Salamanca. La Nueva triplica el espacio de la Vieja convertida en un particular y significativo apéndice de la moderna construcción. Pero éste no fue el único motivo al erigirse, en algunos casos, edificios de proporciones ciertamente innecesarias y superiores a las necesidades reales de la ciudadanía. La clave podemos encontrarla en la frase pronunciada por el cabildo hispalense en 1401 relativa al alzado de la nueva obra: “...que sea tal y tan buena que no hay otra igual... que los que la vieses acabada nos hagan por locos”<sup>66</sup>. La máxima, popularizada por la historiografía, incide en el valor representativo de la catedral. La ciudad se simbolizaba por este edificio y, en la Baja Edad Media, la estética gótica

<sup>62</sup> Un análisis más detallado de este proceso en Olga PÉREZ MONZÓN, *Catedrales góticas*, ed. Jaguar, Madrid, 2003.

<sup>63</sup> Uno de los últimos acercamientos a este fastuoso marco fúnebre en Teresa LAGUNA PAÚL, “‘Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla’: Alfonso X y la capilla de los Reyes”, *Alfonso X el Sabio...*, pp. 116-129.

<sup>64</sup> A los trabajos monográficos sobre este ámbito (Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, *Catedral de León*, Historia 16, Madrid, 1993); conviene añadir las actas del congreso internacional *La catedral de León en la Edad Media*, Joaquín Yarza Luaces, Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (coord.), Universidad de León, León, 2004.

<sup>65</sup> Sobre este concepto de notable trascendencia artística, y sobre sus centelleos en la Antigüedad, es interesante acudir a Alfredo José MORALES *Patrimonio histórico-artístico*, ed. Historia 16, Madrid, 1996, p. 68.

<sup>66</sup> Recientemente, se han acercado al estudio de la catedral andaluza Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN (“Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos”) y Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ (“El maestro Alonso Rodríguez”). Ambos en *Los últimos arquitectos del gótico*, Begoña Alonso (coord.), ed. Marta Fernández Rañada, Madrid, 2010, respectivamente, pp. 71-148 y pp. 271-362.

representaba la modernidad. Las sedes episcopales peninsulares, dirigidas por emprendedores preladados como Mauricio en Burgos o Rodrigo Jiménez de Rada en Toledo, tomaron el testigo de las propuestas innovadoras que desde Francia invadieron Europa y favorecieron la simultaneidad de empresas destinadas a esa anhelada “modernidad” de sus sedes y, en último término, de las urbes donde éstas se asentaban.

En el decurso de los siglos góticos, no obstante, las catedrales de forma paulatina fueron modificando su silueta. En algunos casos, episodios de *damnatio memoriae* produjeron daños de consecuencias artísticas. La tradición literaria, recientemente cuestionada<sup>67</sup>, evoca la destrucción de unos primitivos bultos fúnebres de Álvaro de Luna situados en su capilla fúnebre de la catedral toledana coincidiendo con el debilitamiento del poder del privado<sup>68</sup>. En otros ejemplos, una nueva comitencia propició la ejecución de noveles obras en las siluetas catedralicias y, si bien estas actuaciones permitieron la acomodación al gusto vigente, también propiciaron la destrucción y/o alteración de realidades artísticas más pretéritas<sup>69</sup>. Los ejemplos son diversos, aunque incidiendo en los ya comentados cabe recapitular sobre los cambios operados en la catedral de Burgos mediante el añadido de unas agujas caladas en su imafrente causante de la alteración de su diseño en H propio del llamado gótico clásico y la construcción de la ostentosa capilla de los Condestables con el derribo parcial de la capilla de san Pedro de la primitiva girola<sup>70</sup>. La procedencia heterogénea de sus promotores —el obispo Alonso de Cartagena y Mencía de Mendoza, respectivamente<sup>71</sup>— se repite en las empresas acometidas en la catedral de Toledo. De forma particular, nos referimos a la capilla Luna cuyo alzado supuso la destrucción de tres de las capillas de la girola proyectada por Rada<sup>72</sup> —las de Santo Eugenio, Santo Tomás Canturiense y Santiago<sup>73</sup>— y a la

<sup>67</sup> Rosa M<sup>a</sup> RODRÍGUEZ PORTO, “*Fartan sus iras en forma de semblante*. La tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardomedieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 6 (2003), pp. 11-28.

<sup>68</sup> Un puntual estudio de estas fuentes en Eloy BENITO RUANO, *Toledo en el siglo XV*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961, pp. 36-37. El mismo autor sitúa el derribo de las figuras en 1441, cuando el hijo de Juan II entró en Toledo.

<sup>69</sup> Sin olvidar la aplicación del llamado por algunos autores estilo “imitativo”. Ana CALVO, en este sentido, recuerda los arreglos de la Alhambra de Granada por los Reyes Católicos valiéndose de artífices moriscos “tan hábiles que difícilmente se distingue lo hecho de lo primitivo” (*Conservación y restauración*, p. 193).

<sup>70</sup> Un acercamiento puntual a este ámbito fúnebre en Felipe PEREDA y Alfonso RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, “‘Coeli enarrant gloriam di’. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos”, *Annali di architettura*, 9 (1997), pp. 17-34.

<sup>71</sup> Sobre la comitencia artística realizada por esta eminente noble castellana vid. Begonia ALONSO, M<sup>a</sup> Cruz de CARLOS y Felipe PEREDA, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005.

<sup>72</sup> Vid. Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes”, *La nobleza peninsular en la Edad Media*, Fundación Sánchez Albornoz, León, 1999, pp. 135-170; Olga PÉREZ MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37 n<sup>o</sup> 2 (2007), pp. 907-956; Miguel Ángel CORTÉS ARRESE, “Los espacios funerarios en los conventos de Órdenes Militares”, *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 235-254.

<sup>73</sup> El documento de donación, fechado el 18 de abril de 1430, incluye la toma de posesión de este ámbito —contorneo perimetral con un azadón—, el ofrecimiento de canteras y pertrechos según el uso y la cuanti-

modificación de la capilla mayor del templo auspiciada en los últimos años del siglo XV con la desaparición de la capilla fúnebre de Sancho IV<sup>74</sup>.

Paralelamente a estas actuaciones, y en ocasiones realizadas por los mismos artífices, se acometieron trabajos destinados a la reubicación de obras en otros emplazamientos. El caso más notable corresponde al traslado del claustro de la catedral de Segovia de Juan Guas desde su primitiva disposición a su actual localización con las consiguientes labores de desmonte y reconstrucción posterior. Excede el contenido de estas páginas analizar las circunstancias y los motivos que determinaron el encargo, aunque el ahorro económico y la puesta en valor de una obra de autoría reconocida no fueron cuestiones accidentales<sup>75</sup>. La documentación conservada permite comprobar cómo el contrato firmado por Juan Campero en 1524, si bien obligaba al maestro a respetar la obra original —“Primeramente digo que mudaré e pasará la dicha claustra y con ayuda de Nuestro Señor habré fecha y cabada en el dicho sytio de la misma manera que agora está y del mesmo alto y ancho”—, paralelamente le permitía ciertas licencias: “que sy para allanar fuere nesçesario cortar alguna parte della por algunas partes e lugares —puntualiza una de las cláusulas—, que ... lo cortaré”. Dos años después, Campero recibió 400 ducados más por elevar una vara el perímetro claustral añadiendo “harta graçia” al conjunto, según expresa literalmente el documento<sup>76</sup>. Como vemos, la nueva ubicación de la obra supuso ciertos cambios derivados no sólo de los efectos del desmontaje, sino también de un cambio en la percepción estética de la misma.

---

ficación precisa del tamaño de la capilla resultante [Archivo Histórico Nacional (AHN), Osuna, carp. 179, nº 14. Pub: Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, “La capilla de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1929), pp. 109-125 y José Manuel CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, ed. Dykinson, Madrid, 1999, nº 33, pp. 101-103].

<sup>74</sup> Vid. Ángela FRANCO MATA, “Catedral”, *Arquitecturas de Toledo. Del románico al gótico*, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1993, p. 434. Un curioso documento del siglo XIX relativo a la dotación económica de las capillas reales toledanas describe la situación en los siguientes términos: “... Sabido es, Señora, que a fines del siglo XIII fundó el rey don Sancho IV llamado el Bravo una capilla bajo la invocación o título de santa Cruz donde es hoy el presbiterio de la mayor para el enterramiento del rey don Alonso el Sabio, padre del citado don Sancho, y donde fueron en efecto enterrados ... Esta capilla fue trasladada a la del Espíritu Santo con espreso consentimiento y licencia de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel por el cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros en 1497, quedando no obstante los restos de los reyes e infantes nombrados en la capilla mayor. Desde entonces se dio a la del Espíritu Santo el nombre de capilla de reyes Viejos para distinguirla de la denominada de Reyes Nuevos que fundara en la misma iglesia el rey don Enrique II... y desde entonces viniéronse cumpliendo las obligaciones y cargas que les impusiera su fundador don Sancho por el capellán mayor y los doce menores que dotó para que cantasen todos los días una misa y cumpliesen varios aniversarios por los señores reyes nombrados cuyos sepulcros eran visitados procesionalmente como todavía se practica...” [Archivo General de Palacio (AGP), Patronatos, leg. 922].

<sup>75</sup> La vieja catedral, situada en las inmediaciones del Alcázar, quedó prácticamente destruida durante la guerra de las Comunidades siendo la parte menos damnificada el claustro de Guas. La intervención de Campero incorporó dicho claustro en la estructura de la nueva catedral erigida en la plaza mayor de la ciudad [M<sup>ra</sup> Teresa CORTÓN DE LAS HERAS, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia, 1997].

<sup>76</sup> Archivo de la Catedral de Segovia. G/61. Pub. M<sup>ra</sup> T. CORTÓN DE LAS HERAS, *La construcción de la catedral de Segovia*, pp. 248-250.



FIGURA 5

**Portada septentrional, catedral de Ávila.**

La casuística referida no sólo afectó a la obra arquitectónica. A finales del siglo XV, Juan Guas asumió un doble encargo en la catedral de Ávila: la redecoración del imahfronte con unas figuras de salvajes —hombres velludos— muy propias del tardogótico y el traslado de la primitiva portada historiada al acceso del hastial septentrional. No debe sorprender que el encargo recayese en Guas, prestigioso maestro del momento. La práctica artística exigía versatilidad en el manejo de varios oficios, tanto en labores de arte efímero como en otras de restauración y conservación de la cultura artística y nuevamente conviene recordar que, en la mirada contemporánea, restauraciones y limpiezas, en pureza, no solo eran tales ya que frecuentemente existía el derecho de intervenir en las obras. Precisamente, esa cualidad define la actuación del mencionado artífice ya que el traslado de los relieves y las figuras de las jambas de la primitiva portada a su nuevo emplazamiento exigió labores de anclaje y añadidos, como el de la escena de la Coronación, dispuesta en la cúspide del tímpano y procedente de otra portada plausiblemente destruida<sup>77</sup> [Fig. 5]. Unas homogéneas circunstancias concurren

<sup>77</sup> El proceso es detallado por Nieves PANADERO PEROPADRE, *Estudio iconográfico de la portada norte de la catedral de Ávila*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila, 1982, pp. 11-14 y 22-23.



FIGURA 6  
Tímpano de la puerta norte o del Reloj, catedral de Toledo.

en la catedral de Toledo donde la reforma efectuada en el acceso meridional durante el siglo XV supuso el reacomodo de alguno de sus primitivos relieves; la escena de la Coronación de la Virgen, hoy en la puerta de santa Catalina, tendría esta procedencia original<sup>78</sup>. En la entrada norte o del Reloj, por el contrario, la intervención tardo-gótica respetó los registros del tímpano y su figuración, a excepción de la figura mariana de la Natividad. La nueva imagen, en posición arrodillada conforme al prototipo derivado de las *Revelaciones de Santa Brígida*, no coincide estilística e iconográficamente con el resto de la estatuaria, a la par que articula en su entorno un inadecuado vacío compositivo [Fig. 6]. Permanece en el anonimato el promotor de los cambios y la causa que los motivó, aunque quizá sea plausible pensar en un trasfondo litúrgico o dramático máxime, si tenemos en cuenta como ya apuntó Pérez Higuera, que en la escena homónima del claustro se produjo la misma migración<sup>79</sup>.

Intervenciones de similar calado fueron practicadas en el soporte pictórico<sup>80</sup>, textil y en el amplio abanico de las artes suntuarias. Precisamente, la referida reforma de la cabecera toledana supuso el desmembramiento del primitivo retablo mayor de Esteve

<sup>78</sup> Cit. José M<sup>a</sup> de AZCÁRATE RISTORÍ, “El maestro Hanequín de Bruselas”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1948, p. 180. Por su parte, Teresa PÉREZ HIGUERA ha sugerido que la secuencia de la Dormición de la Virgen, hoy en la cúspide del tímpano de la puerta norte, inicialmente pudo haberse proyectado para el acceso meridional determinando razones desconocidas su actual emplazamiento (*La puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Caja de Ahorros de Toledo, Toledo, 1987, p. 86). Esta hipótesis podría explicar el particular desarrollo iconográfico del tímpano de la Puerta del Reloj.

<sup>79</sup> Cit. T. PÉREZ HIGUERA, *La puerta del Reloj*, p. 56.

<sup>80</sup> A nivel europeo, encontramos situaciones parecidas que podemos ejemplificar en la *Maestà* de Lippo Memmi (c. 1317-1318. Palacio Público de San Gimignano, Italia). Las figuras paralelas, situadas a derecha e izquierda fuera del palio y causantes de la alteración compositiva, fueron añadidas en 1367 —apenas 50 años de su ejecución— por Bartolo di Fredi para ampliar el fresco y acomodarlo a las nuevas dimensiones de la sala comunal. Vid. John T. PALEOTTI y Gary M. RADKE, *El arte en la Italia del Renacimiento*, ed. Akal, Madrid, [1997] 2002, pp. 111-113.

Rovira de Chipre<sup>81</sup>. Las actuaciones efectuadas sobre esta pieza fueron diversas e incluyeron desde la redecoración de la mazonería<sup>82</sup> hasta la pérdida de algunas tablas pasando por la inserción de otras —con la posibilidad de alterar sus dimensiones— en distintos retablos de la catedral, como el de san Eugenio conservado en la capilla homónima. En este caso, además, las piezas trecentistas fueron repintadas por Juan de Borgoña que, en 1516, cobró 22.000 maravedíes “por renovar e pintar unos tableros del retablo viejo del altar mayor para el retablo que se puso en la capilla de señor sant Eugenio en esta santa yglesia”<sup>83</sup>. Afortunadamente, no siempre, las piezas reemplazadas sufrieron este dificultoso peregrinaje y su sustitución sólo significó un nuevo emplazamiento. Es el caso del *retablo de san Marcos* (c. 1386. Seu de Manresa) encargado por el gremio de zapateros de Barcelona a Arnau Bassa. Apenas un siglo después de su ejecución, los cambios estéticos propiciaron su trueque y su venta al hospital de Manresa<sup>84</sup>.

El universo textil ofrece nuevos vectores en esta casuística. Ocurre en el caso de las pañerías luctuosas transformadas, en gran medida por petición de sus propietarios, en vestimentas litúrgicas. De tal forma, en la última voluntad de Juan Fernández de Velasco (1414) se explicita que “el paño de oro e guarnecido de cintas de oro”, empleado como cobertor de su ataúd, fuese reutilizado como “vestimentas” del monasterio de santa Clara de Medina del Pomar (Burgos) donde finalmente fue inhumado<sup>85</sup>. En una similar cronología, Sancha de Rojas testaba “que los dos paños de oro y seda” llevados sobre sus andas “que se quedasen para casullas” del cenobio familiar de Santa María de

<sup>81</sup> La problemática de esta notable pieza ha recibido un riguroso y reciente análisis por Matilde MIQUEL JUAN, “Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal”, *XIX Congreso Español de Historia del Arte. Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2012, en prensa.

<sup>82</sup> El 3 de octubre de 1508, el canónigo Juan Ruyz ofrecía al “maestro Francisco de Anvuvres, pyntor, çinco mill maravedís para el pago del retablo que adoba para la capilla de los moçárabes, que era de el altar mayor de antes” (Archivo Catedral de Toledo. Libro de la Obra, sign. 802, fol. XCVII. Pub. Jesusa VIVER-SÁNCHEZ, *Documentos sobre arte y artistas en el archivo de la obra y fábrica de la catedral de Toledo: 1500-1549*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990, t. II, p. 993 y cit. M. MIQUEL JUAN, “Esteve Rovira y Starnina en Toledo”).

<sup>83</sup> ACT. Libro de la Obra, sign. 809, fol. 80. Pub. J. VIVER-SÁNCHEZ, *Documentos sobre arte y artistas...*, t. II, pp. 1063-1064 y cit. M. MIQUEL JUAN, “Esteve Rovira y Starnina en Toledo”. El análisis iconográfico del retablo en M<sup>a</sup> de los Ángeles Blanca PIQUERO LÓPEZ, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (El Trecento)*, Caja de Ahorros de Toledo, Toledo, 1984, vol. I, pp. 229-310.

<sup>84</sup> Cit. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *El gótico catalán*, Fundació Caixa Manresa, Barcelona, 2002, p. 217.

<sup>85</sup> La cláusula testamentaria expresamente dice lo siguiente: “Ordeno ser enterrado en la iglesia del monasterio de santa Clara de Medina del Pomar... E mando que las andas y el ataúd en quel mi cuerpo fuere levado, que sea todo cobierto de paño de oro e guarnecido de cintas de oro y con clavos dorados e mando quel mi cuerpo enterrado quel dicho ataúd e andas con sus guarniciones que sea para el dicho monesterio de santa Clara para que fagan del dicho paño y de la dicha guarnición vestimentas para el dicho monesterio”. Pub. Ignacio CADIÑANOS BARDECI, “Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco a través de sus testamentos”, *El monasterio de santa Clara de Medina del Pomar. Fundación y patronazgo de las Casa de Velasco*, Nicolás López Martín (coord.), Asociación de Amigos del Monasterio de Santa Clara, Burgos, 2004, p. 183.

Fresdeval (Burgos)<sup>86</sup>. El mismo pretexto afectó al vestidor real realizándose casullas y frontales con las urdimbres funerarias de Isabel la Católica<sup>87</sup>. La mutación de pañerías incluyó también paramentos utilizados en ceremonias de especial relevancia política; significativamente, el paño de oro empleado por la citada monarca en su entrada triunfal en Burgos recibió un ulterior uso litúrgico<sup>88</sup>.

El porcentaje de intervenciones en los objetos de artes suntuarias fue sensiblemente importante. Su reducido tamaño, valor representativo y preciada constitución material convirtió las fundiciones, refundiciones o reajustes en una práctica común, como reconoce de manera implícita el *Ordenamiento de Alcalá de Henares de 1348*: “...Et tan bien las imágenes que fueren fechas con plata e sobredoradas e con piedras preçiosas, que ninguno non sea osado de ser contra aquel ornamento nin tirar ninguna cosa ello”<sup>89</sup>. De tal modo, encontramos piedras clásicas embutidas en *regalia* medievales —*corona de Sancho IV*<sup>90</sup>— o estimadas piezas de joyería deshechas casi en vida de sus propietarios. La pobre fortuna del joyero de Isabel la Católica así lo ejemplifica<sup>91</sup> recordando, en este punto, las referencias cronísticas sobre el empeño de algunas piezas para sufragar gastos militares<sup>92</sup> o satisfacer la dote de sus hijas casaderas<sup>93</sup>. En esta línea, podemos

<sup>86</sup> Cit. Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Nuestra Señora de Fresdeval y sus nobles fundadores Una fábrica monástica condicionada a su patronazgo”, *La orden de san Jerónimo y sus monasterios*, ed. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 1999, p. 305.

<sup>87</sup> La documentación es clara a este respecto: “... de seys casullas de terciopelo negro y dos almáticas que se fizieron con el paño de terciopelo que se fizo para la tunba de las onrras de la Reyna nuestra Señora... las quales almática e cabsullas se mandaron a çiertos monasterios e iglesias” (1506, VII-28. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 6-295).

<sup>88</sup> Cit. Manuel de ASSAS, *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, imp. Fortanet, Madrid, 1880, p. 29.

<sup>89</sup> Incide la citada normativa en similares términos: *Capítulo CXXVI*. Que fabla delos tesoros que fueren dados a monesterios por limosna: “Establescemos e mandamos que todos los tesoros e rreliquias e cruçes e vestimientas e caliçes de plata e ençensarios e otros tesoros que sean dados alos monesterios por limosna e por onrra delos rreyes e delas rreynas e delos infantes e por todos los otros rricos omes que tomaron sepulturas e enterramientos enlos monesterios e dieron tesoros alas sacristanías por que se onrrasen los sus cuerpos do se enterraron que esto que sea guardado” (*Cortes de León y de Castilla*, I, pp. 590-591).

<sup>90</sup> Una reciente revisión sobre esta preciada *regalia* en Álvaro SOLER DEL CAMPO, “La Corona y la espada del rey”, *Alfonso X el Sabio...*, pp. 54-56.

<sup>91</sup> Una de sus piezas de referencia, la llamada Corona Rica, sufrió varias transformaciones destinadas bien a su enriquecimiento, bien al reaprovechamiento de sus estimados materiales. Analiza estos hechos Leticia ARBETETA MIRA, “La corona rica y otras joyas de estado de la reina Isabel I”, *Isabel I la Católica. La magnificencia de un reinado*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004, pp. 169-186.

<sup>92</sup> Según Fernando del Pulgar, durante el asedio de Baza en 1489 agotados todos los fondos “la reina envió todas sus joyas de oro e plata e joyeles e perlas e piedras a las çibdades de Valencia e Barcelona a las empear e se empearon por grande suma de maravedíes”. Cit. José FERRANDIS, *Datos documentales para la Historia del Arte español. Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1943, p. XVIII.

<sup>93</sup> Cit. Miguel Ángel ZALAMA, “Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo”, *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005, p. 339.

imbricar los comentarios de Juan de Arfe sobre las fundiciones y transformaciones de piezas como práctica común de su oficio<sup>94</sup>.

Apreciemos, nuevamente, la variedad de procedimientos empleados —desde limpiezas o inclusión de “citas” actualizadas, a la modificación de un ámbito u obra con el parcial reaprovechamiento de vestigios anteriores— y la diferente casuística que los motivó. Casuística, en *sensu strictus*, no siempre vinculada a un proceso constructivo o a un plan inicial sino a una voluntad —absolutamente poliédrica— de alterar realidades previas. Resulta difícil, desde nuestra óptica contemporánea, calibrar los matices de unos usos donde se interfieren en niveles casi equitativos el aprecio a la obra con la intervención en la misma facilitando inclusive su destrucción.

### 3. “Maldad conocida hacen aquellos que quebrantan los sepulcros...”

La legislación bajomedieval, en su referencia a la cultura artística, alude a otra coordenada de amplio desarrollo histórico: las prácticas de carácter delictivo.

En el *Fuero Real*, se iguala a la persona que “quebrantare la iglesia o su cimenterio” con el ladrón de otros bienes cotidianos<sup>95</sup> y en el enunciado *De la guarda de las cosas de Sancta Iglesia* de las *Partidas* podemos leer: “Defendemos que ningún christiano, nin iudio, nin otro omne ninguno non sea osado de comprar nin de tomar a pennos cálices, nin libros, ni cruces, ni vestimentas, ni otros ornamentos que sean de la iglesia”<sup>96</sup>. Se nos antoja que la apropiación de estos pequeños objetos suntuarios no debía revestir una especial dificultad. Las narraciones de las *Cantigas* rememoran algunas de estas acciones aunque, como corresponde al contenido global del manuscrito, aparecen tamizadas por el carácter milagroso atribuido a los actos de la Virgen<sup>97</sup>. La número 34 describe el robo realizado por un judío de una imagen mariana — “tabla, tan bien hecha .... tan termososa” —situada en una calle de Constantinopla<sup>98</sup> [Fig. 7]; en otros ejemplos, los

<sup>94</sup> Cit. M<sup>a</sup> del Mar MÁRMOL MARÍN, *Joyas en las Colecciones Reales de Isabel la Católica a Felipe III*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001, p. 98.

<sup>95</sup> ALFONSO X, *Fuero Real*, p. 11.

<sup>96</sup> ALFONSO X, *Fuero Real*, p. 10.

<sup>97</sup> Una rigurosa aproximación a la teoría de la imagen en las *Cantigas* en los distintos trabajos de Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, entre otros, “*Ymagines sanctae*: fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas de Santa María*”, *Homenaje a José García Oro*, Miguel Román Martínez y Ángeles Novoa Gómez (coord.), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2002, pp. 515-526 y “*Rimando imágenes para Santa María: Sobre el género de la poesía visual en la Edad Media*”, *Las Cantigas de Santa María...*, 2011, vol. II, pp. 446-471.

<sup>98</sup> La cantiga expresa el acto en los siguientes términos: “*Una omage pintada na rua siia/ en tavoa mui ben feita de Santa Maria/ que non podían achar entr’ outras máis de cento/ tan fermosa que fuertar foi un juden atento .../ De noite. Poila levou so sa capa furtada/ en sa casa foi deitar na cámara privada/ (...) assentouss’ ali e fez gran falimento;/ mas o demo o matou e foi a perdimento*” [ALFONSO X, *Las Cantigas de Santa María*, Elvira FIDALGO FRANCISCO (ed. crítica), 2011, vol. I, pp. 123-124]. Un actualizado estudio de este relato con la carga ideológica implícita por la naturaleza judía del ladrón en Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, “La dialéctica texto-imagen. A propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), pp. 213-243.



FIGURA 7

**Robo de un icono de la Virgen situado en una calle de Constantinopla (Cantiga 34. Ms. T-I-1. Real Biblioteca del monasterio El Escorial, fol. 50r).**

objetos sustraídos procedían del interior de los templos. Así ocurre en la cantiga 318 concerniente a la apropiación de una cruz de plata por un clérigo que, con supuesta devoción, celebraba misa en la misma iglesia<sup>99</sup>. Pero estas acciones reprobables podían tener un mayor calado. La costumbre de los ajuares fúnebres, mantenida a pesar de las normas restrictivas, suponía *de facto* la desaparición de joyas, tesoros y emblemas regios. La redacción de las *Partidas* resulta elocuente en este sentido:

“Por qué razón no deben meter ornamentos preciados a los muertos. Ricas vestiduras ni otros guarnimentos preciados, así como oro o plata no deben meter a los muertos, sino a personas ciertas... E esto defendió la santa Iglesia

<sup>99</sup> “En Fita.../ Ali un crerig’ avia de missa, que devoçón/ mostrav’ acá aa gente, mais non era assí, non/.../ Este cada que podía, mui de grad’ ya furtar;/ e furtou na sa eigreja , per com’ eu oy contar/ hua cruz grande coberta de prata e esfolar/ a foi toda, e a prata deu a hua sa moller....” [ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, ed. W. Mettman, ed. Castalia, Madrid, 1986, vol. III, pp. 137-138].

por tres razones. La primera, porque no ha pro a los muertos en este mundo ni en el otro. La segunda, porque ha daño a los vivos, pues las pierden metiéndolas en lugar donde las no deben tomar. La tercera, porque los hombres malos, por codicia de tomar los ornamentos que les meten quebrantan los lucillos e desotieran los muertos”<sup>100</sup>.

Apreciemos que el texto alfonsí a la par que condena la práctica, opuesta al carácter escatológico cristiano, señala las consecuencias artísticas de esta asentada práctica: el ocultamiento de las piezas y, por consiguiente, la pérdida de su utilidad y la realización de prácticas furtivas. Dichos delitos reciben una más clara admonición en la ley XIII: “Maldad conocida hacen aquellos que quebrantan los sepulcros y desentieran los muertos para llevar lo que meten en ellos cuando los entierran...”<sup>101</sup>. No debe pasar desapercibido como, en este caso, el robo iba ligado a la destrucción o el deterioro de otras obras artísticas. El mismo escenario encontramos en los fueros o cuadernos de Cortes con sus normativas relativas a paliar el ya mencionado saqueo de ajuares<sup>102</sup>, la venta fraudulenta de piezas de vestir o platería<sup>103</sup> y, lo que resulta más llamativo, de fragmentos escultóricos enjambrados en los propios monumentos funerarios. El *Fuero Real* de Alfonso X lo expresa en los siguientes términos: “Ninguno non sea osado de tomar pilares nin columnas nin otras piedras que son puestas en labor de la fuesa o del luziello para uenderlas nin para fazer delas otra labor”<sup>104</sup>. Juzgamos que el interés fundamental de estas citas estriba en el reconocimiento subliminal de la existencia de prácticas delictivas de consecuencias artísticas que afectaron tanto a piezas de pequeño formato y fácilmente transportables como a otras de cierta envergadura que, después de ser “arrancadas” de su emplazamiento original e inclusive mutiladas, podían ser vendidas o reutilizadas en un contexto diferente. La reseña del texto alfonsí a las “piedras... puestas en labor” constituye una mención explícita a piezas talladas y ornamentadas,

<sup>100</sup> ALFONSO X, *Primera Partida*, Título XIII, Ley XII. La lectura puede completarse con trabajos específicos sobre estos objetos, entre otros: Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Que los reyes vestiesen paños de seda, con oro, e con piedras preciosas”: indumentarias ricas en los reinos León y Castilla (1180-1300). Entre la tradición islámica y el Occidente cristiano”, *El legado de Al Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Manuel Valdés Fernández (coord.), ed. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007, pp. 365-408 y M<sup>a</sup> L. ANSÓN MARTÍN, “La orfebrería: ajuar cortesano y ajuar litúrgico”, vol. II, pp. 324-325.

<sup>101</sup> ALFONSO X, *Primera Partida*, Título XIII, Ley XIII. Paralelamente, el respeto —a veces con toques de santidad— otorgado a diferentes figuras regias favoreció la apertura de sus ataúdes y la veneración de partes de sus mortajas como reliquias. *Vid.* Olga PÉREZ MONZÓN, “Quando rey perdemos nunqua bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII”, *Archivo Español del Arte*, LXXX (2007), pp. 379-394.

<sup>102</sup> “Si algún omne abriere o mandare abrir luziello o fuessa de muerto e tomare las uestiduras o algunas de las otras cosas quel meten por ondra, muera por ello” (ALFONSO X, *Fuero Real*, p. 136).

<sup>103</sup> Título de los que compran mueble et viene otro e demándalo por suyo: “Esto es por fuero: que sy algún omne compra ropa de yaser o vestidor de vestir o baso de plata o otras tales cosas de mueble e lo compra ante dos vessinnos en el camino o en el mercado de rey e non sopier quien es aquel de quien lo compra, et sy viniere otro e lo demandare por suyo.... “[*Libro de Fueros de Castiella*, ed. Galo Sánchez, ed. El Albir, Barcelona, 1981, pp. 8-9].

<sup>104</sup> ALFONSO X, *Fuero Real*, p. 136. La normativa continúa señalando las penalizaciones impuestas a los que cometiesen esos hechos.

siendo precisamente esa cualidad artística lo que determinaba su mayor consideración y un posible acto furtivo.

En otras ocasiones, las sustracciones tuvieron una connotación más estrictamente económica reemplazándose vestigios por otros parecidos pero de menor valor crematístico. Tales circunstancias debieron ser habituales en los objetos de orfebrería resultando significativa, por lo tardío de su cronología y el marco cortesano donde se ubica, la precisión dada por Antonio Lalaing relativa a la imputación hecha a Felipe Cotteron, guarda de las joyas del archiduque Felipe, por “haber vendido o cambiado algunas pedrerías y joyas”<sup>105</sup>.

El panorama descrito, asimismo, debe tener en cuenta los “viajes forzosos” por motivos de carácter militar, pensamos fundamentalmente en la práctica de los botines de guerra<sup>106</sup>, o los actos de piratería que, a finales de la Edad Media y coincidentes con el incremento de las actividades comerciales, adquirieron una notable relevancia. La mercadería artística de procedencia flamenca o los alabastros producidos por los talleres ingleses fueron objetivo de estas actuaciones<sup>107</sup>.

Por último, no debemos obviar otra causa posible de pignoración artística: el uso cultural y político de tales “artefactos”, motivo por el que se arrasaron edificaciones y con frecuencia imágenes religiosas. Éstas últimas, cargadas de un fuerte valor antropológico, suscitaban reacciones de veneración y adoración —las leyendas en torno a las imágenes milagrosas o móviles fueron responsables de cultos masivos— o de repulsa, lo que condujo a actitudes anicónicas e iconoclastas que, en último término, supusieron una nada desdeñable destrucción de obras de arte<sup>108</sup>. Las narraciones de las

<sup>105</sup> Antonio de LALAING, *Primer viaje a España de Felipe el Hermoso en 1501, Viajes de extranjeros por España y Portugal*, José García Mercadal (recop.), Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, vol. I, p. 440.

<sup>106</sup> Las derivaciones artísticas de estos consuetudinarios usos en Juan Carlos RUIZ SOUZA, “Botín de guerra y Tesoro sagrado”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Isidro G. Bango Torviso (dir. científica), Junta de Castilla y León, Valladolid, 2001, pp. 31-40.

<sup>107</sup> Al final del período medieval, el tráfico de estas obras artísticas, destinadas tanto a particulares como a su venta en ferias de carácter local, fue ciertamente relevante. Diferentes trabajos han atendido a sus peculiaridades: Joaquín YARZA LUACES (“Alabastros esculpidos y comercio Inglaterra-Corona de Castilla en la Baja Edad Media”, *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 605-617) o Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE (“Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla bajomedieval”, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Institución Fernán González, Burgos, 2001, pp. 367-380). No obstante, por la frecuencia con la que estas transacciones se vieron afectadas por la piratería, ciertas piezas terminaron como regalos piadosos en las iglesias próximas a la costa. Menciona varios ejemplos Betsabé CAUNEDO DEL POTRO, *La actividad de los mercaderes ingleses en Castilla (1475-1492)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984.

<sup>108</sup> Sobre el uso y función de la imagen medieval, tema nuclear que excede el marco de este trabajo, remitimos a dos de los grandes especialistas en la materia: David FREEDBERG (*El poder de las imágenes*, ed. Cátedra, Madrid [1989] 2009) y Hans BELTING (*Antropología de la imagen*, ed. Katz, Madrid, 2007 e *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, ed. Akal, Madrid, [1990] 2011). También conviene mencionar el reciente texto de Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, ed. Marcial Pons, Madrid, 2007 y los imprescindibles textos de Alejandro GARCÍA AVILÉS, “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio” [*Goya* 321 (2007), pp. 324-342] e “Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media” [*Anales de Historia del Arte* vol. ext. 2011, pp. 11-29].

*Cantigas* recogen diversos ejemplos de esas prácticas que, de forma particular, aparecen “vivificadas” en algunas de sus viñetas<sup>109</sup>. A este respecto, Chico Picaza ha llamado la atención sobre cómo las figuras de personajes moralmente reprobables aparecen dañadas en el manuscrito, en un símil de *damnatio memoriae* o de “agresión piadosa” en plena lectura del mismo<sup>110</sup>. La gestualidad devota, pues, acabó menoscabando físicamente el contenido miniado del libro.

#### 4. “Serrando con suavidad... sin les hacer daño considerable”

Tales intervenciones, restauraciones o actos fraudulentos en la creación artística no fueron privativos del período medieval. Podemos rememorar el carácter ancestral de las mismas en los *Papiros de los ladrones de tumbas* del Antiguo Egipto<sup>111</sup>, en las célebres *Verrinas* de Cicerón<sup>112</sup> o en los actos iconoclastas protagonizados por el obispo Epifanio de Salamis<sup>113</sup> pero también es preciso subrayar la pervivencia en el tiempo de tales prácticas ya que, en último término, determinaron nuevos cambios en el legado bajomedieval.

En este sentido, resultan significativas las apostillas insertas en la literatura artística renacentista sobre prácticas intervencionistas en obras de arte. Los ejemplos son diversos, desde los comentarios de Ghiberti o Benvenuto Cellini más centrados en el mundo de las antigüedades<sup>114</sup>, a la reflexión de mayor alcance del español Felipe de Guevara sobre el derecho de los mecenas a modificar el tamaño y el color de los cuadros para facilitar o mejorar su exposición<sup>115</sup>. ¿Licencia particular del teórico del siglo XVI? No.

<sup>109</sup> Ilustra ese aspecto la cantiga 99 relativa al daño infringido a un templo cristiano —edificio y ornato— por la población musulmana. El texto es explícito al significar el porqué de la destrucción: “mouros foron con poder/ hũa cidade prender/ de crishãos e romper/ dela o logar sagrado/ e a alta r desfazer/ E as omages toller/ a quant’ eles abranger/ podían per seu peccado/ que non prendían lezer/ de as danar mui privado” (ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, 1986, vol. I, p. 302).

<sup>110</sup> M<sup>a</sup> Victoria CHICO PICAZA, “La visión de ‘sones’ y ‘trobas’”. Composición pictórica y estilo en las miniaturas del Códice Rico”, *Las Cantigas de Santa María...*, vol. II, p. 425.

<sup>111</sup> Parece adecuado señalar este antiquísimo documento cuyo hilo argumental es el juicio contra unas cuadrillas de operarios dedicadas al latrocinio de monumentos fúnebres y, en algunos casos, a la destrucción de objetos artísticos (“Robos de Tumbas a finales del Imperio Nuevo”, *Textos para la historia Antigua de Egipto*, ed. José María Serrano Delgado, ed. Cátedra, Madrid, 1993, pp. 186-187).

<sup>112</sup> Se acerca al tratamiento del expolio artístico en la legislación romana, I. GONZÁLEZ-VARAS, *Conservación de bienes culturales...*, pp. 24-25.

<sup>113</sup> Los escritos del obispo Epifanio refieren varias prácticas iconoclastas desde el encalado de imágenes de Cristo hasta el empleo de tejidos ornamentados como mortajas “de algún difunto indigente”; así de contundente se expresó en la misiva enviada a su homólogo Juan de Jerusalén. Cit. *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio Fuentes y documentos para la historia del Arte*, Joaquín Yarza y otros, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, vol. II, pp. 25-26.

<sup>114</sup> Ghiberti, *Comentarii en Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, Joan Garriga (ed.), ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, vol. IV, pp. 147 y ss. y Benvenuto Cellini, *Mi vida*, ed. Cátedra, Madrid, 2007, p. 491.

<sup>115</sup> Cit. A. M<sup>a</sup> MACARRÓN, *Historia de la restauración...*, p. 97. En los folios de sus *Comentarios de la pintura* (1560) también aparece el enunciado de técnicas antiguas de falsificación como el ahumado de las pinturas bajo las chimeneas para simular antigüedad, citando como ejemplo de estas prácticas las copias fraudulen-

La intención, bastante extendida, de acomodar las empresas medievales a las coordenadas del gusto vigente lo que determinó las sustituciones de panes de oro por paisajes, los rellenos de polípticos, las variaciones en los marcos<sup>116</sup> o la compostura de las imágenes a los principios de idoneidad marcados por la Contrarreforma. En este último caso, además, las nuevas directrices estéticas coinciden con un renovado planteamiento de la imagen religiosa. En el ambiente protestante, esa coordenada, derivó ocasionalmente en episodios marcadamente iconoclastas<sup>117</sup> con las consiguientes menguas en el patrimonio artístico anterior<sup>118</sup>. Del mismo modo, los principios de austeridad decorativa implantados en algunos lugares promovieron la venta o traslado de objetos artísticos. Pensemos, por ejemplo, en las iglesias inglesas donde la falta de uso dada a las imágenes favoreció la salida de la isla de un buen número de alabastros góticos<sup>119</sup>. Tampoco terminaron en el período los expolios de campaña y hechos como el *Saco de Roma* favorecieron la dispersión o la pérdida de obras de arte<sup>120</sup>. A estas circunstancias, hay que añadir una poliédrica casuística individual —desde la promoción artística al deseo de modernizar viejas fábricas— que desencadenó cambios, alteraciones o desperfectos en el legado bajomedieval. Las mudanzas, asimismo, se sucedieron en las construcciones edilicias. En la catedral de Toledo, la erección de la capilla de Reyes Nuevos continuó con la alteración de la primitiva fábrica catedralicia<sup>121</sup>. En Burgos, la construcción de la capilla de Santa Tecla cegó la ventana responsable de la iluminación directa del retablo Acuña de Gil Siloe y, a finales del siglo XVIII, se sustituyó la portada gótica occidental por una sencilla puerta neoclásica<sup>122</sup>. Similar lectura podemos otorgar a la actuación del quinto

---

tas de obras de El Bosco (Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, discurso y notas Antonio Ponz, Madrid, 1788, p. 42). Entre los especialistas que han trabajado sobre este teórico: José María COLLANTES TERÁN, “Felipe de Guevara, humanista, ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar privilegiado en la cultura hispana del siglo XVI”, *Anales de Historia del Arte*, 2000, 55-70.

<sup>116</sup> A. M<sup>a</sup> MACARRÓN, *Historia de la restauración...*, pp. 57-63 y A. J. MORALES, *Patrimonio histórico-artístico...*, pp. 95-96.

<sup>117</sup> Resulta un buen complemento visual de estas “campañas de limpieza” la xilografía de Erhard Schön *Lamento por las imágenes sagradas* (c. 1530). Su análisis en Ignacio GONZÁLEZ NEGRO, “Lamento por las imágenes sagradas”, *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer renacimiento español*, SEACEX, Salamanca, 2003, p. 305.

<sup>118</sup> El análisis de los efectos devastadores de los acontecimientos religiosos, bélicos o políticos en la conservación del patrimonio está generando una reciente bibliografía. Entre otros, José Luis HERNANDO GARRIDO, *Patrimonio histórico e ideología. Sobre vandalismo e iconoclastia en España: del siglo XIX al XXI*, ed. Nausicaä, Murcia, 2009.

<sup>119</sup> Algunas de estas piezas, hoy permanecen depositadas en museos europeos; es el caso de la *Cabeza de san Juan Bautista* (c. 1400-1500) del Museo de Artes Decorativas de Madrid [Laura RODRÍGUEZ PEINADO, “Dos alabastros inéditos en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid”, *Boletín del Museo Camón Aznar*, XXXIV (1988), pp. 135-142].

<sup>120</sup> Para el acercamiento a este particular hecho de la política del emperador contamos con la monografía de André CHASTEL, *El Saco de Roma. 1527*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, [1983] 1986.

<sup>121</sup> Un desarrollo histórico, cronológico y espacial de la catedral toledana en A. FRANCO MATA, *Catedral*, pp. 421-479.

<sup>122</sup> La enumeración de estas intervenciones patrimoniales en M<sup>a</sup> José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, ed. Tecnos, Madrid, 2001. Reflexiona sobre las consecuencias de estos cambios en la contemplación del retablo Acuña, Joaquín YARZA LUACES, *Gil de Siloe. El retablo*



FIGURA 8

**Bulto funerario de Juan Fernández de Velasco (Convento de Santa Clara de Medina del Pomar, Burgos)**

duque en el palacio del Infantado de Guadalajara, con el que iniciábamos estas páginas [Fig. 2]. La lista podría aumentarse con otros ejemplos peninsulares y europeos porque la realidad descrita tuvo una dimensión extranacional y afectó a diferentes soportes. Lo apreciamos, por concretar esta cita, en los daños sufridos por los bultos funerarios de Juan Fernández de Velasco<sup>123</sup> y su mujer, tras la reforma de la capilla mayor del convento de Santa Clara de Medina del Pomar (Burgos), donde inicialmente estaban emplazados<sup>124</sup> [Fig. 8]. El ánimo inicial no era dañar este legado; de hecho, en el contrato se habla de la intención de preservar los yacentes eclesiásticos “sin maltratarlos, serrando con suavidad lo que conviniese para que salgan las figuras enteras sin les hacer daño considerable”. Mas finalmente eso no es lo que ocurrió: los bultos fúnebres se escindieron en trozos y no se dispusieron en los nichos de la nueva capilla; tras diversas peripecias, hoy “descansan” fragmentados en la sacristía del convento. El menoscabo, asimismo, define las paredes tumulares del sepulcro doble de Gómez Manrique y Sancha de Rojas (principios siglo XV. Museo de Burgos). Las “molestias” provocadas por el artefacto mortuorio en el seguimiento de las ceremonias litúrgicas determinaron que, en el siglo

*de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos, Madrid, 2000, pp. 33-44.

<sup>123</sup> Inocencio CADIÑANOS fecha el sepulcro entre 1418 y 1436 (“Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco...”, pp. 177-206).

<sup>124</sup> Archivo Histórico Provincial de Cantabria, secc. Prot., leg. 1107, ante Miguel del Río, fols. 174-180. Cit. Celestina LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda. 1590-1638*, Universidad de Cantabria, Santander, 2007, p. 186.



FIGURA 9

Sepulcro doble de Gómez Manrique y Sancha de Rojas (Museo de Burgos).

XVIII, los monjes del monasterio de Fresdeval decidieran partir el enterramiento por la mitad<sup>125</sup> [Fig. 9]. En otros, casos, se acometieron limpiezas de tinte intervencionista como en la portada historiada de Santa María de los Reyes de Laguardia. Entre los años 1696 y 1700, Juan Francisco Ribero al restaurar su policromía añadió a las escenas unos fondos de paisajes o de rompimientos de gloria con cabezas de angelotes, ajenas claramente al inicial diseño gótico<sup>126</sup> [Fig. 10].

Los casos mencionados resultan válidos en la ejemplarización de principios, aunque el valor de su alcance fue restringido. Una diferente escala atañe a las consecuencias derivadas de la Revolución Francesa, marcadamente iconoclasta con lo “religioso” y

<sup>125</sup> Cit. M<sup>a</sup> Jesús GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación de Burgos, Burgos, 1988, p. 156.

<sup>126</sup> El estudio puntual de la portada en Lucía LAHOZ, *Un paseo por el pórtico: visiones y miramientos (Santa María de los Reyes de Laguardia)*, Sociedad Amigos de Laguardia, Laguardia, 2000.

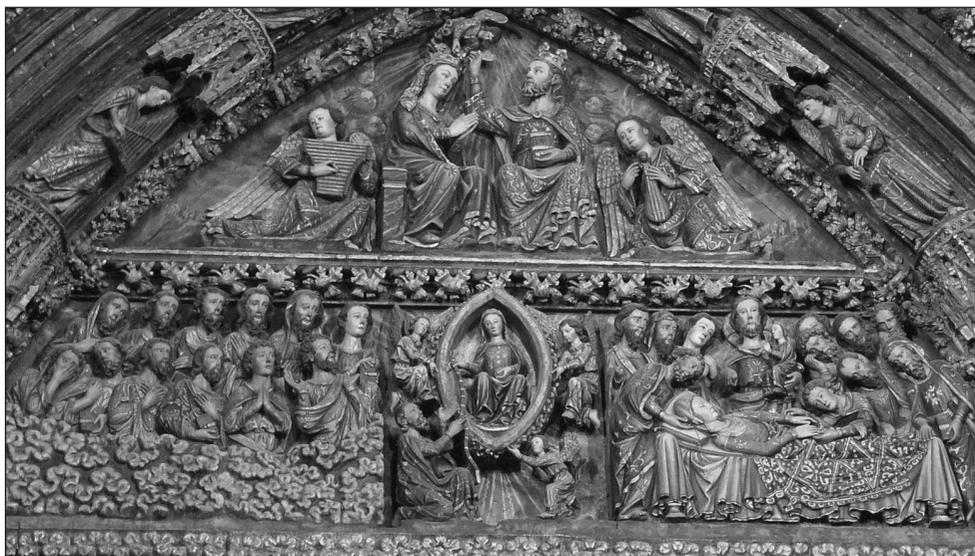


FIGURA 10

Tímpano de la iglesia de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava).

especialmente con lo “monárquico”<sup>127</sup>. El patrimonio medieval francés quedó seriamente dañado por estos hechos como reconoce Victor Hugo en el prólogo de su célebre *Nôtre Dame de Paris* (1831)<sup>128</sup>: “Pero, ¿quién ha echado abajo las dos hileras de estatuas? ¿Quién ha vaciado..? ¿Quién ha tallado...? ¿Quién se ha atrevido...?”<sup>129</sup>. El escritor francés, con el lenguaje del exceso romántico, enjuicia unos hechos ciertamente certeros<sup>130</sup>; además, sus palabras se insertan en un capítulo exclusivamente dedicado a la descripción del templo parisino —auténtica novedad dentro del género literario de la novela<sup>131</sup>— evidenciando una renacida consideración hacia el patrimonio medieval y el “clamor” hacia su conservación auspiciado por el Romanticismo. Mas este capítulo,

<sup>127</sup> En el ambiente revolucionario, una confusión de conceptos determinó la equiparación de un régimen político con las manifestaciones artísticas que éste había generado propiciando su destrucción. Las consecuencias de estos hechos en el patrimonio francés han sido recientemente analizados por Juan Carlos SORALUCE BLOND, *Historia de la Arquitectura restaurada. De la Antigüedad al Renacimiento*, Universidade da Coruña, A Coruña, 2008, pp. 331-344.

<sup>128</sup> VÍCTOR HUGO, *Nuestra Señora de Paris*, ed. Eloy González, ed. Gredos, Madrid, 2005, p. 49.

<sup>129</sup> V. HUGO, *Nuestra Señora de Paris*, p. 155.

<sup>130</sup> Refiere el literato la destrucción del parteluz de la portada principal de la iglesia parisina en 1771 por Jacques-Germain Soufflot o de las “filas de estatuas” bíblicas debido a su confusión con una galería dinástica. Analiza con detenimiento, este episodio de gran calado en el campo del patrimonio Francis HASKELL. “El Musée des Monuments Français”, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, ed. Alianza Forma, Madrid, [1993] 1994, pp. 224-239.

<sup>131</sup> El valor histórico de la novela ha sido desarrollado por Pedro NAVASCÚES PALACIO, “Victor Hugo y Notre Dame de Paris”, *Gibralfaro*, 43 (2006), 12-16

con sus luces y sus profundas sombras, nos sumerge en el tema de la restauración de-cimonónica que, si bien se plantea desde una perspectiva patrimonial codificada en el siglo XIX, mantiene unos usos y unas prácticas que adquieren una mayor perspectiva al constatar que las palabras conservación e intervención han sido dos intersecciones mantenidas a lo largo del tiempo<sup>132</sup>.

\* \* \*

La reflexión planteada sobre el aprecio a la cultura artística bajomedieval nos sitúa ante un panorama múltiple y, en ocasiones, escurridizo. En primer lugar, para poder llegar a conclusiones más amplias falta por agrupar la documentación relativa al tema. La labor es complicada y ardua ya que, al adolecer la literatura artística medieval de una contundente reflexión teórica, la información se encuentra en textos heterogéneos, desde normativas de cortes a loas poéticas que precisan de un meditado análisis. En segundo lugar, como hemos destacado en distintas partes del texto, desde nuestra óptica contemporánea, en ocasiones resulta complicado entender como ideas aparentemente divergentes pueden aunarse: pragmatismo y deleite, mantenimiento de artefactos y destrucción de los mismos, conservación e intervención, sacralidad del lugar y sacralidad del edificio. Esos binomios incardinados en torno a motivos de carácter político, intelectual, cultural o antropológico han producido incesantes cambios en la fisonomía de los objetos, elemento fundamental que no siempre ha sido considerado por la historia del arte. En tercer lugar, resulta complicado definir con claridad los límites de ese aprecio hacia la cultura material porque, nuevamente, los límites son confusos. La mayor parte de las normas recogidas aluden a circuitos amurallados, puertas o fortalezas y a su valoración, no tanto artística, como representativa. Y en este punto, conviene recordar que Alfonso VIII eligió el iconograma de una fortaleza como símbolo de su territorio. Lo anterior no se contrapone con la valoración más específica otorgada a ciertas obras. En la redacción, hemos mencionado el protagonismo de construcciones como la Alhambra o la mezquita de Córdoba. Nos interesa resaltar las medidas dedicadas a su conservación adoptadas en la época pero también como, en el ejercicio de una práctica muy asentada en el Medievo, su fisonomía total o parcial, literal o a modo de citas fue copiada y reproducida en otros edificios. Esta dinámica afectó a variados soportes artísticos y adquirió una mayor entidad en el período tardogótico. Pensemos, por ejemplo, en el valor referencial ya adquirido en su época por obras como la *Virgen de los Consellers* de Dalmau o el *Descendimiento* de Roger van der Weyden. En cuarto lugar, e íntimamente vinculado al punto anterior, convendría ahondar en la noción de gusto y en su valoración cambiante ya que esas coordenadas alentaron importantes

<sup>132</sup> Notables trabajos bibliográficos se han ocupado de las mismas como los de José RIVERA, “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia”, *Teoría e Historia de la Restauración*, Madrid, 1997 o los de Pilar GARCÍA CUETOS, *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*, ed. Trea, Gijón, 2009 y *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2011. El tema también ha sido objeto de estudio en recientes tesis doctorales: Daniel ORTIZ PRADAS, *Arturo Mérida y san Juan de los Reyes: eclecticismo y medievalismo*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, junio 2010.

empresas bajomedievales. La catedral, edificio símbolo de la ciudad, parece ejemplificar esas prácticas insistiendo en que las alteraciones afectaron tanto a edificios de otras religiones como a construcciones cristianas consideradas ya pretéritas y por tanto poco acordes con la imagen de modernidad buscada. Todos estos elementos han tenido una larga proyección en el tiempo por ello hemos juzgado oportuno aludir al refrendo teórico renacentista de las prácticas intervencionistas, a las citas de momentos iconoclastas de tinte religioso o político fraguados después del Medievo o al arranque de la restauración decimonónica que, en muchas ocasiones, eligió como marco de actuación el período bajomedieval. Estos proceder, en definitiva, siguieron operando sobre la herencia material bajomedieval en una dinámica que conviene no olvidar para el riguroso acercamiento a la cultura visual de la época.

**Fecha de recepción:** 13 de junio de 2012

**Fecha de aceptación:** 2 de noviembre de 2012