

# Encrucijadas

LAS EDADES DEL HOMBRE

Catedral de Astorga

2000

## CATÁLOGO

### *Edición*

FUNDACIÓN "LAS EDADES DEL HOMBRE"

### *Secretaría y Coordinación*

MARÍA MELÉNDEZ ALONSO

### *Equipo fotográfico*

Imagen Mas

### *Excepto:*

*Mars Tilenus*, Museo Arqueológico Nacional. Madrid (Capítulo I.1, n.º 5)

*Patena Visigótica*, Museo Numantino. Soria (Capítulo I.4, n.º 16)

*Arqueta de San Isidoro*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (Capítulo II.3, n.º 8)

*Detalles de la Reja del Coro*, D.ª Amelia Gallego de Miguel (Capítulo III.1, n.º 26)

*Traza del Retablo de Gaspar Becerra*, Biblioteca Nacional. Madrid (Capítulo III.2, n.º 20)

*Detalle de la Cabeza de Jesús Nazareno*, D. Mariano Nieto (Capítulo III.3, n.º 29)

### *Cubierta*

Pepe Aparicio & Eidostock

ISBN: 84-88265-75-1

Depósito Legal: S. 229-2000

### *Maquetación, fotomecánica, impresión y encuadernación:*

Gráficas VARONA

Polígono «El Montalvo», parcela 49

37008 Salamanca

### *Motivo de cubierta:*

*Virgen de la Majestad*, ANÓNIMO

Comienzos del siglo XII

Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO (F. J. P. S.)  
*Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Valladolid*

Inés DÍAZ ÁLVAREZ (I. D. A.)  
*Arqueóloga. Conservadora del Museo Arqueológico de Cacabelos*

Rafael DOMÍNGUEZ CASAS (R. D. C.)  
*Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid*

P. Teófanos EGIDO LÓPEZ (T. E. L.)  
*Catedrático de Historia Moderna. Universidad de Valladolid*

Margarita Mercedes ESTELLA MARCOS (M. M. E. M.)  
*Investigador Científico del CSIC. Madrid*

Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ  
*Catedrática de Historia del Arte. Universidad de León*

Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (R. F. G.)  
*Conservadora del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*

Irune FIZ FUERTES (I. F. F.)  
*Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid*

Ángela FRANCO MATA (A. F. M.)  
*Jefe del Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional. Madrid*

Amelia GALLEGO DE MIGUEL (A. G. M.)  
*Investigadora*

Hermenegildo GARCÍA-ARÁEZ FERRER (H. G.-A. F.)  
*Investigador*

Rosario GARCÍA ROZAS (R. G. R.)  
*Directora del Museo de Zamora*

Blanca GARCÍA VEGA (B. G. V.)  
*Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid*

Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA (M. A. G. G.)  
*Historiador del Arte. Canónigo-Archivero de la Catedral de Ourense*

Luis A. GRAU LOBO (L. A. G. L.)  
*Director del Museo de León*

Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS (F. G. B.)  
*Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Valladolid*

M.<sup>a</sup> Jesús GUTIÉRREZ GONZÁLEZ (M. J. G. G.)  
*Directora del Museo Etnográfico Leonés, Ildefonso Fierro*

José Ignacio FERNÁNDEZ REDONDO (J. I. F. R.)  
*Conservador del Museo Nacional de Escultura. Valladolid*

Carmen HEREDIA MORENO (C. H. M.)  
*Profesora del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Alcalá de Henares*

M.<sup>a</sup> Victoria HERRÁEZ ORTEGA (M. V. H. O.)  
*Profesora del Departamento de Historia del Arte. Universidad de León*

Lena Saladina IGLESIAS ROUCO (L. S. I. R.)  
*Profesora Titular del Departamento de Ciencias Históricas y Geografía. Universidad de Burgos*

Amelia LÓPEZ YARTO (A. L. Y.)  
*Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". CSIC. Madrid*

Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ (F. LL. R.)  
*Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Castilla La Mancha*

arrodilla ante San Martín, tras consumarse el milagro. Según relata Vorágine, Valentiniano no quería recibir al santo, pero, al inflamarse el trono en el que estaba sentado, no tuvo más remedio que ponerse de pie. Debido a lo inclinado del suelo, el autor pudo disponer el trono, al fondo, en una escala casi diminuta, con las huellas del fuego en el cojín. Digno de mención en esta tabla es, sin duda, la incorporación de notas locales y de época como el escudo de Castilla y León y el yugo y las flechas de los Reyes Católicos, formando parte del dosel colocado sobre el trono. También en la escena en la que San Martín está predicando o haciendo un milagro se repite la inclinación del plano de base, pero, en esta ocasión, al aumentar el número de personajes, lo que más llama la atención es la sensación de amontonamiento y el que no se pueda ver más que la parte superior de las cabezas de los están detrás. Por lo que respecta al *Bautismo del Santo* lo más digno de destacar es la amplia presencia del oro que aumenta los valores decorativos, algo que demandaban los comitentes y que otorgaba valor a las obras, aunque las hicieran maestros tan locales como éste.

P. S. M.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ MORENO: 1925, p. 388.  
 RÉAU: 1997, t. 2, vol. 4, pp. 348-365.

### 7. 8. Bustos relicarios de dos de las once mil vírgenes

Anónimo. ¿Taller de Bruselas?  
 Hacia 1520  
 Madera policromada  
 53 x 38 y 50 x 38 cm  
 Astorga (León). Museo de los Caminos

Por sus consecuencias sociales, económicas y culturales, el culto a las reliquias es sin duda alguna uno de los aspectos de mayor transcendencia en la historia de la Iglesia. Al parecer fue en la segunda mitad del siglo IV cuando se comenzó la práctica de fragmentar los cuerpos de los santos para repartirlos entre distintos lugares, siguiendo una teoría, apoyada por varios teólogos, según la cual por pequeño que fuera el fragmento mantenía indivisible su virtud terrena, incluidas las facultades milagrosas. En un intento de evitar los frecuentes abusos, pronto se admitieron las mismas propiedades a las pertenencias terrenales, e inclu-

so a objetos, telas y aceites puestos en contacto con las reliquias. De este modo, se abrían las puertas a un interminable proceso en el que las razones espirituales estaban indisolublemente unidas a las tangibles. Las reliquias se convirtieron a la vez en instrumento de prestigio y fuente de ingresos, que por lógica revertía en el terreno artístico. En el campo concreto de la escultura, varios autores han señalado en el papel de receptáculo para reliquias una de las causas principales del inicio de las imágenes.

Dentro de la glorificación del martirio que conlleva en una gran mayoría de casos el fervor a las reliquias, uno de los temas de más repercusión en el arte es el de Santa Úrsula y las once mil vírgenes. El punto de partida se encuentra en un antiguo relato, cuyo origen y diversas versiones es imposible sintetizar en el reducido espacio de una ficha para catálogo de exposición, por lo que remito al completo estudio publicado por Ferreiro Alemparte.

Para lo que aquí interesa es suficiente recordar la narración de Jacobo de Voragine en su famosa Leyenda Dorada, con la que se divulgó el legendario suceso por toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIII. Úrsula era hija de un rey cristiano de Bretaña a la que solicitó en matrimonio para su heredero el pagano rey de Inglaterra. Con el fin de evitar las represalias que acarrearían la negativa, la princesa aceptó con las condiciones de que su prometido se bautizase y que la concedieran un plazo de tres años durante los cuales peregrinaría a Roma con diez nobles doncellas, cada una acompañada por un séquito de mil vírgenes. Embarcadas en once naves, iniciaron su viaje y a su paso por Colonia un ángel le predijo a Úrsula que a la vuelta recibirían la corona del martirio en esta misma ciudad. En Roma se les unió el Papa Ciriaco, borrado desde entonces de las listas del papado, y varios obispos. Su futuro esposo, ya convertido al cristianismo, tuvo también la aparición de un ángel pidiéndole que fuera a su encuentro para compartir con ella el tormento. Colonia se encontraba por entonces asediada por los Hunos quienes al llegar las naves degollaron a sus ocupantes. Úrsula fue una de las últimas en morir pues el príncipe de los Hunos intentó desposarla, pero ante su rechazo le atravesó con un dardo. Este es el motivo por el que en varias representaciones artísticas la santa lleva en su mano una flecha que alude a su martirio.

En el mismo siglo XIII, incluso antes de que se escribiera la Leyenda Dorada, la Orden Cisterciense se convirtió en la principal impulsora del culto a Santa Úrsula y su legión de compañeras. Las excavaciones en Colonia permitieron atender a la demanda cada vez mayor de reliquias con destino a los más diversos

monasterios, en los que pronto se instituyó la festividad de las once mil vírgenes. La conservación del texto de una auténtica firmada por el arzobispo Engelberto de Colonia, ha permitido constatar su llegada a España en 1223, con motivo del viaje del abad del monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán como embajador de Fernando III. Este debió ser el comienzo de una importación que continuó en los siglos sucesivos, adquiriendo enormes proporciones durante el siglo XVI.

Concretamente la coronación de Carlos V en octubre de 1520 es el motivo por el que vinieron a diversos lugares de España un buen número de reliquias, entre las que se encontraban las dos del Museo de los Caminos, procedentes de la Colegiata de Villafranca. A los pocos días de la ceremonia en Aquisgrán, el emperador llegó a Colonia acompañado de una numerosa representación de la nobleza española. Gracias al citado trabajo de Ferreiro, sabemos que en el *Annales Colonienses*, conservado en el archivo de Colonia, figura la relación de nobles españoles que firmaron en el libro de visitas de las monjas de Santa Úrsula. Entre ellos se encontraban Fadrique de Toledo, Duque de Alba, Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca e hijo del anterior, y Fadrique de Toledo Osorio, hijo a su vez de este último. Con una representación tan abundante de la familia, parece indudable que la presencia de los bustos en la colegiata de Villafranca obedece a un regalo de los marqueses. Si no se trató de una manda testamentaria, lo lógico es pensar que el donante fue el tercer marqués don Fadrique de Toledo, pues su padre murió en Florencia en enero de 1533, año en el que se comenzó a construir el templo. Ambas obras estuvieron colocadas en el retablo de la capilla de la Trinidad, obra documentada de Francisco Julí en 1550, aunque parece probable que dicha ubicación obedece a un traslado posterior.

Dentro del apartado artístico el problema principal estriba en el lugar donde se realizaron las esculturas. Lo cierto es que los relicarios de Villafranca responden a las mismas características de otros ejemplares llegados por las mismas fechas a España, todos ellos vinculados a personajes directamente relacionados al emperador. Entre ellos cabe citar los cuatro bustos que llevó Francisco de los Cobos a su Sacra Capilla del Salvador en Úbeda, en donde en la actualidad sólo se conserva el que se identifica con Santa Aurelia. Otra serie de cinco, ahora depositada en el Museo de Bellas Artes de Vitoria, procede de la capilla que mandó construir en la iglesia de San Vicente de dicha ciudad Hortuño Ibáñez de Aguirre, consejero de Carlos I de España. Asimismo son similares dos de la catedral de Ávila, de los que Gómez Moreno recogió la siguiente inscripción:

*Esta Virgen traxo de Alemania el doctor Luis Dávila et de Lobera, médico de la Magestae. A estos se pueden añadir los conservados The Cloisters de Nueva York, de procedencia española, y el busto de un obispo del Staatliche Museen de Berlin, que obedece a un planteamiento semejante aunque ya se decora con un repertorio de marcado acento renacentista, al igual que uno de los de Vitoria. Aunque no se puede pensar en el mismo taller, pertenece también a esta tipología el conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.*

Con independencia de algunos rasgos desiguales, en todas estas esculturas se emplea un modelo de rostro ancho, con amplia frente, ojos rasgados y prominente mentón. Su aspecto más distintivo es el cuidado detalle con el que se reflejan los escotes adornados con pedrería, los colgantes que adornan los cuellos y, sobre todo, los tocados y cabellos, resueltos con largos y complejos trenzados. Su perfecto acabado en la parte posterior, ha permitido sugerir el uso procesional en la festividad de Santa Úrsula. Las peanas originales, substituidas en los bustos del Museo de Astorga por otras más modernas, se decoran con tracerías góticas.

7





8

La procedencia de las reliquias ha llevado a varios investigadores a pensar en un taller de Colonia. Sin embargo, se debe reconocer que estos relicarios son muy diferentes desde el punto de vista estilístico a los numerosos ejemplos que se conservan en dicha ciudad. Por el contrario, J. K. Steppe señaló sus concomitancias con esculturas de talleres de Brabante, y más concretamente de Bruselas, en las que aprecia desde fines del siglo xv el mismo concepto elegante y decorativo. Teniendo en cuenta que no conservan en España otro tipo de piezas de características similares, en mi opinión las dos opciones más probables son la importación de piezas de Bruselas a Colonia o la presencia en esta ciudad de un taller de la misma procedencia. Con ambas se explicarían esculturas como el Arcángel con filacteria del Museo Schnütgen de Colonia, muy similar al busto de obispo de Berlín.

De lo que no hay duda alguna es del valor que en el momento se concedía a estos estuches de reliquias, verdaderos símbolos del prestigio de sus donantes. Por este motivo, sirvieron de modelos para relicarios antropomorfos más tardíos ya realizados en España,

como los regalados en 1548 por Juan de Vega y Leonor de Osorio a la iglesia de San Miguel de Grajal de Campos.

J. I. H. R.

#### BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ MORENO: 1925, p. 389.

FERREIRO ALEMPARTE: 1991.

SAENZ DE MIERA: 1992, p. 403.

ARA GIL: 1996, pp. 273-274.

HERNÁNDEZ REDONDO: 1997, p. 38.

### 9. Calvario

Taller de Limoges

Tercer cuarto del siglo xv

Esmalte pintado sobre cobre. Marco de plata

26 x 21 cm

Astorga (León). Catedral

El auge que la esmaltería lemosina alcanzó en el siglo xiii resurgió con nuevo ímpetu en el último tercio del siglo xv. La nueva técnica del esmalte pintado que entonces adoptaban los talleres de Venecia y Lombardía se instala igualmente en Limoges y aquí arraiga con tan gran fortuna que la ciudad pronto llega a convertirse en el foco principal de una producción industrializada de objetos de devoción religiosa y de vajilla, alcanzando una notable difusión y gran éxito de mercado debido, sin duda, más a la moderación de sus precios que a la calidad artística de la generalidad de sus obras.

Exceptuando a los artistas y talleres de mayor fama, como los de Pénicaud, Limousin, Nouaillhier, o Reymond, los artesanos lemosinos parecieron más preocupados por la técnica que por la estética y, en general, raramente ideaban composiciones originales, limitándose a copiar grabados y a veces pinturas, conocidos a través de los repertorios que proporcionaban los libros impresos, los manuscritos miniados o las colecciones de grabados. Los modelos más repetidos proceden de los primitivos flamencos y también de Italia, siendo más acostumbrados al principio los temas de carácter religioso, con constante reiteración de episodios de la Pasión y de pasajes del Antiguo Testamento, y más tarde, ya a fines del siglo xvi, los de tipo profano.

Ejemplo de esa producción lemosina de carácter devocional es esta placa con la representación de un