



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN PATRIMONIO CULTURAL Y
NATURAL. HISTORIA, ARTE Y TERRITORIO**

TESIS DOCTORAL:

**ARTE Y PRELADOS EN LA CATEDRAL
DE PALENCIA (1500-1520).
ENTRE LA TRADICIÓN Y LA
MODERNIDAD**

Presentada por Julián Hoyos Alonso para
optar al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
María José Redondo Cantera

AGRADECIMIENTOS

Sirvan las primeras palabras de esta tesis –las últimas que escribo– para agradecer a cuantas personas e instituciones han favorecido, facilitado y apoyado, de una u otra forma, la conclusión de este trabajo. En primer lugar, debo agradecer a María José Redondo Cantera que accediera a guiarme en esta investigación, sin cuyo apoyo, magisterio y consejo no habría llegado a materializarse. Por otro lado, Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref.: AP2010-2813) así como a las ayudas recibidas procedentes de la Universidad de Valladolid para estancias temporales y para la asistencia a Congresos. De la misma manera, ha sido respaldado por el proyecto de investigación: “La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVI-XIX)” (Ref.: HAR2013-44403-P) y por el Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid “Identidad e intercambios artísticos, de la Edad Media al Mundo Contemporáneo” (IDINTAR).

Durante el tiempo que ha durado la elaboración de esta tesis se han visitado numerosas instituciones, fundamentalmente archivos y bibliotecas, a cuyo personal agradezco su labor y su paciencia; especialmente a D. Ángel de la Torre –canónigo archivero– y a D. Tomás Valverde –auxiliar– del Archivo de la Catedral de Palencia, un espacio al que se acudió con regularidad. También agradezco a Didier Martens su acogida durante la estancia en la Universidad Libre de Bruselas, así como los consejos de Bart Fransen, responsable del Centre d'étude des Primitifs flamands (KIK/IRPA).

De la misma manera, deseo expresar mi gratitud a los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid que me han apoyado en esta tarea. Merecen especial mención aquellos compañeros –becarios o investigadores en formación– con los que he tenido el privilegio de compartir esta etapa: Cristina Hernández, Victoria Alonso, Laura Vegas y Rubén Fernández. También agradezco a los miembros del Área de Historia del Arte de la Universidad de Burgos, en especial a René Jesús Payo, María José Zaparaín y a Lena Saladina Iglesias su interés por este trabajo y sus respectivas contribuciones, ya fuera en forma de

consejos o de nuevos enfoques. Gracias también a Andrés Bustillo y a David Checa por su desinteresada contribución a la reconstrucción digital de las obras artísticas.

Por último, gracias a mi familia por su apoyo, en especial a mi madre. Y sobre todo gracias a ti Virginia que has sufrido ausencias y momentos de desánimo y siempre has encontrado una palabra de aliento.

A todos, gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN	11
SIGNIFICACIÓN DE LA CATEDRAL DE PALENCIA	11
Importancia para el desarrollo de la ciudad	13
LOS OBISPOS. PASTORES Y PROMOTORES	17
Las personalidades de los obispos de Palencia a principios del siglo XVI.....	18
UN CONTEXTO DE CAMBIOS: LA CATEDRAL EN LOS COMIENZOS DE LA EDAD MODERNA	19
La catedral, entre las pervivencias y las novedades	22
MARCO CRONOLÓGICO Y NECESIDAD DEL ESTUDIO LLEVADO A CABO	26
Justificación del estudio	29
OBJETIVOS	30
ESTADO DE LA CUESTIÓN	32
METODOLOGÍA	45
II. EL OBISPO DE PALENCIA Y SU DIÓCESIS. ESPACIO, PROYECCIÓN Y RELACIONES CON LA CORONA	51
EL ESPACIO DIOCESANO EN EL SIGLO XVI: TERRITORIO, POBLACIÓN Y TENSIÓN ESPACIAL	52
El obispo de Palencia, señor temporal y espiritual de la ciudad. Auge y declive	60
LOS OBISPOS “ANTE LA CORONA” ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI: CONTROL, LEALTAD Y PREMIO	69
La elección y formación de los capitulares palentinos.....	74
Los prelados y las élites religiosas en el “paisaje artístico” de la monarquía católica en la Corona de Castilla.....	76
III. PRESENCIA EPISCOPAL, CEREMONIAL DE PODER Y CONTROL DEL ESPACIO	87
LA PRIMERA ENTRADA DE LOS OBISPOS EN LA URBE: ARTE, CEREMONIAL Y RITO	88
La actividad previa, preparativos y organización	89
El recibimiento, fórmulas rituales de aceptación y sumisión	92
Visualización de las diferencias con motivo del recibimiento	104
OBISPO, CATEDRAL Y TIEMPO SAGRADO	108
El obispo en las celebraciones catedralicias.....	108
Lo que se ha de hazer y proveer quando el prelado muere y despues de su muerte	113
VIVIENDAS EPISCOPALES Y CONTROL DEL ESPACIO	114

Índice de Contenidos

El Alcázar palentino.....	116
La fortaleza de Villamuriel	129
IV. EL OBISPO Y SU CATEDRAL: DEVOCIÓN, FINANCIACIÓN, PROMOCIÓN Y MECENAZGO.....	137
SAN ANTOLÍN EN LA REFUNDACIÓN DE LA IGLESIA PALENTINA: MITO, LEYENDA, MILAGROS Y RELIQUIAS	138
EL OBISPO Y SU CATEDRAL: OBLIGACIONES, DONACIONES Y ESPOLIOS	148
Obligaciones de los preladados: “Las cosas de que el señor obispo suele y deve proveer a la iglesia”	149
“Así como el agua mata el fuego, así la limosna mata el pecado”. Legados y otras contribuciones a la iglesia	151
La catedral, ¿lugar de descanso tras el largo camino?.....	163
LA CATEDRAL DE PALENCIA EN EL FINAL DE UN LARGO PROCESO CONSTRUCTIVO	172
FRAY ALONSO DE BURGOS: EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XV.....	176
V. FRAY DIEGO DE DEZA EN LA CATEDRAL DE PALENCIA; UN OBISPO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA ..	187
UN OBISPO AL SERVICIO DE LA CORONA CON VOCACIÓN REFORMADORA	189
EN LA SENDA DE FRAY ALONSO DE BURGOS, LA <i>PUERTA DEL SALVADOR O DE LOS NOVIOS</i>.	199
UN PROYECTO CONTINUISTA E INTEGRADOR. MARTÍN RUÍZ DE SOLÓRZANO Y LA PROPUESTA DE FINALIZACIÓN DE LA CATEDRAL.....	204
La integración del edificio anterior	213
La catedral de 1219, una revisión de su edificio a partir del contrato con Martín de Solórzano	216
LA RENOVACIÓN DE LOS LIBROS DE CORO, UNA OBRA “A LA ROMANA” DE DIFÍCIL IDENTIFICACIÓN	219
PEDRO DE GUADALUPE, FELIPE BIGARNY Y EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE PALENCIA. PARADIGMA DEL CAMBIO DE GUSTO Y DE LAS NOVEDADES ARTÍSTICAS EN CASTILLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI.....	226
El primer proyecto de retablo: referentes, concierto y voluntad de renovación.....	227
En torno a la contratación fallida de Alejo de Vahía.....	241
1505: Felipe Bigarny, entre el viejo y el nuevo lenguaje	245
La iconografía del retablo: exaltación de la orden dominica, glorificación de la labor episcopal y reflejo de la iglesia palentina.....	258
FRAY DIEGO DE DEZA, EL CABILDO PALENTINO Y LAS DIFERENTES OPCIONES ARTÍSTICAS EN EL CAMBIO DE SIGLO	266

VI. JUAN RODRÍGUEZ FONSECA EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD: OBISPO, DIPLOMÁTICO, HOMBRE DE ESTADO Y AMANTE DE LAS ARTES	269
UN OBISPO AL SERVICIO REGIO	272
GUSTO ECLÉCTICO POR LAS ARTES	278
Donaciones, legados y promociones familiares	287
La casa solariega en Toro y el panteón familiar en Coca.....	293
LAS INTERVENCIONES DE FONSECA EN LA CATEDRAL DE PALENCIA: RENOVACIÓN, CAMBIO Y ORNATO	297
JUAN GIL DE HONTAÑÓN. LA RENOVACIÓN DEL CLAUSTRO Y LA NUEVA SALA CAPITULAR.....	298
JUAN DE RUESGA. EL ÚLTIMO ACUERDO PARA FINALIZAR EL TEMPLO	314
Condiciones que motivaron la ampliación del templo	321
EL CONTROL DEL TIEMPO. PEDRO DE TALAHIER Y EL RELOJ CATEDRALICIO	323
RENOVACIÓN Y JERARQUIZACIÓN. LA TRANSFORMACIÓN DEL INTERIOR CATEDRALICIO	326
EL CORO Y SU NUEVO CERRAMIENTO EXTERIOR	328
LA ELECCIÓN DEL TRASCORO COMO ESPACIO DE EXALTACIÓN PERSONAL.....	335
Las misas de la salve “ante el bulto del mismo obispo sacado del natural”	363
La unión simbólica de Fonseca con san Antolín y el templo primitivo	366
Sobre los otros retablos pétreos en los cerramientos del coro.....	373
JUAN DE FLANDES. LA AMPLIACIÓN DEL RETABLO MAYOR.....	376
¿Nuevas pinturas para el retablo?	381
EL TRASLADO DEL CORO Y SU RENOVACIÓN INTERIOR.....	383
EN TORNO A LA DECORACIÓN DE LAS PUERTAS DEL CRUCERO.....	393
LOS “PAÑOS RICOS” DEL OBISPO FONSECA Y SU GENEROSA DONACIÓN A LA CATEDRAL PALENTINA.....	400
La serie de tapices de la Historia de la Redención del Hombre	401
Los tapices de la Salve. Un encargo personal para completar el relato del trascoro.....	412
Vestir espacios con narraciones sagradas. Usos y funciones de los paños de Fonseca.....	425
OTRAS DONACIONES DE FONSECA: ROPAS LITÚRGICAS Y PLATERÍA	433
Los cálices de Santa Eulalia de Paredes de Nava, de la catedral de Valladolid y de San Lázaro de Palencia	434
VII. JUAN FERNÁNDEZ DE VELASCO, EL FINAL DE UNA ÉPOCA Y DE LAS GRANDES OBRAS CATEDRALICIAS	442
UNA APROXIMACIÓN A JUAN FERNÁNDEZ DE VELASCO.....	444
LA CONCLUSIÓN DE LA CATEDRAL.....	451
CAMBIOS EN LA CAPILLA MAYOR	454
Cristóbal de Andino y la reja de la capilla	457

Índice de Contenidos

EL RETABLO MAYOR, EN TORNO A LA FINALIZACIÓN DE UN PROYECTO COMPLEJO	461
El <i>Calvario</i> de Juan de Valmaseda	464
El retablo después de Juan Fernández de Velasco	466
El segundo contrato para la policromía y los cambios en la traza.....	470
El Monasterio de la Piedad en Casalarreina.....	474
VIII. CONCLUSIONES.....	482
IX. BIBLIOGRAFÍA.....	499



Cripta de la Catedral de Palencia (siglos VII y XI) con el brocal de pozo (*Ca.* 1514) en primer plano.

I. INTRODUCCIÓN

“Empezada [...la catedral de Palencia] en 1321 con gran entusiasmo, arrastra una vida lánguida y perezosa en los primeros noventa años; Rojas la da impulso y se continúa con éste hasta entrado ya el siglo XV; ocurre después otro período de pobreza y falta de recursos que se encuentran a fines de siglo, sobre todo, con el alma de la obra, Fr. Alonso de Burgos, y se continúan con Deza y Fonseca, que ve realizado el pensamiento acariciado dos centurias antes y decora el templo con magnificencia y esplendor, obras de ornato y decoro que se suceden en todo el siglo XVI. Esta es en síntesis la marcha de las obras de la catedral palentina, el proceso de su construcción, empezada en el florecimiento de un arte puramente cristiano, terminada en una época que miró las obras de Grecia y Roma como su libro maestro. ¡Qué diferencia tan notable en el arte de esos dos siglos!”¹

SIGNIFICACIÓN DE LA CATEDRAL DE PALENCIA

La actual catedral de Palencia, que dilató su construcción en los siglos del Gótico, es el resultado de un complejo proceso de renovación arquitectónica que se inició en los primeros años del siglo XI y no concluyó hasta el segundo decenio del siglo XVI. A pesar de las dificultades que aún hoy existen para conocer con precisión cada uno de los edificios que se levantaron de forma sucesiva en el mismo solar, no cabe la menor duda de que los obispos protagonizaron aquellos procesos de

¹ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia. Monografía*, Palencia, Establecimiento Tipográfico de Abundio Menéndez, 1896, p. 37.

I. Introducción

renovación y cambio.

En este sentido, si nos remontamos a la restauración de la diócesis en el año 1033 es posible constatar como gracias al obispo don Ponce se pudo proceder a la ampliación de la Cripta de época visigoda con una nueva edificación, la cual supone el testimonio más antiguo de arte románico en la diócesis². Casi dos siglos después, el 22 de marzo de 1219, se produjo la consagración de una nueva catedral o una renovación parcial de la anterior, tal y como se recoge en las indulgencias concedidas por el papa Honorio III para los preladados asistentes a aquel acto. Su impulsor debió de ser Raimundo II, conocido por auspiciar la construcción de otros templos en la misma diócesis. Cien años más tarde, en 1318, se acordaba la construcción de un nuevo edificio cuya primera piedra se colocaba en junio de 1321, coincidiendo con la llegada de Juan Fernández de Limia (1321-1325)³. Es muy probable que en aquella decisión renovadora influyera el hecho de que otras ciudades de su entorno como Burgos y León contasen con nuevas catedrales finalizadas pocos años atrás, a lo cual se unió que la Colegiata vallisoletana iniciase la construcción de un nuevo claustro en 1318 y que la catedral palentina presentase un estado poco decoroso.

Tal y como señalara Agapito, la fábrica avanzó con cierta lentitud en sus inicios debido a la escasez de recursos. Sin embargo, la implicación de los obispos palentinos impulsó su finalización. Llama la atención que en torno al año 1420, apenas construida la cabecera de la nueva catedral y las capillas de la girola, se inició un proceso de renovación en la entonces capilla mayor –hoy del Sagrario– por el maestro Ysambart. La obra fue promovida por el obispo Sancho de Rojas, cuya vinculación con la monarquía, su capacidad económica y su recurso a ciertos

² *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, v. II, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 1255-1259. Se supone que poco después debió de erigirse un templo en superficie tal y como se deduce del privilegio de Fernando I, fechado a 29 de diciembre de 1059 Para un mejor conocimiento del espacio véase MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La cripta de la catedral de Palencia, nuevas respuestas a viejas cuestiones”, en *Monumentos singulares del Románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-CER, 2012, pp. 11-39.

³ El Arcediano del Alcor señalaba como “en tiempo de este obispo, y estando en esta ciudad, vino a ella el cardenal de Sta. Sabina, legado a látere del papa/ joan XXII [...] y entonces se comenzó a edificar este edificio nuevo de piedra que hoy tiene la iglesia de Sant Antolín, que antes todas las bóvedas eran de madera, y el dicho cardenal legado, vestido de pontifical, bendixo la primera piedra y la puso por su mano en el cimiento [...] el cual auto (acto), se celebró en 1º día de Junio de 1321 años”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso (Arcediano del Alcor), *Silva palentina* (anotada por Matías Vielva Ramos), t. I, Palencia, 1932, pp. 334-335.

talleres avanzados le permitieron introducir novedosas formas en la catedral. De esta manera, se ha destacado que Palencia lideró en una fecha tan temprana “[...] la renovación arquitectónica de la Corona de Castilla frente a los centros artísticos de Burgos, León o Toledo en los que todavía es necesario esperar unos cuantos años para constatar los cambios”⁴. Sirva como ejemplo lo que sucedía en la de Burgos, donde en las décadas centrales del siglo XV el obispo Alonso de Cartagena (1435-1456) promovía la erección de las agujas sobre las torres –completadas por Luis de Acuña (1457-1495)–, el cimborrio y la capilla funeraria de la Visitación⁵.

La catedral de Palencia afrontaba en los albores del siglo XVI el principio del final de su construcción, cuando mediaban casi doscientos años desde que se colocara su primera piedra. En aquel momento se definía la forma que debía adquirir el templo y se gestaban nuevos edificios como el claustro o la sala capitular, gracias a lo cual trabajan maestros tan destacados como Martín de Solórzano, Juan de Ruesga o Juan Gil de Hontañón. Mientras tanto, en las catedrales de su entorno los trabajos se ceñían a nuevas piezas y a transformaciones o reformas parciales; en la legionense se levantan el recinto de la librería, actual capilla de Santiago (finalizada en 1504), y la *Puerta del Cardo* (1514-1517), ambas bajo la dirección de Juan de Badajoz. En Burgos sucedía algo parecido, a partir de la segunda década del siglo XVI el obispo Juan Rodríguez de Fonseca (1514-1524), pues imponía las formas renacentes en el edificio a través de la *puerta de la Pellejería* (1516) y, sobre todo, de la *Escalera Dorada* (1519).

IMPORTANCIA PARA EL DESARROLLO DE LA CIUDAD

Tal y como destacara Duby la catedral es por definición “la iglesia del obispo, por lo tanto, la iglesia de la ciudad”, a lo que añadía: “el arte de las catedrales significó, ante todo, en Europa, el renacimiento de las ciudades”⁶. En Palencia la

⁴ RUIZ SOUZA Juan Carlos. y GARCÍA FLORES, Antonio, “Ysambart y la renovación del Gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, en *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, p. 52.

⁵ Sobre Alonso de Cartagena y sus acciones en la catedral de Burgos véase la última obra publicada con bibliografía anterior: PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena, “Alonso de Cartagena: política, religión y mecenazgo en la Castilla de mediados del siglo XV”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, *et alii* (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Berna, Peter Lang, 2018, pp. 121-162, especialmente pp. 137-159.

⁶ DUBY, Georges, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 99.

I. Introducción

catedral destacó por ser la más excelsa edificación de la urbe, al tiempo que se convirtió en el más perfecto reflejo del poder y capacidad económica de los prelados. Allí dejaron constancia de sus gustos e intereses, el mismo lugar donde se escenificaba su potestad a través de los ritos y de los ceremoniales que acontecían de forma periódica, especialmente con ocasión de las primeras entradas en la ciudad.

De la misma manera la catedral dominaba visualmente la capital, a la vez que era su imagen principal. Por otro lado, también se relacionaba directamente con la importancia de su diócesis, situada entre las de mayor renta de la Corona de Castilla⁷, así como del poder episcopal, cuyo cargo llevaba aparejadas otras prerrogativas como eran el señorío de la ciudad y de una serie de poblaciones del entorno, junto con el título de conde de Pernía. Tal preponderancia provocó que la ciudad fuera

“[...] a un tiempo iglesia fuerte, de modo que aquí el feudo tomó la forma de un poder puramente teocrático. El prelado y el cabildo absorbieron poco a poco toda la propiedad, y por eso, dentro del recinto/ no imperaron ni mas nobles, ni mas señores, ni mas timbres, ni mas alcurnia que la de la iglesia”⁸.

En este sentido, los obispos promotores quisieron afirmar su poder a través de una catedral ambiciosa, a su altura. En efecto, la percepción de la ciudad que tuvieron tanto residentes como foráneos dependió de aquel edificio; en el centro del entramado urbano –en su cota más elevada– visible desde cualquier punto de la ciudad, en torno al cual se abrían distintas plazas y la red viaria (fig. 1). Era, por tanto, un edificio simbólico, relevante a distintos niveles, en consonancia con el poder de los prelados.

El alcázar fue destruido en la segunda mitad del siglo XV. A pesar de que se ha estimado que los prelados palentinos se despreocuparon de reconstruir el alcázar o de promover una nueva vivienda en la ciudad, no es una afirmación que se pueda mantener como cierta, puesto que los obispos emprendieron diferentes intentos para reedificar la fortaleza que comenzaron desde el mismo momento en que esta fuera

⁷ LALAIN, Antonio de, “Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501”, en GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, t. I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 457.

⁸ BECERRO DE BENGOA, Ricardo, *El libro de Palencia*, Palencia, Caja España, 1993 (edición facsímil), pp. 86-87.

destruida, para lo cual contaron casi siempre con la frontal oposición del concejo. Un interés lógico, que se materializó en unas actuaciones constructivas, pues no sólo se buscaba la reconstrucción sino también recuperar la imagen de prestigio del poder episcopal.

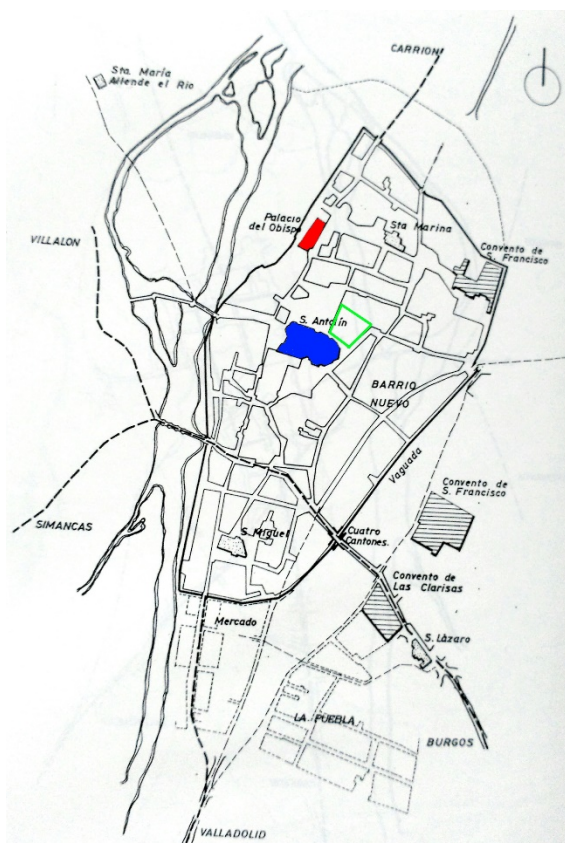


Fig. 1. Plano de Palencia en el siglo XV⁹. Se han señalado la catedral (azul), el alcázar (rojo) y el hospital de San Antolín (verde).

Por otro lado, la catedral actuó como foco de atracción para distintos artífices, especialmente para aquellos que tenían que ver con los oficios artísticos, ya que su entorno fue el espacio elegido por aquellos para asentar tanto su taller como su vivienda. La demanda constante de obras de diversa entidad destinadas al templo, así como la sombra de su obispo y de los miembros del cabildo debió de favorecer aquella presencia. En la zona del “tablado”, la plaza en el lado septentrional de la

⁹ Imagen tomada de: GONZÁLEZ FRAILE, Eduardo, “Implantación y lugar en la arquitectura industrial de Palencia. (Un desarrollo de la ciudad a la luz de sus condiciones de ubicación, históricas y de consideración con las piezas arquitectónicas singulares)”, en *Recuperación de la Arquitectura Industrial. La Yutera*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1991, p. 50. Hacemos constar que en el noreste del plano se indica erróneamente el “Convento de S. Francisco”, en su lugar debería decir “Convento de San Pablo”.

I. Introducción

catedral, la más próxima al alcázar, el Cabildo poseía numerosas casas, algunas de las cuales fueron alquiladas a distintos artistas en torno a 1513. En la calle del Hoyo residieron el pintor Francisco de la Cruz¹⁰ y el cantero Rodrigo de Astudillo¹¹; allí también vivió el Maestro Portillo¹². En el corral del Sacristán lo hacía el entallador Juan Ortiz¹³ y en la Puerta del Arco, cerca del Tablado, el platero Gonzalo Rodríguez¹⁴. En el cuaderno del repartimiento de las alcabalas de la parroquia de San Antolín del año 1533 se menciona a numerosos artífices que trabajaron en la catedral, tanto en aquel momento como en las primeras décadas de la centuria. La mayor parte de ellos se concentraban en la zona meridional del templo, un distrito de gran actividad económica en torno a las calles de Mejorada¹⁵, Barrionuevo¹⁶ y Gil de Fuentes¹⁷, el mismo espacio en el que residían numerosos miembros del

¹⁰ El artista vivía en “vnas casas linde de vna parte la dicha calle de barrio nuevo y de la otra, casas del hospital [...]”, Archivo de la Catedral de Palencia (ACP), Secc. histórica, arm. VI, leg 7, 1234, *Libro de las casas del Cabildo en la ciudad de Palencia*, ff. 216 v-217 v.

¹¹ Así se dice: “Yten yendo de aquí por la calle abaxo contra la puerta del sol en esta misma hazera vnas casas q[ue] tiene Rodrigo de Astodillo cantero linde de la vna parte las dhas casas del hospital [...]”, *Ibid.*, ff. 218-219.

¹² “Yten viniendo de las carneçerias por esta calle en la otra haçera de mano derecha vnas casas que tiene el v[e]n[er]able ración[ero] Andres gutierrez linde de la vna parte casas del maestro portillo, entallador, y de la otra casas del cab[i]llo que tiene el señor Ar[edia]no de palençia [...], y entrando vn portal de recibmy[ento] y en ella portal a mano derecha vna entrada con su puerta con çerradura, çerrojo y llaue a vna sala toda enesada, y las paredes pintadas de figuras y vna ventanilla con vna reja de yerro [...]”, *Ibid.*, f. 233.

¹³ “Aquí vienen vnas casas q hubo del cabildo de la cofradía de los çapateros y están en esquina saliendo del corral de çapateros a mano yzquierda y tiene la garcia de ravanal q vive a la pre[sen]te y es tendero [...] y de fynes la a de morar juº Ortiz entallador [...]”, *Ibid.*, f. 148.

¹⁴ *Ibid.*, f. 141v.

¹⁵ Consta la presencia de Gonzalo de la Maza, entallador; de Domingo de Heraso, yesero; de Bartolomé de Heraso, yesero, su hermano; de Juan de Maldonado, pintor; de García Ruiz, pintor que se vino de Paredes; de Gaspar de Solórzano, cantero, de Fernando, relojero; Francisco de Salinas, entallador; de Fernando de Paredes, cantero; y de Andrés de Castro, cantero. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla*, t. 3, *Pintores*, I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1946, pp. 11-16. En el Censo también se menciona a Juan de Valmaseda sin asignación de oficio, FUENTE PÉREZ, María Jesús, “La informática aplicada al estudio de la demografía histórica. La población de Palencia en 1533”, *PITTM*, 60, 1989, p. 197. Sobre el entramado urbano y su población véase: ESTEBAN RECIO, Asunción y VALDEÓN BARUQUE, Julio, “Esbozo de una geografía social. Palencia a fines de la Edad Media”, *Studia historica. Historia medieval*, 3, 1985, pp. 117-142; SÁNCHEZ GARCÍA, José Luis, *Las calles de Palencia*, Palencia, Región Editorial, 2006 y AUSÍN ÍÑIGO, Margarita, *Palencia. La ciudad de la Edad Media y su tránsito a la Modernidad*, Palencia, Graficolor, 2014.

¹⁶ Francisco Ortiz, imaginario; Juan Ortiz, imaginario; y Cantoral (¿Juan?), cantero: GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos... Pintores*, I..., pp. 11-16.

¹⁷ Paredes (¿Cristóbal?), platero; Pedro de Flandes, entallador; Antón Fernández, entallador; Solórzano, pintor, *Ib.*

cabildo. En la zona del Mercado viejo, junto al alcázar y a la iglesia de santa Marina, consta la presencia de diferentes artistas que trabajaron en las obras de la catedral¹⁸.

LOS OBISPOS. PASTORES Y PROMOTORES

“Ni hay obispo palentino en el siglo XVI que no merezca especial mención, ni pontificado en el que no se distinga algún individuo del clero, ya por sus obras en pro de la iglesia y ciudad, ya por su afición a las artes y las letras”¹⁹

En la sociedad española del Renacimiento los reyes, grandes nobles y príncipes de la iglesia fueron quienes gracias a su poder económico fomentaron la construcción y embellecimiento de los más diversos edificios. En la Castilla regida por los Reyes Católicos la promoción artística estuvo protagonizada, además de por la acción regia, por destacados miembros de familias tan importantes como los Mendoza, los Velasco y los Fonseca. La actitud de todos ellos ante las artes fue ambigua y sus intereses diversos, no obstante, compartieron su preocupación por la donación de obras a catedrales e iglesias, por edificar capillas y monumentos funerarios y por levantar palacios, templos y otras construcciones para mayor gloria del linaje.

En el ámbito palentino del siglo XVI, especialmente durante las dos primeras décadas de la centuria, los obispos se convirtieron en los principales promotores artísticos, ya que con sus acciones impulsaron tanto la finalización como la redistribución y amueblamiento de la catedral, la obra más importante de cuantas se estaban llevando a cabo en la ciudad en aquel momento. Así mismo, como ya se ha apuntado, fueron ellos quienes estuvieron detrás de aquellos primeros avances hacia las nuevas formas artísticas y quienes tuvieron la privilegiada posición que les permitió liderar el cambio de gusto artístico, puesto que aunaron los conocimientos, la sensibilidad y las posibilidades económicas necesarias para tal intervención.

¹⁸ “Plaza y calle de las Carnecerías: Pedro González, platero; Cristóbal Paz, cantero; Juan Gil, yesero; Solórzano, entallador; Texerina (¿Marcos?), pintor; San Juan, entallador, e su madre; Guillén (¿Ferraz?), entallador”, *Ib.*

¹⁹ PELÁEZ ORTIZ, Clodulfo M., *El clero en la Historia de Palencia y la Universidad Palentina*, Palencia, Tipolit. de Alonso y Z. Menéndez, 1881, p. 67.

I. Introducción

No se debe obviar que la mitra palentina se convirtió en una preciada recompensa para los obispos comprometidos con las reformas auspiciadas por los Reyes, leales a la causa y eficientes en sus cometidos. Lo cual explica que en Palencia recalasen algunas de las más destacadas figuras religiosas del momento. Como señalara Vielva Ramos, los obispos palentinos de este periodo: “eran de regia estirpe o personajes de noble alcurnia que ascendían ordinariamente a la sede palentina, después de haber ocupado otras como premio a sus merecimientos o personales o de familia”²⁰.

No cabe duda de que la importancia de los obispos que ocuparon la sede palentina entre finales del siglo XV y principios del XVI está directamente relacionada con la relevancia de su mitra. De hecho, son varias las características que todos ellos compartieron: se trataba de figuras vinculadas a linajes de cierta alcurnia, que adquirieron una elevada formación cultural e intelectual en la Universidad de Salamanca y con una carrera religiosa ascendente. Así mismo, todos ellos simultanearon el gobierno de la sede con tareas de diversa responsabilidad encomendadas por los Reyes Católicos, lo cual enriqueció sus respectivos gustos, puesto que pudieron entrar en contacto con distintos centros artísticos de primer nivel, tanto del territorio castellano como de otras regiones europeas, conocer a artífices ajenos al ámbito palentino y adquirir bienes de la más diversa procedencia.

LAS PERSONALIDADES DE LOS OBISPOS DE PALENCIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

El comportamiento de los prelados palentinos en relación con las artes se perfilaba en un horizonte de cambios, un momento en el que se introdujeron en los reinos hispánicos las tradiciones anticuarias y clasicistas asociadas al paradigma itálico. Un tiempo entre la tradición y la modernidad, entre los viejos esquemas y los nuevos modelos protagonizado por tres obispos: fray Diego de Deza (1500-1504), Juan Rodríguez de Fonseca (1505-1514) y Juan Fernández de Velasco (1514-1520).

Con fray Diego de Deza arribaron tanto la renovación religiosa como la artística a la Catedral de Palencia. Durante su gobierno se firmaba el contrato para finalizar el templo con Martín de Solórzano (1504) y, sobre todo, aquel mismo año se

²⁰ VIELVA RAMOS, Matías, *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1953, p. 49.

contrataba con Pedro de Guadalupe el retablo mayor de la iglesia, una obra “al romano” que pasa por ser uno de los primeros realizados en base a las nuevas formas de raigambre italiana.

Juan Rodríguez de Fonseca asumió la sede en 1505. Durante su gobierno se reestructuró el interior catedralicio, donó diversas piezas para su ornato y favoreció la llegada a la capital de artistas como Juan de Flandes, Juan Gil de Hontañón o Juan de Ruesga. Al final de su prelación se impusieron de forma progresiva aquellas formas italianas llegadas en la etapa anterior, tal y como se puede apreciar en la caja de la escalera de la cripta y en las puertas monumentales del crucero.

Con Juan Fernández de Velasco se pudo dar por concluida la iglesia. A través de sus promociones también se atisba un notable interés por las formas italianas, pues contrató a Cristóbal de Andino para que realizase la reja de la capilla mayor, una de las primeras del Renacimiento hispano. Se puede decir que con él se cerraba la etapa más importante en términos artísticos de la historia de la catedral, todo ello a pesar de que ni siquiera llegó a realizar su entrada solemne en la ciudad.

UN CONTEXTO DE CAMBIOS: LA CATEDRAL EN LOS COMIENZOS DE LA EDAD MODERNA

Si bien es cierto que la llegada del año 1500 no supuso una ruptura o cierre con el pasado inmediato, ni tampoco un cambio repentino en las formas artísticas, es incuestionable que en aquel momento afloraron nuevas fórmulas de expresión y un Renacimiento incipiente que son perfectamente apreciables en la catedral de Palencia, uno de los lugares donde más tempranamente se utilizó el término “al romano” en relación con la decoración de una obra artística²¹.

Respecto a estas cuestiones, es preciso señalar que, cuando los investigadores abordan el estudio del arte castellano producido entre las décadas finales del siglo XV y las primeras del siglo XVI, siempre destacan la multiplicidad de tendencias artísticas que en aquel momento tuvieron cabida. Un periodo de tránsito, no de confrontación, en el que coexistieron las formas del Gótico final o Tardogótico, que lejos de suponer un arcaísmo o una rémora del pasado se identificaba con la

²¹ 17 de marzo de 1501 en el contrato con Pedro de Guadalupe para hacer los armarios de la sacristía, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, *Libro de contratos de obras de la iglesia Catedral de Palencia*, f. 26.

I. Introducción

Modernidad y la suntuosidad. Junto a ellas el arte procedente del Norte, especialmente de Flandes, vinculado al lujo y a la ostentación, llegado a Castilla de diferentes maneras: como parte significativa del fluido tráfico/intercambio comercial entre ambos territorios, a través de sus artífices o importado por las élites del momento. Además de esas obras importadas, a veces sin establecer barreras, se empezaron a introducir las formas renacentes procedentes de Italia, inicialmente inspiradas en repertorios gráficos e incorporadas de manera epidérmica a construcciones y objetos muebles²² hasta que, a partir de la década de 1520, se impusieron de forma generalizada con una comprensión de su sentido, de sus fuentes y de su “sintaxis” propia.

En lo tocante a la Arquitectura, el periodo seleccionado se caracteriza por la pervivencia de las formas góticas, entonces denominadas como “modernas”, que mantuvieron su vigencia durante las primeras décadas de la centuria, las cuales se vieron enriquecidas con una mayor complejidad de diseño y con una mayor profusión decorativa²³.

Se trata de un arte producido en un periodo de transición. Marías señaló el “reto que suponía elegir entre la continuidad y el cambio” en las formas artísticas de principios del Quinientos y al problema del “bilingüismo” de los artífices que las llevaron a cabo²⁴, quienes utilizaron los distintos modos como alternativas, de

²² Los grabados fueron proporcionados ocasionalmente por los promotores. Sirva como ejemplo lo que sucedió en Salamanca en 1518 con la obra del Monasterio de la Victoria, cuando se compraron “dos muestras del romano de follajes y bestiones”, CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Juan de Álava, arquitecto de Renacimiento*, Salamanca, 2002, p. 153.

²³ Tardogótico es el término utilizado con más frecuencia para referirse a la arquitectura del periodo. Marías señaló lo apropiado del nombre (MARIAS FRANCO, Fernando, “A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI”, en SHEARMAN, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984, pp. 7-47), lo cual fue adoptado en diferentes trabajos y reuniones científicas. Sobre esta cuestión remitimos al trabajo de ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2003, especialmente pp. 15-52, con bibliografía anterior; así como a diversos textos coordinados por la misma autora: ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010; ALONSO RUIZ, Begoña, (coord.), *La Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011; ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Universidad de Sevilla, 2016. Con un planteamiento más prolongado temporalmente, GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.

²⁴ MARIAS FRANCO, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 33. En este sentido es imprescindible el capítulo I “Lenguas y fronteras. La contemporaneidad de lo diferente” y el apartado titulado “La unidad bilingüe: sistemas, corrientes y tendencias”, *Id.*, pp. 33-44. Sobre el bilingüismo del primer Quinientos español véase también MARIAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992, pp. 17-51

forma mixta o de manera intencional, asociadas a un fin concreto. En este mismo sentido se pronunció Nieto Alcaide, quien aludió a la indefinición estilística del periodo y al uso de las formas “a la antigua” por parte de los promotores con un afán diferenciador, en vez de ser utilizadas como un elemento de modernidad, lo cual ejemplifica el autor en la disposición testamentaria que hizo Pedro González de Mendoza (1494) para el retablo de la capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid²⁵. Más recientemente Castro ha vuelto sobre el tema. La autora, aun centrando su atención en la ciudad de Salamanca, reflexiona tanto sobre la coexistencia de distintas formas artísticas en aquel periodo de cambio, como sobre la necesidad de conocer adecuadamente a los promotores y su universo cultural, junto con los destinatarios y su recepción; todo ello en aras de responder adecuadamente aquellas preguntas relativas a la preferencia de los modelos y para un mejor conocimiento del hecho artístico²⁶.

En relación con esta cuestión, y centrados en el medio palentino, son de gran interés los textos redactados por Yarza y Azcárate con motivo del primer Congreso de Historia de Palencia. Ambos fijaron su atención en el arte producido en la provincia en torno a 1500, aunque para su estudio partieron de presupuestos diferentes: el primero atendió a las pervivencias medievales del último Gótico, el segundo centró su atención en la aparición de las formas del primer Renacimiento. Así, Yarza señalaba que:

“Los años finales del siglo XV y primeros del 500 se presentan en lo que se refiere a la pintura y escultura palentinas con una complejidad notable que deriva de la falta de definición [...], en cuanto a persistencia de los modelos tardogóticos, entremezclados con desiguales intrusiones de elementos renacentes, mala intelección de los nuevos modos, etc. [...] por la existencia de diversas corrientes dentro de la fidelidad a las fórmulas

²⁵ NIETO ALCAIDE, Víctor, “El problema de la asimilación del Renacimiento en España”, en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, v. I, León, Universidad de León, 1994, pp. 105-116, especialmente p. 107. Del mismo autor, es de obligada consulta: NIETO ALCAIDE, Víctor, “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”, en NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-96.

²⁶ CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “Tardogótico versus Renacimiento”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 253-280.

I. Introducción

tardogóticas enraizadas a lo flamenco [...]”²⁷

Por su parte, Azcárate realizaba una apreciación que complementaba lo ya expuesto por Yarza. Así, cuando trataba sobre el arte del primer Renacimiento castellano y los edificios erigidos en los dos primeros decenios del siglo, no apreciaba en ellos “una ruptura con el inmediato pasado cultural y artístico. Ha de considerarse, mas bien, como la culminación de un proceso evolutivo al que se aportan nuevos elementos que lo enriquecen”²⁸. En definitiva, un periodo sugestivo donde perviven las formas del pasado que se funden con las más novedosas, lo que genera un arte caracterizado por la indefinición y por la riqueza ornamental.

LA CATEDRAL, ENTRE LAS PERVIVENCIAS Y LAS NOVEDADES

Durante esos momentos de cambio se fomentó la finalización de la Catedral de Palencia, a lo que siguieron distintas reformas en su interior y numerosas piezas para su amueblamiento. Algunas de ellas, las más ambiciosas, las de mayor calidad o las más novedosas se debieron en exclusiva a la promoción artística ejercida por sus obispos, quienes en muchas ocasiones contrataron a artífices de la máxima cualificación para tales labores. Otras, algunas también destacables, pero con un tono más conservador, fueron promovidas por importantes miembros de su cabildo. A pesar de que lo acontecido entonces en el principal templo metropolitano no es un caso aislado, por lo que en ningún caso ha de verse como una excepción, sí es un ejemplo de singular importancia y sintomático para valorar el proceso de pervivencia, cambio y de asimilación de las formas artísticas en un espacio y en un tiempo concreto, así como para destacar el rol desempeñado por los obispos en aquel proceso.

Diego de Deza, quien se implicó directamente en la finalización de la catedral, firmó en 1504 el primer contrato con Martín de Solórzano para tal fin. Allí se planteaba con insistencia la idea de continuidad y la necesidad de dotar de unidad formal al edificio, puesto que tanto pilares, como bóvedas o claves debían tomar como modelo las formas existentes; Solórzano debía ceñirse a un estilo moderno, en concordancia con lo ya realizado y de acuerdo con las formas tardogóticas. Algo

²⁷ YARZA LUACES, Joaquín, “Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: Escultura”, en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, t. I: *Arte, Arqueología y Edad Antigua*, v. 1, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1987, p. 37.

²⁸ AZCÁRATE RISTORI, José María, “El brote del Renacimiento en Palencia”, en *Id.*, p. 61.

que volvía a ponerse de relieve en el segundo contrato con Juan de Ruesga auspiciado por Fonseca²⁹. No obstante, fueron estos maestros canteros y sus oficiales quienes, aún formados en la tectónica gótica, comenzaron a incorporar decoraciones “al romano” en sus obras por mandato de los distintos comitentes. De esta manera, y en paralelo a la construcción del edificio, aparecieron en la catedral las primeras referencias renacentistas en forma de decoración superficial, las cuales enriquecían la apariencia de los espacios, pero sin llegar a modificar su estructura esencialmente medieval. Este fenómeno de simbiosis de lenguajes se puede apreciar en los lienzos de cerramiento del coro, especialmente en el trascoro, así como en las puertas de Santa María y de San Juan.

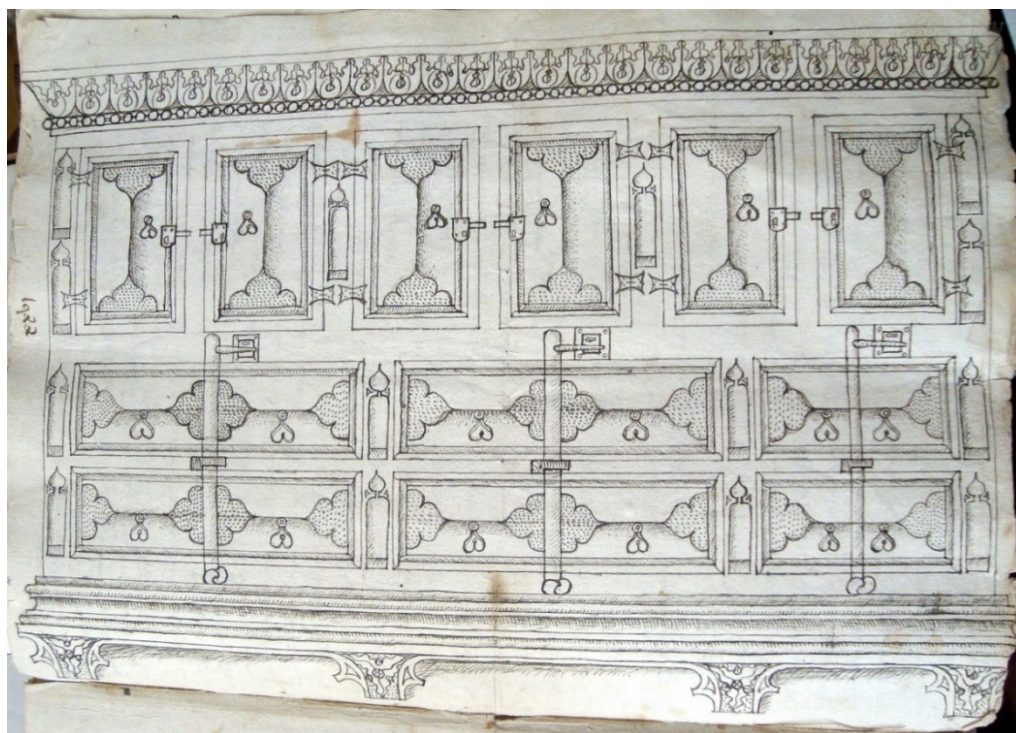


Fig. 2. Dibujo para el armario de la sacristía de la catedral de Palencia. Pedro de Guadalupe. 1501. ACP.

La mixtificación del vocabulario y la asimilación epidérmica de las novedades

²⁹ La misma idea de continuidad y de unidad formal se mantuvo a lo largo del siglo XVI, lo cual se expresaba en 1569 con motivo del remozado de la capilla de Santa Lucía promovida por el arcediano de Palencia don Francisco de Ribadeneyra. Entre otras cuestiones, se pedía el ornato de la capilla a través del retablo y de “otro en la sacristía y hacer la sacristía en lugar que para ello aia conforme a las otras sacristías de las capillas antes della”, ACP, Secc. histórica, arm. VII, leg. 2, 1258, Documentos y papeles tocantes a la capilla de Santa Lucía..., f. 1.

I. Introducción

formales procedentes de Italia afectaron a todas las artes. De esta manera, el 17 de marzo de 1501, justo después de que Diego de Deza hubiera asumido la mitra palentina, Pedro de Guadalupe, entallador, vecino de Valladolid “tomo e rescibio a hazer los armarios de la sacristia y sagrario de la dicha iglesia”. Allí se comprometía a que “encima de los dichos caxones altos ha de yr vna moldura romana entallada de la forma de la muestra”³⁰. Esta es probablemente la primera vez que se menciona la vinculación a la Antigüedad en una obra del medio palentino. Una pieza tradicional a la que tímidamente se incorporaba la decoración renaciente³¹. A pesar de que no nos ha llegado la obra, sí se conserva la muestra (fig. 2), lo cual nos permite apreciar como aun siendo avanzado en las intenciones todavía mantiene las formas tradicionales, pues es mayor el volumen de las supervivencias que el de las innovaciones³². Poco tiempo después Deza encargaba a Guadalupe la realización del retablo mayor para la catedral, una obra sin concesiones a la tradición, lo que confirma el aludido “bilingüismo” de algunos artífices del primer Quinientos, quienes realizaron las obras en uno u otro estilo a discreción de los comitentes, y no tanto por incapacidad o por no haber asimilado por completo la verdadera naturaleza de aquellas novedades.

Las “intrusiones” de elementos renacientes en las formas tradicionales –tanto góticas como flamencas– también aparecieron en forma de cita puntual en pinturas, rejas o tapices. Esto sucede, por ejemplo, en las tablas con la *Cena de Emaús* (fig. 3) y la *Pentecostés* (fig. 4), que Juan de Flandes realizó a petición del obispo Fonseca para el retablo mayor de la catedral. En ambos casos, en los sitiales donde se representan las figuras de Cristo y de la Virgen, respectivamente, se incorpora

³⁰ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, *Libro de contratos de obras de la iglesia Catedral de Palencia*, ff. 26-28, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977, p. 402.

³¹ Sabemos que en ciudades cercanas como Valladolid este tipo de decoración apareció en la última década del siglo XV de la mano del Cardenal Mendoza, quien aludía a ella en su testamento. En Burgos se documenta por primera vez con motivo del contrato del sepulcro del obispo Luis de Acuña, de Diego de Siloe el 2 de julio de 1519, donde se especificaba que “ha de ser del romano” (MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos. Escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866, p. 289. Contrato completo: pp. 288-289). Todo ello a pesar de que, por ejemplo, en torno a 1515 Francisco de Colonia ya había incorporado aquellas formas en la puerta de la sacristía de la capilla del Condestable de la propia catedral.

³² Maravall apreciaba que la “aparición de la Modernidad y su primer episodio, el pre-Renacimiento, no es una ruptura, sino que en él, como en todo proceso histórico, siempre es mayor el volumen de las supervivencias que el de las innovaciones”, MARAVALL, José Antonio, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, p. 21.

decoración *a candelieri*, en clara relación con los adornos de la mazonería del retablo³³. Algo parecido a lo que ocurre con la reja encargada por Juan Fernández de Velasco a Cristóbal de Andino, en la que se funde lo tradicional del encargo con las formas renovadas.



Fig. 3. *La cena de Emaús*. Juan de Flandes. Ca. 1509-1519. Catedral de Palencia



Fig. 4. *Pentecostés* (detalle). Juan de Flandes. 1514-1519. Museo Nacional del Prado © (P02935)

Las novedades italianas también llegaron a Palencia a través de obras importadas tal y como sucedió con la serie de tapices de los *Vicios y Virtudes*, compuesta por cuatro paños y manufacturada en Bruselas, que llegó a la catedral de Palencia en 1519³⁴. Se trata de piezas compuestas y diseñadas en base a esquemas tradicionales, en las cuales se muestra una iconografía de raíz medieval. Tan sólo se escapa de esta tónica la parte central del tapiz de *la Danza* (fig. 5), donde se

³³ El pintor repitió las mismas formas *a candelieri* en el sitio que ocupa la Virgen en la tabla titulada *La venida del Espíritu Santo* que realizó entre 1514 y 1519 para el retablo mayor de la iglesia de San Lázaro de Palencia, hoy en el Museo Nacional del Prado (fig. 4).

³⁴ Actualmente en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas.

I. Introducción

representaron dos figuras femeninas que se diferencian claramente de las del resto de la obra, tanto por su movimiento grácil como por su indumentaria. Estas han sido vinculadas a un grabado de Mantegna³⁵ y también se pueden relacionar con algunas figuras del *Parnaso* (fig. 6), una pintura del mismo autor que se custodia en el Museo del Louvre. Un ejemplo más de la penetración y dispar asimilación de las formas italianas en Europa, en este caso llegadas a Bruselas a principios del XVI tal vez en forma de grabados o como parte de algún diseño para tapiz.



Fig. 5. Tapiz de *La Danse* (detalle central). Ca. 1520. Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas. Imagen: KIK/IRPA©.



Fig. 6. *Parnassus* (detalle central). Andrea Mantegna. Ca. 1496-1497. Musée du Louvre, núm inv.: 370. RMN ©.

MARCO CRONOLÓGICO Y NECESIDAD DEL ESTUDIO LLEVADO A CABO

La cronología seleccionada (1500-1520) viene determinada por varios factores: en primer lugar, por los tres episcopados mencionados más arriba; en segundo

³⁵ Así lo considera DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, pp. 66-68. Existen varias copias del grabado referido, el utilizado por el Delmarcel procede del Museum of Fine Arts de Boston y lleva por título *Four Women Dancing* (núm. inv.: M28357). Se ha atribuido a Mantegna y a Giovanni Antonio da Brescia, como consta en el inventario del Museo.

lugar, por los avances artísticos acontecidos durante las respectivas prelacías, cuyo punto culminante fue la conclusión de la catedral y del claustro en 1516; y en tercer lugar, porque fue entre los últimos años del siglo XV y las dos primeras décadas del siglo XVI cuando, a pesar de lo acotado del tiempo, la catedral vivió los procesos de renovación más intensos, caracterizados por la indefinición estilística inicial y por el triunfo de las formas de raigambre italiana al final de ese periodo.

Junto a las características intrínsecas que reunió la mitra palentina durante el periodo mencionado, lo que la singulariza para el estudio de las artes, en el acotamiento temporal de la tesis también han influido otros hechos de gran calado que tuvieron lugar en Castilla en aquel periodo repercutieron sin lugar a duda en las esferas culturales, económicas y sociales de la ciudad del Carrión y, por lo tanto, en las Artes. En efecto, en el año 1502, poco después de que Diego de Deza fuera nombrado obispo de Palencia se dictó la Pragmática por la que los musulmanes que habitaban en la Corona de Castilla debían elegir entre el bautismo y la fe católica o la expulsión del Reino. Estuvo vigente poco tiempo, pues días después se les impedía el exilio, lo que se les forzaba a asumir la nueva fe³⁶. Tal suceso fue narrado por Alonso Fernández de Madrid, quien además relató cómo se vivió el acontecimiento en Palencia:

“En tiempo de este perlado [fray Diego de Deza] todos los moros de Castilla que no quisieron ser Xpianos, fueron echados del reino, y así se convirtieron muchos, no solo en el reino de Granada, más en toda esta tierra donde había muchos derramados, y en esta ciudad de Palencia se bautizaron todos los más, que había, a XXV de Abril de MD, en el día de San Marcos evangelista, por lo qual la calle o moreria en que ellos vivían se llamó de ahí adelante la calle de San Marcos”³⁷

Aquella decisión tuvo consecuencias directas en campos como el político, el social o el religioso, de la misma manera que afectó a cuestiones artísticas e iconográficas de las obras iniciadas durante el periodo. Sirva como ejemplo lo sucedido en el retablo promovido por Diego de Deza, donde abundó la presencia de

³⁶ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*, Instituto “Isabel la Católica” de Historia Eclesiástica. Valladolid, 1969, docs. 148 y 149.

³⁷ Más adelante continuaba diciendo que “Los moriscos de Palencia [...] y en toda castilla se bautizaron ynumerable dellos, y bivido cinquenta años o cassi entre los Xpianos. como lo otros, y quando a algunos parecía que tornavan a su secta después de amonestados o hacían penitencia o los rrecevían en reconciliación, o los quemaban como a hereges: en esta ciudad de pa[enci]a en estos años no se sintió, que los que aquí bivían fuesen moros, aunque a ávido sobre ello artas inquisiciones”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso (Arcediano del Alcor), *ob. cit.*, t. II, pp. 263-264.

I. Introducción

santos dominicos y defensores de la Eucaristía, todo ello en relación con los cambios narrados y, sobre todo, por el hecho de que el prelado también era Inquisidor General. Por otro lado, la expulsión también mermó el ceremonial de recepción de los obispos palentinos en su primera entrada en la ciudad y los festejos que se organizaban con motivo de tales ocasiones.

En aquel tiempo también aparecieron las primeras valoraciones críticas hacia el absentismo de los obispos. En efecto, los titulares de la mitra palentina apenas estuvieron presentes en la ciudad, los cargos que desempeñaban en el ámbito cortesano les mantuvieron alejados de la capital durante largas temporadas. Las primeras manifestaciones contrarias a esa manera de actuar fueron expuestas a finales del siglo XV por miembros de la iglesia; voces críticas surgidas tanto de los círculos intelectuales como del clero diocesano solicitaron a los prelados su presencia permanente en la urbe. En 1499 se publicaba en Salamanca el *Tratado de la vida y estado de la perfección*³⁸, un documento anónimo que en su segunda parte trataba sobre la excelencia del estado religioso, clerical y episcopal. Allí se decía que, para un correcto desarrollo del oficio, el obispo debía “[...] residir corporalmente en su iglesia, aunque por ventajas mayores y teniendo su suplente adecuado podrá ausentarse sin pecar”³⁹. Esto tuvo su reflejo en la sede palentina, pues en febrero de 1520 el obispo Juan de Velasco se comprometía en Villamuriel, ante un pequeño grupo de componentes del cabildo palentino, a que durante el tiempo que fuese obispo de Palencia residiría allí la mayor parte del año y nunca faltaría durante la Cuaresma⁴⁰. Su muerte, acaecida pocos meses después, le impidió cumplir con el acuerdo.

Finalmente, el periodo objeto de estudio está marcado por dos acontecimientos de gran calado. Por un lado, la muerte en 1504 de Isabel la Católica, lo que abrió un periodo de incertidumbre política en el que se sucedieron las regencias y las pugnas por el poder. Por otro, la Guerra de las Comunidades iniciada en 1520, una revuelta que tuvo gran incidencia en Palencia puesto que se reavivaron los

³⁸ *Tratado de la vida y estado de la perfección*, Salamanca, 1499.

³⁹ AZCONA, Tarsicio de, “El tipo ideal de obispo en la Iglesia española antes de la rebelión luterana”, *Hispania Sacra*, 1958, 11, 21, p. 26.

⁴⁰ Archivo de la Catedral de Palencia (ACP), Secc. histórica, arm. IV, leg. 1, 750, “MDXX. Memorial de consideraciones de cosas que el arcediano del Alcor el bueno hizo prometer al obispo don Joan de Velasco que cumpliera en su presencia en esta iglesia”. Recogido también en: FERNÁNDEZ DE PULGAR, Pedro, *Historia Secular y Eclesiástica de la ciudad de Palencia*, t. II, l. III, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia (ed. facsímil de la publicada en Madrid el año 1680), 1981, p. 154.

conflictos latentes heredados del siglo anterior en contra del poder episcopal⁴¹. El levantamiento, que se ha interpretado como la primera revolución Moderna⁴² o como la última revuelta medieval⁴³; supuso, en cualquier caso, el cierre de un ciclo y el comienzo de una nueva etapa perfectamente apreciable en el caso palentino.

JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

En la elección del presente tema como objeto de estudio han influido varios factores. En primer lugar, la importancia de la sede palentina en la Corona de Castilla a comienzos del siglo XVI, con todas las prerrogativas que llevaba aparejada. En segundo lugar, la relevancia de los obispos que ocuparon la sede, pertenecientes a la nobleza o a familias de cierta alcurnia y con un elevado gusto estético. Y en tercero, el análisis de la actividad de aquéllos como promotores de primer nivel, quienes con sus decisiones favorecieron la llegada de novedosas formas artísticas que no se habían visto hasta ese momento en la ciudad.

Por otro lado, la ausencia de un estudio profundo centrado en el análisis de estas cuestiones merecía que se emprendiera esta investigación específica. Máxime si se tiene en cuenta que se ha seleccionado un momento de especial relevancia para la catedral de Palencia, puesto que se corresponde con la fase constructiva de ampliación, finalización y transformación espacial, además son los años de amueblamiento de sus piezas más importantes. Todo ello coincide con un sugestivo periodo de cambio de gusto, de asimilación de las nuevas formas artísticas y de convivencia de lenguajes. En definitiva, un periodo de tradición y modernidad, protagonizado por los obispos y por su labor como promotores de las artes, capaces de conjugar la funcionalidad de las obras encomendadas con el valor artístico de las obras, además de utilizar las nuevas opciones estéticas para manifestar el prestigio y la distinción, tanto personal, como del linaje.

⁴¹ Sobre esta cuestión véase RODRÍGUEZ SALCEDO, Severiano, “Historia de la Comunidades Palentinas”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (en adelante *PITTM*), 10, 1953, pp. 75-272 y ESTEBAN RECIO, Asunción, “La conflictividad social en Palencia desde 1421 hasta la guerra de las Comunidades”, *Hispania*, 75, 250, 2015, pp. 467-504, especialmente pp. 491-494.

⁴² MARAVALL, José Antonio, *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*, Madrid, Revista de Occidente, 1963; PÉREZ, Joseph, *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, Madrid, SigloXXI, 1977.

⁴³ VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, Siglo XXI, 1983.

OBJETIVOS

De acuerdo con el propio título de la tesis y partiendo del planteamiento de las cuestiones ya expuestas, a través del presente estudio se tratará de definir y poner en valor el papel desempeñado por los obispos palentinos en el desarrollo artístico de la principal iglesia de la diócesis entre los años 1500 y 1520. Sobre la base de este planteamiento se pondrá especial atención a los distintos condicionantes del medio palentino y al valor de su mitra; a los ceremoniales en relación con las primeras entradas de los prelados y a las viviendas que estos ocuparon; a la personalidad de quienes ocuparon la sede episcopal y que ostentaron el poder durante este periodo; a sus respectivas labores de promoción y mecenazgo artístico; a las obras que aquellos acometieron en la catedral palentina, así como las tendencias artísticas que coexistieron en el tránsito de los siglos XV al XVI y, finalmente, a las distintas donaciones y a la manera en que estas fueron utilizadas en el edificio.

Por consiguiente, se establecen una serie de objetivos preferentes que comenzarán por analizar las características generales de la diócesis palentina y todas aquellas cuestiones relacionadas con sus obispos, así como el contexto histórico, social y político del periodo objeto de estudio, lo cual permitirá reconstruir el pasado en el que desarrollaron su actividad y las circunstancias en las que las obras artísticas fueron realizadas. Gracias al citado análisis se pretende establecer, en la medida de lo posible, las condiciones del acceso a la sede palentina, las diversas esferas de poder de los prelados tras su nombramiento y las relaciones que estos mantuvieron con la Corona, con el Cabildo y con la Ciudad. También será imprescindible examinar la presencia física y simbólica del obispo en la urbe y en su catedral; ya fuera a través de las primeras entradas, las demás celebraciones religiosas y otros rituales en los cuales tuvieron protagonismo. Así, se valorarán los ceremoniales desarrollados con motivo de tales acontecimientos con especial atención a su exteriorización, dimensiones –externa e interna– y alcance, en tanto que eran señores temporales y obispos. En este sentido, también se estudiará la ocupación simbólica de los espacios a través de las viviendas en las que residieron los prelados, así como la suerte que corrieron tanto el alcázar del obispo como las otras residencias que pertenecieron a la dignidad episcopal, todo ello teniendo presente las posibles repercusiones en el campo artístico.

De igual forma, cobra especial importancia para la investigación analizar y estudiar con detenimiento las figuras episcopales del periodo objeto de estudio. Ya se ha señalado que en las dos primeras décadas del siglo fueron nombrados obispos de manera sucesiva fray Diego de Deza, Juan Rodríguez de Fonseca y Juan Fernández de Velasco. Por ello se atenderá a sus respectivos orígenes familiares, su formación intelectual, su grado de participación en las nuevas corrientes humanistas, su vinculación con los monarcas y con las élites religiosas y nobiliarias, su capacidad económica y a sus acciones como promotores, clientes o mecenas. Todo ello en aras de establecer las pautas de actuación, gusto, relaciones, mensajes, intenciones, devociones, etc.

Estudiar la presencia de los obispos en la catedral y su protagonismo en el devenir artístico de la misma será uno de los objetivos fundamentales de la tesis. La implicación de aquellos, tanto en el proyecto constructivo como en la dotación de mobiliario y ornamentos, centrará nuestra atención. Sabemos que los prelados se sirvieron de diversas fórmulas para alcanzar tales fines; ya fuera a través de la intervención directa –mediante la contratación de artistas o donaciones económicas en vida– o indirecta, a través de legados testamentarios y espolios. En relación con la atención prestada al templo, también será necesario estudiar la defensa y exaltación de san Antolín y de sus reliquias, así como a las diferentes maneras de realzar la cripta vinculada al santo patrón de la diócesis. En cualquier caso, y para una mejor comprensión de estas cuestiones, se tendrán presentes las labores acometidas en las décadas finales del siglo XV, en especial aquellas desarrolladas durante el episcopado de fray Alonso de Burgos.

En relación con las promociones episcopales es preciso conocer la distribución de espacios en la catedral y su posterior amueblamiento. Así, por un lado, será necesario realizar un estudio de los objetos artísticos, a través del cual se pondrá en valor cada una de las piezas como manifestación cultural de una época y en relación con los obispos promotores; por otro lado, es preciso analizar sus funciones y, en su caso, valorar la posibilidad de que interactuasen o se complementasen con otras piezas o espacios de la catedral. En cualquier caso, siempre teniendo presente el lugar para el cual estaba destinada la obra y el grado de intervención de los obispos en su configuración y ubicación, sin perder de vista el papel del artista encargado de su ejecución.

I. Introducción

Así mismo, están entre los objetivos de este trabajo averiguar el gusto y la voluntad estética reflexiva de los obispos, unos caracteres que ocasionalmente son apreciables gracias a las obras que ellos mismos financiaron y donaron. Con respecto a esta cuestión es necesario señalar que las limitaciones tanto temporales como espaciales de este trabajo impiden un estudio con la profundidad deseada. No obstante, es posible extraer conclusiones de interés cuando las obras artísticas se ponen en relación con las condiciones sociales en las que se produjeron, con el origen social de los personajes o con la formación de estos, todo ello sin olvidar las relaciones entre individuos y las posibles pertenencias a grupos clientelares que favorecieron los encargos e intercambios⁴⁴.

Como ya se ha señalado, en las primeras décadas del siglo XVI convivieron en la catedral varias tendencias artísticas, por lo que se hace necesario esclarecer la posible relación existente entre el cambio en las formas y la llegada de los nuevos prelados, así como la predilección por unas fórmulas de representación en detrimento de otras. Para profundizar en esta cuestión se examinarán los distintos contratos de obras firmados en el periodo.

Por otro lado, también es necesario averiguar el contenido, mensaje e intenciones de las piezas artísticas. Es posible que los programas iconográficos de las obras encargadas por los prelados respondan no sólo a una demanda litúrgica sino también a intereses personales, familiares o sociales.

Además de los objetivos expuestos, será de gran interés para la investigación perfilar la repercusión que tuvieron las obras promovidas por los obispos palentinos en el desarrollo artístico castellano, la progresión en la asimilación de los diferentes cambios, así como su relación con otros focos artísticos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

LA CATEDRAL

Son abundantes las publicaciones centradas en el estudio de la construcción y evolución de la catedral de Palencia, así como de las distintas obras promovidas y

⁴⁴ Bordieu estableció a través de un estudio complejo y de gran trascendencia el condicionamiento social del gusto y las evidentes conexiones entre aquél y la pertenencia a un estrato o capa de la sociedad, BORDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

custodiadas en su interior. En ellas sus autores se han referido irremediabilmente a las labores de patrocinio desarrolladas por los obispos palentinos del primer Renacimiento, así como a su determinante papel en el resultado final. A finales del siglo XIX Agapito Revilla escribía una monografía de la principal iglesia metropolitana, imprescindible para abordar el estudio de cualquier cuestión relativa a la promoción artística del edificio⁴⁵, a la cual siguieron algunos artículos centrados en espacios concretos del mismo, como el coro o la cripta⁴⁶. Revilla Vielva publicó en 1945 sus *Manifestaciones artísticas de la catedral de Palencia*, pocos años después Vielva Ramos (1953)⁴⁷ escribía su monografía sobre el templo y Milicua (1954) hacía lo propio con su *Palencia Monumental*. En 1994 Díaz-Pinés centraba su atención en la arquitectura de la catedral y realizaba varios estudios en los que recogía de manera pormenorizada su evolución con alusiones a la labor de patrocinio los obispos⁴⁸, todo ello acompañado de los correspondientes planos, imprescindibles para cualquier investigación posterior que versara sobre el edificio. A este le siguió la obra de Sancho Campo (1996) quien repetía en gran medida cuestiones ya publicadas⁴⁹. *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte* es la última gran obra sobre la catedral y sus colecciones artísticas (2011). El

⁴⁵ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral...* Con anterioridad ya se había abordado el estudio del templo, aunque de manera menos precisa, en: QUADRADO, José M^a, PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España*, t. IX: *Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona Imp. de Joaquín Verdager, 1861; SALDAÑA RAMÍREZ, Pedro, *Descripción histórico artística de la Santa Iglesia Catedral de Palencia*, Palencia, Imp. de Alonso y Z. Menéndez, 1888.

1923, VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral de Palencia*, Palencia, Imprenta provincial, 1923.

⁴⁶ AGAPITO Y REVILLA, Juan, “Los coros de la catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 2, Valladolid, 1905, pp. 65-70; AGAPITO Y REVILLA, Juan, “La cueva de San Antolín en la catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 2, Valladolid, 1905, pp. 193-196. También, SIMÓN NIETO, Francisco, “Descubrimientos arqueológicos en la Catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 14, 158, 1906, pp. 65-82.

⁴⁷ VIELVA RAMOS, Matías, *ob. cit.*

⁴⁸ DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia, análisis e historia de la arquitectura de la "Bella Desconocida"*, Valladolid, Universidad, 1994; DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, “La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la Bella Desconocida”, en NAVASCUÉS, Pedro y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León, I*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 117-145; DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, “La Torre de la Catedral de Palencia precisiones sobre su historia arquitectónica”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, v. 4, 1995, pp. 493-510.

⁴⁹ SANCHO CAMPO, Ángel, *La Catedral de Palencia, un lecho de catedrales*, León, Edilesa, 1996.

I. Introducción

trabajo realizado por Martínez González⁵⁰ que versa sobre los primeros años del 1500 y la repercusión de la labor episcopal en las distintas obras acometidas en el templo, es de gran interés para nuestro estudio.

Como ya se ha mencionado, durante el tiempo que los prelados estudiados se mantuvieron al frente de la sede palentina se encargaron de patrocinar un nutrido conjunto de obras artísticas, en unas ocasiones relacionadas con la construcción del templo catedralicio y en otras con su ornato. La mayor parte de los contratos de obras generados durante aquella intensa actividad artística han sido publicados total o parcialmente en distintos textos⁵¹, aunque en la mayor parte de las ocasiones sin el acompañamiento de un estudio en profundidad de las respectivas obras. García Cuesta reunió en dos artículos todos los contratos sobre los trabajos de cantería de la catedral (1952-1953)⁵², tanto aquellos que generan más interés por la magnitud de la obra, principalmente los de la iglesia con Martín de Solórzano y – posteriormente – con Juan de Ruesga y el del claustro con Juan Gil, como los acuerdos para sacar piedra o enlosar algunas partes del edificio. El mismo autor también daba a conocer los conciertos para la realización de las rejas (1954), de los relojes (1957) o de las vidrieras (1959)⁵³. San Martín Payo en 1985 recopilaba más información sobre las rejas, así como el material relativo a los cantorales encargados en tiempos del obispo Deza.

LOS OBISPOS Y SU MUNIFICENCIA

Es perfectamente sabido y conocido que las obras de arte son el resultado de un proceso complejo en el que intervienen e interfieren múltiples factores por lo que para su correcto análisis es necesario atender al contexto social, político, religioso

⁵⁰ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Una época de esplendor. El Renacimiento en la catedral”, en PAYO HERNÁNDEZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 290-353.

⁵¹ Como norma general, en el texto se hará referencia a la publicación impresa sin citar la fuente, salvo en los casos donde no se haya publicado ese fragmento o se haya realizado de manera incompleta.

⁵² GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (en adelante *BSAA*), 19, 1952, pp. 102-140; ID, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería”, *BSAA*, 20, 1953-1954, pp. 91-142.

⁵³ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Cinco rejas de la catedral de Palencia”, *BSAA*, 21-22, 1954-56, pp. 109-135; ID, “Los dos relojes de la catedral de Palencia en el primer tercio del siglo XVI”, *BSAA*, 23, 1957, pp. 77-89; ID, “Las vidrieras pintadas de la catedral de Palencia (siglo XVI)”, *BSAA*, 25, 1959, pp. 69-88.

y económico en el que estas se llevaron a cabo⁵⁴, a la capacidad artística de los artífices que las realizaron, así como al gusto e intenciones del promotor.

A pesar de que en Europa los trabajos que centraron su atención sobre el patronazgo artístico son más tempranos que los hispanos⁵⁵, en nuestro país se produjo un punto de inflexión con motivo del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (1988) que versó sobre *Patronos, promotores, mecenas y clientes*⁵⁶. Entre los textos presentados a la citada reunión científica destacó la

⁵⁴ En palabras de Jonathan Brown, se atenderá a la historia contextual del arte, la cual “intenta situar la obra de arte dentro del esquema de referencias histórico-ideológicas en el que fue creada, manifestando el modo en el que consigue expresar ideas dentro del lenguaje intenso y tupido del lenguaje artístico”, BROWN, Jonathan, *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1981, p. 26.

⁵⁵ Entre los primeros estudios sobre el patronazgo en la Italia del Renacimiento son reseñables: ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*, Madrid, Guadarrama, 1963; SANDERSON CHAMBERS, David, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, University of South Carolina Press, 1971; BURKE, Peter, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy: A Sociological Approach*, Fontana, 1974; LYTLE, Guy Fitch y ORGEL, Stephen (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1981; HOLLINGSWORTH, Mary, *Patronage in the Sixteenth Century Italy Paperback*, Londres, John Murray, 1996, para un conocimiento bibliográfico más extenso remitimos a este último texto. Sobre el arte barroco aún mantiene su vigencia por su metodología y resultados: HASKELL, Francis, *Mecenati e pittori, studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966, ID., *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

⁵⁶ Son múltiples los estudios sobre arte español que han tenido en cuenta la promoción artística como parte del hecho artístico, especialmente a partir de la década de los 80 del siglo XX. Precursor de aquellos trabajos: BRANS, J. V. L., *Isabel La Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, Cultura hispánica, 1952. Son de especial relevancia en este campo los trabajos de Yarza, entre otros: YARZA LUACES, Joaquín, “Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, 3, 1992, pp. 51-70; YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993; YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, El Viso, 2003. Sobre los Mendoza: NADER, Helen, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura 'Marqués de Santillana', 1986; FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa, *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura 'Marqués de Santillana', 1991; HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina, *Poder y promoción artística. El Conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2016. En el campo arquitectónico: DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, *Arquitectura y mecenazgo, la imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987; BAYÓN, Damián, *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991. En Castilla: CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, María Dolores, *Arquitectura y mecenazgo de la Casa de Grajal de Campos*, León, Universidad de León, 1995. Por otro lado, destacan los textos de las ponencias presentadas en el V Seminario Internacional de Historia de la Fundación Carlos de Amberes en: CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005; sobre tapices: CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA-GACÍA Bernardo J. (eds.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011.

I. Introducción

ponencia presentada por el profesor Joaquín Yarza titulada “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”⁵⁷, en cuyas líneas introductorias reflexionaba sobre las obras artísticas y quienes las encargaron:

Es la Edad Media un largo periodo en el que se da una notable paradoja, ajena al mundo actual: Las obras que llamamos artísticas fueron mucho más importantes y tuvieron una incidencia mayor en la vida de los hombres, del que tienen hoy en día, causando estupor a veces y llegando a alcanzar costes económicos muy altos. Inversamente, ni fueron consideradas especialmente desde una perspectiva que, de un modo ambiguo, designamos como estética, ni se valoró apenas el papel que en ella jugaron sus autores materiales, los artesanos, a los que hemos rebautizado con el más reciente nombre de artistas. Si bien hay otros, el motivo principal de esta situación está en el poder del que encarga las obras de acuerdo con la sociedad en la que vive”⁵⁸

Seguidamente se detuvo en la definición de los distintos términos con los que se designan a las personas encargadas del patronazgo artístico en relación su implicación en el resultado final –mecenas, promotor, patrón, patrono y cliente– y realizó un análisis panorámico de los principales promotores de la Edad Media hispana –monarcas, nobles, obispos, burgueses, parroquianos y órdenes religiosas– cuyas actividades, como es el caso de los de los obispos estudiados en este texto, tuvieron continuidad en las primeras décadas del siglo XVI.

Yarza avanzaba entonces que entre los grandes promotores hispanos, tanto religiosos como no, estaban los obispos⁵⁹. A ellos dedicaba una buena parte de su estudio. Entre otros, avanzaba impresiones sobre Juan Rodríguez de Fonseca y sobre Diego de Deza además de reflexionar en torno a las diferentes formas de actuar en relación con las artes. Aquellas apreciaciones sobre ambos preladados se expusieron con mayor profundidad en las *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*

Entre los catálogos de exposición: *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2002; *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto Centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Junta de Castilla y León, 2004; CABAÑAS GONZÁLEZ, María Dolores (coord.), *El sueño de Cisneros. V Centenario de la edición de la Biblia Poliglota Complutense*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2014, SÁNCHEZ GAMERO, Juan Pedro (coord.), *Cisneros. Arquetipo de virtudes, espejo de preladados*, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017.

⁵⁷ YARZA LUACES, Joaquín, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas. Mesa I*, Murcia, 1992, pp. 15-50.

⁵⁸ *Id.*, p. 17.

⁵⁹ *Id.*, p. 34.

dirigidas por el profesor Martín González y celebradas en el año 1988 (1-5 de agosto). En aquella ocasión la catedral de Palencia fue el objeto de estudio con un novedoso enfoque, puesto que se prestaba atención preferente a las obras artísticas promovidas por los obispos en la principal iglesia de la diócesis a lo largo de los siglos; en consecuencia, se atendía a la implicación de aquellos y a la relevancia de sus decisiones en el resultado final.

En lo tocante al aspecto biográfico, las primeras informaciones sobre los prelados palentinos fueron aportadas por Alonso Fernández de Madrid (Arcediano del Alcor) en la *Silva Palentina*, una obra escrita por durante la primera mitad del siglo XVI en cual se recoge, tal y como consta en su subtítulo, la *Compilación o catálogo de los obispos que por escrituras antiguas hallamos haber preçidido en la Iglesia de Palencia, con algunas concurrencias notables que, en tiempos de cada uno acaecieron*⁶⁰. De esta manera se mezclan aspectos biográficos de cada uno de los personajes junto con noticias de gran interés acontecidas durante los diferentes gobiernos, desde que se refundó la diócesis hasta 1554, cuando falleció el Arcediano. Muchos de los datos allí recogidos fueron repetidos por otros eruditos; así, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII Juan Ascensio García escribía la *Vida y martirio del glorioso San Antolín*⁶¹, un texto manuscrito donde se trataba sobre los orígenes y fundación de la diócesis, noticias sobre el Santo patrón y también incorporaba un apartado con la biografía de los obispos que hasta entonces lo habían sido junto con una reseña de sus principales acciones en materia artística⁶². En este mismo sentido destaca el *Teatro Clerical* de Pedro Fernández del Pulgar publicado en 1679, en el cual se compilaba nuevamente la biografía de los prelados palentinos⁶³. Álvarez Reyero completaba en 1898 la visión del

⁶⁰ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Qué es la Silva Palentina”, *PITTM*, 38, 1977, pp. 237-272. La obra fue transcrita y editada por Matías Vielva Ramos quien la publicó originalmente en tres volúmenes FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.* (1942); el tomo tercero fue redactado y corregido por Ramón Revilla Vielva. Fue reunida en uno solo volumen en: FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso (Arcediano del Alcor), *Silva palentina* (SAN MARTÍN PAYO, Jesús, ed.), Palencia, Diputación de Palencia, 1976). Para la elaboración de este trabajo se ha recurrido preferente a la edición en tres volúmenes por ser un texto accesible *online*:

https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd?materia_numcontrol=&autor_numcontrol=&id=1251&tipoResultados=BIB&posicion=1&forma=ficha.

⁶¹ ACP, Biblioteca de libros manuscritos, 130.

⁶² Estas cuestiones se tratan en el libro V, capítulo I que lleva por título “De los obispos y sus nombres que ha avido en esta yglesia asta este año de 1608”.

⁶³ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España, I. Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, Palencia, Merino, 1981 [Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1679]

I. Introducción

episcopado palentino en sus *Crónicas episcopales palentinas*⁶⁴, donde incorporaba numerosos datos procedentes de los libros citados. Todos los textos citados son una fuente de información imprescindible para abordar cualquier investigación sobre los citados preladados, las cuales se pueden complementar con las correspondientes semblanzas que aparecen en los episcopologios de las otras sedes que gobernaron⁶⁵.

Desde principios del siglo XX un goteo pausado pero constante de publicaciones ha tenido como objeto profundizar en la biografía de los obispos palentinos, en numerosas ocasiones centradas en su relevancia histórica, no obstante, en diversas ocasiones se han detenido en sus respectivas labores como clientes o promotores de las artes. El obispo Juan Rodríguez Fonseca ha sido el más estudiado de todos ellos, Alcocer le dedicó una monografía en 1926 centrada en su actividad diplomática, religiosa y política⁶⁶; años después, en 1960, Tomás Teresa León escribía un importante artículo titulado “El obispo Juan Rodríguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de las indias”, en el cual, además de aportar nueva documentación sobre sus diversas labores, incorporaba un apartado dedicado a su actividad como promotor de las artes, aunque sin profundizar en la trascendencia

⁶⁴ ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *Crónicas episcopales palentinas o datos y apuntes biográficos, necrológicos, bibliográficos e históricos de los señores obispos de Palencia: desde los primeros siglos de la Iglesia Católica hasta el día de hoy*, Palencia, 1898.

⁶⁵ PADILLA, Francisco de, *Segunda parte de la Historia eclesiástica de España: contiene dos Centurias dende [sic] el año de quinientos y vno hasta el de setecientos del Nacimiento de Christo*, Málaga, Claudio Bolan, 1605; GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas, y catedrales de los Reynos de las dos Castillas: vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes. Tomo segundo, que contiene las iglesias de Sevilla, Palencia, Ávila, Zamora, Coria, Calahorra, y Plasencia*, Madrid, imprenta de Pedro de Horna y Villanueva, 1647. Sobre Diego de Deza: DE JIMENA JURADO, Martín, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la Diócesis de Jaen y annales eclesiasticos deste obispado*, Madrid, Domingo García y Morras, 1654; GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su iglesia catedral, y obispado*, t. II, Córdoba, 1778.; ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, t. III, Madrid, Imprenta Real, 1796; VICENTE BAJO, Juan Antonio, *Episcopologio salmantino desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Imprenta de Calatrava, 1901; ALONSO MORGADO, José, *Prelados sevillanos o episcopologio de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla con noticias biográficas de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta santa iglesia*, Sevilla, Lib. e Imp. de Izquierdo y Comp^a, 1906. Sobre Juan Fernández de Velasco: SALOMÉ ESCOBAR, M., *Episcopologio calagurritano del siglo XVI*, Calahorra, Imprenta nueva, 1909; OLIVARES TEROL, María José, “Los obispos de la diócesis cartaginense durante el siglo XVI y sus relaciones con el cabildo catedralicio”, *Murgetana*, 109, 2003, pp. 47-65.

⁶⁶ ALCO CER Y MARTÍNEZ, Mariano, *D. Juan Rodríguez de Fonseca: Estudio crítico biográfico*, Valladolid, Imprenta de la Casa Social Católica, 1926. Previamente había sido publicado un breve texto sobre sus inicios en la carrera religiosa: FITA COLOMÉ, Fidel, “Órdenes sagradas de D. Juan Rodríguez Fonseca, arcediano de Sevilla y de Ávila, en 1493”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 20, 1892, p. 178.

de sus acciones ni en los resultados. Le han seguido otros estudios no menos importantes, entre los cuales destacan los realizados por la profesora Sagarra Gamazo, quien valoró la relevancia política de Fonseca en sus múltiples facetas⁶⁷; ya fuera como obispo de Palencia⁶⁸, como gestor de la empresa de Indias⁶⁹, como diplomático⁷⁰ o como humanista⁷¹. En relación con este último aspecto de su poliédrica personalidad, recientemente Varela y Vasallo han abordado su actividad como cartógrafo⁷².

Las figuras de los otros obispos también han sido examinadas en diversos estudios, aunque en ellos se ha mostrado escaso interés por su papel como promotores de las artes. En referencia a fray Diego de Deza el primer ensayo biográfico que vio la luz fue el realizado por Cotarelo y Valedor en 1902, una extensa obra en la cual su autor se detenía en los hitos logrados por el obispo, desde que iniciara su formación en Salamanca hasta que ocupó el arzobispado sevillano. En el mismo dedica un apartado a su etapa como obispo de Palencia⁷³, aunque nada se decía sobre su actividad como promotor de las artes. En 1926 Alcocer⁷⁴ escribía otro ensayo sobre Deza, en el cual se incluía una breve referencia sobre el tiempo que el obispo estuvo en la sede palentina y ponía de relieve el encargo del retablo

⁶⁷ SAGARRA GAMAZO, Adelaida, El desarrollo de una política realenga por Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), (tesis doctoral inédita), Universidad de Valladolid, 1990; ID., “Los Fonseca en el horizonte político marcado por Isabel de Trastámara en Castilla e Indias”, en MARTÍN ACOSTA, Emelina (coord.) *Isabel I de Castilla y América. Hombres que hicieron posible su política*, Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2003, pp. 29-92; ID. (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca. Su imagen y su obra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

⁶⁸ ID., “Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. 4, 1990, pp. 489-500.

⁶⁹ ID., *Juan Rodríguez Fonseca. Un toresano en dos mundos*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2006. Véase también PATTERSON, Jack E., “El obispo Rodríguez de Fonseca y la ‘empresa’ de América”, *Mar Oceana. Revista del Humanismo Español e Iberoamericano*, 13, 2003, pp. 109-120.

⁷⁰ SAGARRA GAMAZO Adelaida, “El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca, gestor indiano, en la diplomacia y la política castellana desde su sede episcopal de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 211, 1995, pp. 273-318. En un apartado de este texto realiza un interesante análisis del testamento del obispo en el cual aporta diferentes datos de gran interés sobre los bienes del prelado, *Ibid.*, pp. 306-316.

⁷¹ ID., “Elio Antonio de Nebrija y Juan Rodríguez de Fonseca: de la Gramática a la cartografía al servicio de la Reina”, *Revista de Estudios Colombinos*, 2, 2006, pp. 29-40.

⁷² VARELA MARCOS, Jesús y VASALLO TORANZO Luis, “La cartografía americana en el testamento de Fonseca”, *Revista de Estudios Colombinos*, 12, 2016, pp. 27-36.

⁷³ COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *Fray Diego de Deza, ensayo biográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, pp. 127-156.

⁷⁴ ALCOCER Y MARTÍNEZ, Mariano, *D. Juan Rodríguez de Fonseca. Estudio crítico biográfico*, Valladolid, Imprenta de la Casa Social Católica, 1926, pp. 95-97

I. Introducción

mayor. El mismo autor escribió una monografía sobre el destacado papel que jugó en el descubrimiento de América⁷⁵. También han sido examinadas otras facetas de su personalidad, en especial su pensamiento. De este modo, Navajas trató sobre sus trabajos teológicos y doctrinales⁷⁶, en tanto que Díaz lo hizo sobre sus estudios como exégeta de los escritos tomistas⁷⁷.

Los diversos estudios dedicados a los obispos anteriormente mencionados contrastan con la escasez de referencias bibliográficas referidas a Juan Fernández de Velasco, cuya figura permanece aún oculta tras las de los miembros más conocidos de su linaje. Este prelado está aún necesitado de un profundo estudio tanto de su personalidad y actividades, como de su labor al frente de la diócesis palentina.

Las mencionadas ponencias presentadas en las *Jornadas sobre la catedral de Palencia* fueron reunidas y publicadas en un libro⁷⁸ que supone el punto de partida más importante para nuestra investigación. Especialmente relevante fue el texto escrito por Yarza: “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”⁷⁹, centrado en el estudio de la actividad promotora de los dos obispos que ocuparon la sede palentina en los primeros quince años de la decimosexta centuria. Como se puede deducir a través del título, en el mismo contraponía la labor de ambos prelados y sus diferentes personalidades: por un lado, Deza, al que describía como un hombre de iglesia con un peso importante en el reinado de los Reyes Católicos, aunque con un limitado interés por las artes; por otro lado, Fonseca, de quien destacaba su actividad diplomática y gusto por las artes. A este texto le sigue el estudio realizado por Parrado, quien iniciaba su trabajo con el pontificado de Pedro Gómez Sarmiento (1525-1534)⁸⁰, por lo que las acciones promovidas por Juan Fernández de Velasco

⁷⁵ ID., *Fray Diego de Deza y su intervención en el descubrimiento de América*, Valladolid, Imprenta de la Casa Social Católica, 1927

⁷⁶ NAVAJAS, Francisco, “La doctrina de la Gracia en Diego de Deza O. P. (1443-1523)”, *Archivo teológico granadino*, 20, 1957, pp. 5-153.

⁷⁷ DÍAZ DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la Filosofía española*, v. II, Madrid, Instituto de Filosofía Luis Vives, 1980, pp. 535-538.

⁷⁸ AA.VV., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989.

⁷⁹ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”, en AA. VV., *Id.*, pp. 105-135.

⁸⁰ Véase PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del Renacimiento (1525-1594)”, en AA. VV., *Ibid.*, pp. 143-180.

no fueron tratadas, algo que por otro lado nos proponemos solventar en esta investigación.

A aquel trabajo pionero de Yarza le siguieron otros no menos importantes que, partiendo de los presupuestos ya conocidos, ampliaron el estudio de las obras y de las diversas acciones emprendidas por los prelados palentinos en su labor como promotores artísticos. En cualquier caso, debemos señalar que en la mayor parte de los estudios los diversos trabajos promocionados por obispos palentinos del periodo no son tratados de forma aislada, sino como una etapa más dentro de sus respectivos *cursus honorum*. En este sentido, es reseñable el trabajo de Redondo Cantera “Juan Rodríguez de Fonseca y las artes” (2005)⁸¹, en el cual se realiza un análisis diacrónico de las principales obras promovidas por el obispo en las diferentes sedes donde ejerció su ministerio, con especial atención a Palencia y Burgos. Más recientemente se han publicado varios textos de gran relevancia, por un lado, el artículo de Teijeira titulado “De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales” (2018), donde la autora realiza un estudio actualizado de las diferentes obras promovidas por Fonseca en relación con las catedrales de las que fue obispo y, por otro lado, indaga en su papel como patrón artístico, para lo cual presta especial atención a la contratación de artífices, a la búsqueda de nuevos modelos artísticos o a la adecuación funcional de los distintos espacios catedralicios⁸². Por su parte, Vasallo ha publicado recientemente *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, una obra imprescindible para entender el papel que jugaron los miembros del linaje de los Fonseca, concretamente los del señorío de Coca y Alaejos, en distintas promociones artísticas familiares entre los siglos XV y XVI. Allí se pone de relieve la figura de Juan Rodríguez de Fonseca y el uso que hizo de las artes como estrategia de afirmación del linaje⁸³.

En relación con la actividad promotora de Diego de Deza en Palencia recientemente hemos publicado “Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia, un

⁸¹ REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca y las artes”, en SAGARRA GAMAZO, Adelaida (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 175-206

⁸² TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales”, *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 53-82

⁸³ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, pp. 221-307.

I. Introducción

obispo entre la tradición y la renovación artística” (2018)⁸⁴, donde se destaca el gusto artístico del prelado y su implicación en los diferentes proyectos catedralicios, con especial atención al retablo mayor, del que se aportan algunas novedades documentales, así como renovadas propuestas de su proyecto primigenio y evolución.

Como se ha podido comprobar, el destacado rol que desempeñaron los obispos palentinos en la promoción de las artes durante las primeras décadas del siglo XVI ha centrado escasos estudios, por lo que aquellos mencionados suponen una excepción, en especial el pionero que realizara Yarza. Por contra, no escasean los trabajos que abordan el tema planteado de manera indirecta, ya sea dentro estudios biográficos sobre los obispos, ya sea cuando se aborda el estudio de la evolución artística de la catedral de Palencia o cuando se analizan algunas obras concretas por ellos patrocinadas, sin que en estos casos se profundice en su papel como promotores de las artes.

EN TORNO A LOS OBISPOS Y SU VINCULACIÓN CON OBRAS DESTACADAS

La relevancia de los trabajos realizados en la catedral de Palencia en las primeras décadas del siglo XVI ha llevado a numerosos investigadores a indagar sobre los mismos, por lo que agruparemos los estudios en torno a las principales obras. Probablemente la más estudiada de cuantas fueron realizadas en el periodo objeto de estudio ha sido el retablo mayor (1505-1525), en cuyo resultado final fue determinante la voluntad estética de los comitentes. Los primeros en llamar la atención sobre el mismo fueron Vielva Ramos (1923), Revilla Vielva (1945) y San Martín Payo (1953), quienes estudiaron la evolución artística del retablo y aportaron una valiosa documentación, imprescindible para estudios posteriores. En 1967 Vandevivère realizó una meritoria investigación sobre el retablo, centrada en las tablas pintadas por Juan de Flandes, al mismo tiempo que descubría el nivel de participación de Alejo de Vahía en la obra. Ello generó que poco tiempo después, en 1970, publicase “L’intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le retablo mayor de la Cathédrale de Palencia (1505)”, un texto determinante para que Ara Gil (1974) dedicase una monografía al citado escultor en la cual,

⁸⁴ HOYOS ALONSO, Julián, “Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia, un obispo entre la tradición y la renovación artística”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria *et alii* (eds.), *Obispos y Catedrales...*, 2018, pp. 421-440.

además, reflexionaba sobre la contribución de los obispos al cambio de gusto en la escultura palentina del siglo XVI. Con posterioridad, una serie de investigadores han ido aportando nuevos datos sobre el retablo y el grado de intervención episcopal en el mismo, son imprescindibles los textos redactados por Portela (1977), Plaza (1999), Parrado (1993 y 2002), Silva Maroto (2006)⁸⁵ y el ya mencionado de Hoyos (2018).

Otras muchas obras pictóricas, de rejería o textiles (tapices, bordados), patrocinadas por los prelados, han servido para valorar el interés artístico, el gusto o la formación intelectual de aquellos. Entre todos ellos destacan los encargos de Juan Rodríguez de Fonseca, lo cual se ha visto reflejado en un buen número de trabajos. Así, el trascoro y su protagonismo en el interior catedralicio fue valorado en 1945 por García de Wattenberg, quien aportaba nuevos documentos sobre el espacio y vinculaba los trabajos allí realizados a la labor de maestros burgaleses relacionados con los Colonia. Una interpretación avanzada, entre otros, por Yarza. Por su parte, Rivas (1994) valoró el conjunto como un destacado ejemplo dentro de una tipología presente en numerosas catedrales hispanas. Más recientemente, los trabajos de Granados Salinas (2008), Martens (2010), Hoyos (2014) y Alonso (2015) han destacado la singularidad del tríptico de los *Dolores de la Virgen* y su relación con el trascoro, así como su vinculación con la actividad diplomática desempeñada por el prelado en Flandes y la intencionalidad del espacio en determinadas celebraciones, especialmente con el culto de la Salve.

La catedral también custodia ocho tapices donados por Fonseca los cuales han sido objeto de estudio en diversas ocasiones. Así, García de Wattenberg fue la primera que atendió a la importancia de las piezas en tres estudios sucesivos (1947, 1948 y 1950), allí destacó su origen, vinculación al prelado e iconografía. Por su parte, Ramos de Castro dedicó un breve estudio a “Los tapices y bordados en el Renacimiento palentino” (1987) en el que se incluían las piezas donadas por Fonseca y unos años después, en 1996, centraba su atención en los tapices de la *Salve* y en la posibilidad de que hubieran salido del taller de Marc Créatif, una cuestión a nuestro juicio errónea como se tendrá ocasión de comprobar. Zalama y Martínez han abordado el estudio de los paños de Fonseca teniendo presente el origen de las piezas y su fortuna posterior en las catedrales de Palencia y Burgos

⁸⁵ SILVA MAROTO, María Pilar, *La Crucifixión de Juan de Flandes*, Madrid, Museo del Prado, 2006 y SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006.

I. Introducción

(2006, 2007 y 2013). Martínez (2011) se interesó por las colecciones suntuarias de la catedral, entre las cuales destacó la de los tapices como una parte del “Lujo necesario” de la misma. Más recientemente Hoyos (2018) ha revisado el uso de los tapices donados por el prelado en el interior catedralicio y su relación con diferentes celebraciones, especialmente los paños de la *Salve* y la manera que estos interactuaban con el trascoro y con el tríptico de los *Dolores de la Virgen*.

Por otro lado, la reja de la capilla mayor promovida por Juan Fernández de Velasco y realizada por Cristóbal de Andino fue estudiada en varias ocasiones por Gallego de Miguel (1987 y 1988).

Así mismo, son imprescindibles para la presente investigación aquellos estudios que centran su atención de forma genérica en el arte del periodo, y de manera especial los que atienden al arte palentino. Así, en escultura, son significativos los análisis generales de Gilman Proske (1951), Martín González (1952), Portela Sandoval (1977), Parrado del Olmo (1985) o Martínez González (2006). De igual manera son de obligada consulta aquellos trabajos que se detienen en el estudio de las figuras de los artífices que estuvieron al frente de las obras financiadas por los obispos en la catedral palentina. En este sentido es imprescindible la monografía sobre Felipe Bigarny escrita por Río de la Hoz (2001). Sobre Juan de Flandes y las pinturas para el retablo mayor son indispensables los trabajos ya mencionados de Vandevivère⁸⁶ y Silva Maroto, a los que han de sumarse los de Bermejo (1962 y 1998) y Weniger (2011). Sobre la arquitectura y los arquitectos que intervinieron en la catedral han de reseñarse los estudios de Zalama (1990), quien reunió en una monografía la arquitectura palentina del siglo XVI, y Domínguez (1993), cuyo estudio sobre el arte en la corte de los Reyes Católicos incluye numerosos datos de gran valor sobre los maestros de cantería que trabajaron en las obras reales, lugares donde se formaron o trabajaron los artífices que se encargaron de la fábrica palentina, lo cual permite establecer interesantes conexiones entre tales obras, los promotores y los artífices. También han sido objeto de atención individualizada diversas figuras como la de Bartolomé de Solórzano, por Martínez (1987) y Rumoroso (2010); la obra de Martín de Solórzano ha sido estudiada por Sánchez Lomba (1982); a Juan de Ruesga le han dedicado sendos estudios Vasallo y Castro (1992), y Alonso (2010). Y el muy citado, pero aún esquivo, Maestro Martín, quien

⁸⁶ Véase también el catálogo de exposición: VANDEVIVÈRE, Ignace y BERMEJO, Elisa, *Juan de Flandes en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1986.

llegó a Castilla en 1505 en compañía de Juan Rodríguez de Fonseca tras su último viaje a Flandes, al que Vasallo dedicó un trabajo en 1992.

Finalmente son de obligada consulta los catálogos de exposiciones en los que han participado algunas de las obras muebles promovidas o donadas por los obispos a la catedral de Palencia. Entre ellos destaca el texto de la exposición *Reyes y Mecenas, los Reyes Católicos-Maximiliano I, los inicios de la casa de Austria en España* (1992), la cual centró la atención en los patrocinadores del arte y se puso de relieve la relevancia que tuvieron los reyes, los jerarcas de la iglesia y las principales familias nobiliarias en la creación artística. Allí se destacan, entre otros, los linajes de los Deza, los Fonseca y los Velasco, los mismos a los que pertenecieron los obispos palentinos⁸⁷. El arte producido en el filo del 1500 en España y Portugal centró la exposición titulada *El arte en la época del Tratado de Tordesillas* (1994)⁸⁸, donde se expusieron algunas piezas procedentes del retablo mayor de la catedral⁸⁹. Otros trabajos promovidos o donados por los obispos palentinos han formado parte de las diversas ediciones del ciclo expositivo de las *Edades del Hombre*, especialmente significativa para nuestro estudio es la que se celebró en la catedral de Palencia en 1999, titulada *Memorias y esplendores*, en cuyo catálogo se publicaron numerosas fichas de gran interés para el análisis de la promoción episcopal en la catedral de Palencia entre 1500 y 1520.

METODOLOGÍA

Para conseguir llevar a cabo los objetivos propuestos y lograr un óptimo resultado en la investigación, se ha planteado un trabajo en el cual se combinarán diversas metodologías en relación con las diferentes facetas que intervienen en la

⁸⁷ Destacan, así mismo, los estudios de CHECA, Fernando, “Poder y piedad, patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”, *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano. Los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 21-54 y YARZA LUACES, Joaquín, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, en *Id.*, pp. 133-150. Es reseñable la ficha realizada sobre el *Tríptico de los Dolores de la Virgen*: SAÉNZ DE MIERA, Jesús, “Tríptico de los Dolores de la Virgen”, *Id.*, pp. 326-327.

⁸⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El arte español en la época del Tratado de Tordesillas”, en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Junta de Castilla y León, 1994, pp. 9-33.

⁸⁹ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Llanto sobre Cristo muerto”, en *El arte en la época ...*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Junta de Castilla y León, 1994, pp. 165-166; ARA GIL, Clementina Julia, “Escultura de María Magdalena”, en *Ibid.*, 1994, pp. 140-141.

I. Introducción

creación artística. De esta manera, se ha tenido en cuenta el bien –en relación con sus artífices, cambios y usos–, el medio en el que se produjo y la incidencia de sus respectivos promotores en el resultado final. Pensamos que sólo la unión de estos condicionantes facilita el entendimiento y la comprensión de las obras catedralicias producidas en el periodo objeto de estudio.

En efecto, cuando se analicen los distintos bienes se recurrirá a una metodología histórico-artística de carácter formal lo cual permitirá, por un lado, abordar el análisis individual y resaltar los valores intrínsecos de las distintas obras y, por otro, establecer paralelismos con cualquier otra acción patrocinada por los obispos, así como con distintas manifestaciones artísticas contemporáneas, tanto dentro como fuera de la ciudad y de la catedral. En este sentido, la citada aproximación metodológica también permite estudiar los aspectos visuales asociados a las obras, tales como las formas, la composición o el diseño, lo cual es imprescindible para ponerlas en relación con artífices o centros artísticos concretos. De igual forma, se recurrirá al método iconográfico para analizar e interpretar el contenido de diversos conjuntos, entre otros el retablo mayor –en cualquiera de sus fases de contratación y ejecución–, el trascoro o los tapices legados por el obispo Fonseca. Esta metodología se ha completado con modernas técnicas de reconstrucción digital aplicadas al patrimonio, lo cual ha permitido reconstruir la imagen del retablo mayor en cada una de sus fases, desde su contratación (1504) hasta su definitiva colocación (1524).

Más allá del estudio estético o formalista de las obras también se recurrirá a métodos de análisis utilizados en la sociología, para lo cual se valorarán los componentes culturales, sociales, económicos, religiosos o de representación que intervinieron en la consecución de los distintos artefactos. En este sentido se ha estimado, entre otros por Baxandall, que no es posible estudiar un producto artístico en todas sus dimensiones con independencia del contexto en el que fue creado⁹⁰.

En cuanto al estudio de la personalidad de los obispos del periodo objeto de estudio se recurrirá a una metodología basada en el conocimiento biográfico, así como de su personalidad y del contexto social en el que se movieron. Todo ello sin olvidar otros aspectos de singular interés como los relativos a la economía, la pertenencia a un grupo de poder, las posibles relaciones clientelares o el

⁹⁰ BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in XV Century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

conocimiento de otras fórmulas de representación aplicadas en sus respectivas promociones. Así mismo, la antigüedad e importancia del linaje en el que se insertan suelen ir asociados a la adquisición de un gusto que les diferencia de sus contemporáneos, un capital heredado y también adquirido que no depende de la capacidad económica sino de la influencia familiar y del desempeño de diferentes roles.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

El trabajo se ha desarrollado en cuatro fases, que se iniciaron con la búsqueda y recopilación bibliográfica del tema objeto de estudio, a la que siguió una investigación documental en diversos archivos, para con posterioridad realizar un estudio directo de las obras de arte vinculadas a los obispos y, finalmente, la ordenación de los materiales y redacción de la tesis.

En la fase inicial de la tesis se realizó la búsqueda, recopilación y lectura de la bibliografía específica, avanzada, en parte, en el estado de la cuestión. Así se ha trabajado con un elevado volumen de fichas y estudios de catálogos de exposiciones, artículos de revistas, capítulos de libro y monografías. Todo ello centrado en el estudio del arte hispano de los siglos XV y XVI, junto a aquellos otros que versan sobre la promoción artística del alto clero. Entre ellos se ha prestado una especial atención a los diferentes textos que han abordado el análisis del arte del periodo y su repercusión en la catedral de Palencia, sin olvidar aquellos documentos relativos a los aspectos sociales, políticos o económicos. Entre otros, se han consultado los fondos de la Biblioteca Nacional de España, de la Real Biblioteca del Palacio Real, de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, de las Bibliotecas de la Universidad de Valladolid (Histórica de Santa Cruz, General Reina Sofía, Facultad de Filosofía y Letras –Valladolid– y del Campus de la Yutera en Palencia), de la Biblioteca de Castilla y León y de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Palencia.

Una vez avanzada la fase anterior se inició la consulta y análisis de las fuentes primarias; tanto las ya publicadas como las localizadas en diferentes archivos. En este sentido debemos señalar que la búsqueda no siempre resultó todo lo fructífera que se habría deseado, especialmente en lo tocante a la documentación y noticias personales de los respectivos prelados. Como avanzara Jonathan Brown en la introducción a su monografía sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII, el

I. Introducción

historiador del arte ha de hacer frente a numerosas dificultades cuando aborda cualquier estudio documental, “las fuentes españolas, por ejemplo, son ricas en inventarios de las colecciones pero pobres en documentos personales [...]”⁹¹, más escasas cuando nos adentramos en el estudio de las artes en los albores del siglo XVI, lo que dificulta aún más la búsqueda documental y la obtención de datos valiosos. Otras investigaciones precedentes centradas en el análisis artístico del Renacimiento palentino ya plantearon la escasez de noticias en los archivos, especialmente en el primer tercio de la centuria⁹².

En cualquier caso se ha de destacar, por su importancia para la investigación, la documentación hallada y consultada en el Archivo de la Catedral de Palencia, tanto en su Sección Histórica, como en la Biblioteca de Libros Manuscritos y en los libros de Actas Capitulares. De igual forma, en la Sección Histórica del citado Archivo se custodia un libro que reúne una gran parte de los contratos de obras de la catedral de Palencia firmados en el siglo XVI⁹³, muchos de los cuales fueron dados a conocer en distintas publicaciones, como se ha señalado en el apartado correspondiente, aunque han sido releídos para la investigación en el documento original, lo cual ha generado felices hallazgos.

Además del Archivo catedralicio palentino, se ha consultado documentación en los siguientes centros: Archivo General Diocesano de Palencia, Archivo Histórico Provincial de Palencia, Archivo Histórico Municipal de Palencia, Archivo de la Catedral de Valladolid, Archivo General Diocesano de Valladolid, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Archivo General de Simancas, Archivo Catedralicio de Burgos, Archivo de la Diputación de Zamora, Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico de la Nobleza, Archivo de la Casa Ducal de Alba (Madrid). Así mismo se ha podido consultar *online* documentación muy valiosa para la investigación procedente de diversos archivos de titularidad nacional a través de la plataforma PARES. De la misma manera se han consultado otros repositorios digitales como la fototeca y planoteca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) o aquellos accesibles a través de Europeana.

⁹¹ BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995, p. 7.

⁹² ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, p. 13.

⁹³ Archivo de la Catedral de Palencia, Sección Histórica, arm. I, leg. 4, 89.

Llegados a este punto se hace necesario señalar que, aun habiendo consultado la mayor parte de bibliografía específica y documentación de archivo en las primeras etapas de la investigación, esto no ha sido óbice para que se hayan revisado regularmente nuevas publicaciones relacionadas con el tema objeto de estudio y, de igual forma, se hayan visitado distintos archivos para interesarnos por nuevas noticias. Por otra parte, avanzada la investigación se realizó una estancia en la Universidad Libre de Bruselas, gracias a lo cual se pudo consultar una gran cantidad de bibliografía sobre arte producido en las regiones del Norte de Europa. En este sentido se visitó la Biblioteca de la Universidad Libre de Bruselas, así como la del *Institut Royal du Patrimoine artistique* (KIK/IRPA), el *Centre d'études des Primitifs flamands* y la *Bibliothèque Royale de Belgique* (KBR), al mismo tiempo que se pudieron consultar distintas fuentes primarias en los Archives de la *Ville de Bruxelles*, especialmente el *Liber Authenticus* de la Cofradía bruselense de los Dolores de la Virgen⁹⁴.

REDACCIÓN Y PROPUESTAS

En coincidencia con el desarrollo de las fases anteriores se realizaron numerosas visitas a la catedral de Palencia y a diferentes espacios en los que se custodian obras relacionadas con los obispos estudiados, tanto dentro como fuera de la diócesis palentina. Estas han sido tratadas como fuentes primarias y a través de su estudio directo se ha podido analizar tanto su contenido, como el lenguaje artístico y valorar el estado de conservación. De igual manera se obtuvieron datos relativos a medidas, materiales y cuantos aspectos se creyeron relevantes, además de tomarse las fotografías oportunas como apoyo a la investigación y testimonio visual.

En la fase final de la investigación se pudo proceder a la ordenación de todos los datos extraídos y acometerse la confección de un *corpus* de obras relacionadas con los obispos palentinos del periodo para, finalmente, elaborar los materiales y proceder a la redacción de la tesis doctoral. En este momento también se procedió a la reconstrucción digital del retablo mayor, para lo cual se contó con el apoyo de David Checa, miembro de 3dUBU⁹⁵, y se elaboró una propuesta visual de disposición de tapices en su espacio original.

⁹⁴ Archives de la Ville de Bruxelles (AVB), Archives Historiques, 4313.

⁹⁵ Equipo de reconstrucción digital del patrimonio de la Universidad de Burgos: <http://3dubu.es/>.



La Crucifixión (detalle). Juan de Flandes. Ca. 1509-1519. Museo Nacional del Prado.

II. EL OBISPO DE PALENCIA Y SU DIÓCESIS. ESPACIO, PROYECCIÓN Y RELACIONES CON LA CORONA

“Los prelados desta ciudad son y an sido siempre muy estimados y de gran autoridad en estos Reynos y pocas veces se da/ la perlacia desta yglesia sino a personas de grande merecimiento letras y linaje y es tenuta en mucho asi por su grande autoridad y renta y por estar en lo mas grueso y fértil de castilla que es tierra de Campos donde todos los señores como habemos dicho procuran tener y tienen hacienda [...]”⁹⁶

Juan Ascensio, recogiendo las palabras de quienes le antecedieron escribiendo las crónicas diocesanas⁹⁷, señalaba varios aspectos relevantes en referencia al obispo palentino y al territorio que gobernaba: la autoridad y estima de la que gozaban los personajes que ocupaban la sede palentina, el hecho de ser prelados letrados y de noble linaje y, por último, el interés que tenía la sede por encontrarse en una zona fértil y de grades rentas. Esta valoración variaría a partir de 1595, cuando se produjo la segregación de una buena parte del territorio diocesano para crear la nueva demarcación episcopal vallisoletana.

Desde que la diócesis fuera erigida, los prelados palentinos gozaron de gran relevancia y protagonismo, tanto religioso como civil. La figura del obispo abarcaba diferentes aspectos de la vida social, política y religiosa. En su persona se aunaba

⁹⁶ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *Libro de la vida y martirio del glorioso San Antolín, con la fundación de esta iglesia de Palencia, los obispos que en ella ha habido, la antigüedad de Palencia*, Ca. 1607, ACP. Biblioteca de libros manuscritos, 130, f. 52r y v.

⁹⁷ Este autor repite lo que había dicho con anterioridad el Arcediano del Alcor: FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 77.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

el poder político, como señor de la ciudad; nobiliario, como conde de Pernía; y religioso en tanto que obispo. En este último nivel su misión era triple: enseñar, santificar y regir. No siempre cumplieron con sus obligaciones y no todos los prelados mostraron el mismo interés por hacerlas cumplir, máxime cuando sus titulares se ausentaron con frecuencia y abdicaron de sus funciones.

En este sentido, la mitra palentina se convirtió en una de las máspreciadas, desde la que se accedía a aquellas sedes de mayor prestigio. El control ejercido por la Corona para la provisión de obispados vacantes determinó que los titulares de las distintas sedes, entre otras de la palentina, fuesen fieles servidores reales. Un premio por el trabajo, la lealtad y la fidelidad al servicio a los monarcas.

EL ESPACIO DIOCESANO EN EL SIGLO XVI: TERRITORIO, POBLACIÓN Y TENSIÓN ESPACIAL

Desde que en el siglo XI se restaurase la diócesis palentina y sus límites fueran definidos en el Fuero de Sancho III (1033)⁹⁸, estos no dejaron de variar hasta adquirir su forma definitiva en el siglo XIV⁹⁹, manteniéndose sin alteraciones hasta bien entrado el siglo XVI¹⁰⁰. El Arcediano del Alcor decía que el término de la sede palentina se extendía “desde donde corre el río Cea, hasta que se difunde en el río

⁹⁸ Se amplió en el año 1035 por Bermudo III al este del río Pisuerga, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 102.

⁹⁹ A partir de 1121, con la creación de las diócesis de Segovia, Ávila y Zamora, las dimensiones de la diócesis palentina variarán como consecuencia de las tensiones territoriales (POLANCO PÉREZ, Arturo, *La catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470): poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Palencia, 2008, pp. 44-45). Las poblaciones de Olmedo y Arévalo estuvieron brevemente bajo dominio de la mitra palentina; así fue hasta 1139, cuando se restauró de forma definitiva la diócesis abulense (BARRIOS GARCÍA, Ángel, *La catedral de Ávila en la Edad Media: Estructura socio-jurídica y económica*, El Diario de Ávila, 1973, pp. 97-98). Son conocidos los casos de conflicto entre la sede palentina y la segoviana por los territorios de Portillo y Peñafiel, resueltos en 1190 (HERRERO DE LA FUENTE, Marta, “Los documentos sobre la concordia y compromiso entre las diócesis de Palencia y Segovia del año 1190”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1990, pp. 261-287). Así como los problemas con la sede zamorana por las poblaciones de Urueña y Villardefrades, resueltos en 1255 (BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa, “Las tensiones del episcopado de Palencia y el de Zamora: siglos XIII y XIV”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1990, pp. 401-414).

¹⁰⁰ En 1345 el llamado *Becerro de los Beneficios* da cuenta de las parroquias, arciprestazgos y arcedianatos que componían la diócesis (SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “La más antigua estadística de la Diócesis de Palencia (a 1345)”, *PITTM*, 7, 1951, pp. 1-122), con escasas variaciones si lo comparamos con lo que se dice en los sínodos diocesanos celebrados en el siglo XVI como el de Cabeza de Vaca (1548) o Álvaro de Mendoza (1585).

Duero; y de la otra parte a donde nace el río Pisuerga y va hasta el Castro de Peñafiel y el mismo Castro con sus términos antiguos y Portillo con sus términos antiguos y Siete Iglesias con sus términos antiguos hasta el río Duero”¹⁰¹. Es decir, que durante la práctica totalidad del siglo XVI —hasta 1595— la diócesis de Palencia ocupaba un extenso territorio comprendido entre las montañas cántabras y el río Duero¹⁰², incluyendo la ciudad de Valladolid, limitando en los extremos oriental y occidental por los obispados de Burgos y León, respectivamente. En el costado occidental, la diócesis leonesa ocupaba una buena parte de la actual demarcación palentina e integraba a poblaciones como Capillas o Cisneros, en plena Tierra de Campos, llegando a limitar con el término municipal de Paredes de Nava. Sobre plano, la diócesis adoptaba una forma indefinida, alargada, más ancha en la parte sur, estrechándose de forma paulatina hacia el norte.

Administrativamente, el territorio diocesano se dividía en cuatro arcedianatos, los de Carrión, Campos, Cerrato y Alcor, que, a su vez, se dividían en un número variable de arciprestazgos, en ninguno de los cuales se incluía la capital¹⁰³. Esta fragmentación territorial se produjo en el año 1190, durante la prelación de

¹⁰¹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina*, t. I..., p. 102. El rey Alfonso VII y su esposa Berenguela, mediante un diploma fechado en 1140, establecieron que los límites diocesanos en el sur de la demarcación fueran Tordesillas, Portillo, Peñafiel y Simancas (GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, “Formación y desarrollo del dominio señorial de la Iglesia palentina (1035-1351)”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1987, pp. 286-287)

¹⁰² En 1181 se incorporó la Pernía en el extremo norte de la diócesis, finalizando la ampliación en ese sector de la demarcación (PÉREZ MIER, Laureano, “El condado de Pernía”, *Semana Pro Ecclesia et Patria*, 1934, pp. 161-213; GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, “Formación y desarrollo...”, p. 295).

¹⁰³ El arcedianato de Carrión era el que contaba con un mayor número de arciprestazgos, debido a su extenso territorio y dispersión, y en él estaban comprendidos los de Carrión, Población, Avia, Herrera, Ojeda, Ordejón, Castrejón, Renedo, Poblaciones, Cardaño y Bedoya. Campos contaba con seis arciprestazgos: de Cueva, Becerril, Paredes de Nava, Castromocho, Medina de Rioseco y Tordehumos. En Cerrato existían cinco arciprestazgos: Astudillo, Baltanás, Cevico, Peñafiel y Portillo. El Alcor contaba con cinco más: Dueñas, Simancas, Tordesillas Torrelobatón y Uruña. *Constituciones sinodales del obispado de Palencia, compiladas, hechas y ordenadas, conforme al santo Concilio de Trento, por el Ilustrísimo y reverendísimo señor don Álvaro de Mendoza...*, Casa de Philippe de Iunta, Burgos, 1585, pp. 22-23. En 1345 eran quinientas setenta y seis parroquias las que conformaban la diócesis, correspondiendo ciento noventa y cuatro al arcedianato de Carrión; ciento quince al de Campos; ciento sesenta y seis al de Cerrato y noventa y una al del Alcor: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “La más antigua estadística...”, p. 4. A mediados del siglo XVI su número había disminuido notablemente, en gran medida debido al elevado número de lugares que en ese momento se encontraban despoblados así se puede leer en las Constituciones sinodales de Cabeza de Vaca (1545), *ibidem*, p. 3. En 1589, poco antes de la desmembración del obispado, eran trescientas sesenta y dos las villas y lugares poblados y cuatrocientas treinta y nueve las pilas bautismales, ver: GARCÍA ESPAÑA, Eduardo, *Censo de Castilla de 1591. Estudio analítico*, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1986, p. 302.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

Arderico¹⁰⁴, atendiendo a un reparto equitativo de las rentas decimales. Tres siglos después, en 1490, se creó el arcedianato de Palencia¹⁰⁵ erigido a imitación del de Toledo, “con las mismas preeminencias y antelaciones y preuilegios que aquella”¹⁰⁶.

A excepción de las montañas, en el extremo septentrional, la demarcación diocesana no se veía limitada o condicionada por ningún accidente geográfico, lo que permitía una circulación fluida entre la sede episcopal y las principales ciudades cercanas, como Valladolid o Burgos¹⁰⁷. El hecho de que las grandes vías de comunicación no pasaran por la capital y de que la urbe no fuera un centro comercial o artístico, no impidió la llegada de artífices de diversa categoría o de numerosos bienes suntuarios, que embellecieron viviendas, templos o capillas repartidas por la diócesis palentina, especialmente en el Arcedianato de Campos¹⁰⁸. Esta situación tampoco fue un impedimento para que Carlos I en su primera entrada en España (1517) siguiera un itinerario que atravesaba el territorio diocesano palentino desde Herrera de Pisuerga hasta Tordesillas, una ruta poco “frecuentada y de penoso tránsito”¹⁰⁹.

El territorio más importante de la diócesis palentina, tanto en términos económicos como espaciales, se encontraba en la mitad sur de la misma. Allí se ubicaba la capital, en lo “más grueso y fértil de castilla”, y los arcedianatos del Alcor, Cerrato y Campos. Destacaba especialmente este último, un territorio llano, de gran extensión, con ligeras ondulaciones y dedicado fundamentalmente al cultivo del cereal, donde se recogían “hasta un millón de fanegas de trigo y medio

¹⁰⁴ POLANCO PÉREZ, Arturo, *La catedral de Palencia...*, p. 166.

¹⁰⁵ El arcedianato de Palencia fue creado por el Papa Inocencio VIII en 1490: “a suplicación del mismo obispo Don Alonso [de Burgos], el papa Inocencio VIII crió de nuevo en esta iglia. una dignidad que llaman Arcedianato de Palencia, que antes no parece que la había, y el primero que hubo en esta dignidad fué un Doctor Sancho de Acebes, canónigo y provisor del mismo Obispo, el cual después fue Obispo de Astorga”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 346.

¹⁰⁶ *Ibid.*, nota 3.

¹⁰⁷ Cock situaba a la ciudad de Palencia en un lugar privilegiado, en la “provincia que se dice de Tierra de Campos, ocho leguas distante de Valladolid y siete leguas de Carrión de los Condes y catorze de Burgos”: COCK, Enrique, *Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592 pasando por Segovia, Valladolid, Palencia, Burgos, Logroño, Pamplona y Tudela* (recopilada por Enrique Cock; precedida de una introducción, anotada y publicada de Real Orden por Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa), Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1879, p. 37.

¹⁰⁸ Portela, en su estudio sobre la escultura del siglo XVI en Palencia, decía que “sería más exacto que tomásemos como ámbito territorial de nuestro trabajo la comarca de Tierra de Campos, por cuanto es la zona más rica en obras de arte de la época a que vamos a hacer referencia” PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977, p. 5.

¹⁰⁹ RUIZ MARTÍN, Felipe, “Jornadas del Emperador Carlos V en Palencia”, *PITTM*, 5, 1950, p. 4.

de cebada” en un año¹¹⁰. Contrastaba con lo que sucedía en la mitad norte donde, en palabras del obispo Fernando Miguel de Prado, “lo que cae arriba de Palencia, que son montañas, [es] tierra ruin y estéril”¹¹¹. Un territorio alejado de la capital y de escasa productividad, donde se generaba una mala situación religiosa determinada, en gran medida, por su situación geográfica y, sobre todo, por el desinterés de sus obispos.

En el Arcedianato de Campos se encontraban las poblaciones más ricas y pobladas de la diócesis, en consonancia con las posibilidades económicas, todo lo contrario de lo que sucedía en la zona norte, donde escaseaba la población. Esta diversidad se recoge en los censos de población del siglo XVI; según el “de pecheros” de Carlos I, la ciudad de Palencia contaba en 1526 con 1.346 vecinos de aquella condición, seguida de las poblaciones cercanas de Paredes de Nava (989) y Becerril de Campos (815). En el extremo sur, ya en el arcedianato del Alcor, destacaba Tordesillas con 609 vecinos pecheros¹¹². Una distribución irregular de la población que se concentraba en Campos y Cerrato, con 55.500 y 19.370 almas, respectivamente, a finales del siglo XVI, un número similar al que se computaba a mediados del siglo XVIII. Mientras que los pequeños pueblos de los valles de Boedo y de Ojeda no sumaban más de 9.480 fieles¹¹³.

La capital, situada en el centro de la comarca de Tierra de Campos, fue descrita en breves líneas por Andrea Navagero, quien visitó la ciudad de Palencia en 1527 y se refirió a ella como: “una ciudad no muy grande, pero harto buena; tiene una hermosa calle, y la catedral es grande y bella; junto a sus muros pasa un río llamado Carrión, y quizás sea esta la Pallantia de los antiguos”¹¹⁴. Era una ciudad

¹¹⁰CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna”, en: EGIDO LÓPEZ, Teófanos (coord.), *Historia de las diócesis españolas, (Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia)*, v. 19, 2004, p. 70.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Censo de Pecheros, Carlos I, 1528*, v. II, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 2008, pp. 1-39.

¹¹³ MARCOS MARTÍN, Alberto, “Palencia en el siglo XVIII”, en GONZÁLEZ, Julio (dir.), *Historia de Palencia. II, Edades moderna y contemporánea*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1984, p. 86.

¹¹⁴ NAVAGERO, Andrés, “Viaje por España del Magnífico Micer Andrés Navagero embajador de Venecia al emperador Carlos V”, en GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, p. 40. A fines del siglo XVI se reconocía que “la ciudad está muy bien cercada con hermosas torres y puertas para en tiempos pasados”, COCK, Enrique, “La Jornada de Tarazona que Su Majestad hizo el año 1592”, en GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, t. II, p. 584). La vinculación de la ciudad con un pasado romano ha sido recogida en diversos textos. Así Medina afirmó que “esta ciudad de Palencia, según tiene nuestro Ponponio Bela y Estrabón, es la que primero se dijo Palancia, ciudad muy antigua de

II. El obispo de Palencia y su diócesis

amurallada, en la que destacaba su catedral, y se dividía en dos por una calle que, debido a su extensión, recibía los nombres de Mejorada y de Pan y Agua, la actual Calle Mayor.

Sobre el valor económico del obispado, es muy rica la información recogida por Antoine de Lalaing en la narración del primer viaje de Felipe el Hermoso por España (1501). Allí se informa sobre el importe de los obispados castellanos, destacando entre todos ellos el palentino, que ocupaba un lugar aventajado con un valor de 14.000 florines de oro, tan sólo por detrás de los cuatro grandes arzobispados –Toledo, Sevilla, Granada y Santiago– y de los de Burgos (23.000 florines) y Sigüenza (18.000 florines)¹¹⁵. En 1534 mantenía su posición, con un valor estimado de entre trece y catorce mil ducados¹¹⁶, y, a finales del siglo, según el “Censo de los obispos” de 1587, la renta de la diócesis de Palencia ascendía a 40.000 ducados, conservando su lugar entre las sedes más ricas¹¹⁷.

“La tercia pontifical”, según cálculos, ascendía a 25.000 ducados largos, “aunque los obispos no dejasen de insistir que eso sólo ocurría en años excepcionalmente buenos, que es cuando en realidad podía llegar a los treinta”¹¹⁸. La situación varió a partir de 1595 cuando se desgajaron los arciprestazgos de Tordesillas, Portillo y Simancas, y el lugar llamado Villabáñez, todos ellos en el arcedianato del Alcor, para incorporarse a la recién erigida diócesis de Valladolid. La pérdida se calculaba en 9.000 ducados de renta, por lo que la diócesis palentina se vio relegada en relevancia y valor.

España la cual fundó el rey Palateo”, MEDINA, Pedro de, *Libro de grandezas y Cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, 1548, f. 100.

¹¹⁵ LALAING, Antonio de, “Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501”, en GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, t. I, p. 457. En ese momento la Corona de Castilla contaba con cuatro arzobispados y veintisiete obispados.

¹¹⁶ AZCONA, Tarsicio de, “Reforma del episcopado y del clero de España en tiempo de los Reyes Católicos y de Carlos V (1475-1558)”, en GONZÁLEZ NOVALIN, José Luis (dir.), *Historia de la Iglesia en España III-1º. La iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1979, pp. 186-187.

¹¹⁷ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 20v.

¹¹⁸ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna...”, p. 70. En la Jornada de Tarazona, se dice que el obispo “tendrá hasta veinte y cinco mil ducados de renta en cada un año”, COCK, Enrique, *ob. cit.*, p. 37.

LOS LÍMITES DE LA DIÓCESIS PALENTINA EN EL SIGLO XVI. UNA DEMARCACIÓN EN CONFLICTO¹¹⁹

Uno de los principales frentes que tuvo que batallar el obispado de Palencia durante el siglo XVI fue el desafío secesionista de la abadía vallisoletana. Esta última aspiraba a erigirse en diócesis autónoma, lo que se convirtió en una constante fuente de problemas. Los primeros intentos de cambiar el orden establecido tuvieron lugar durante el gobierno del dominico fray Diego de Deza (1500-1504). Este propuso fusionar la abadía vallisoletana y la iglesia palentina, creando una nueva sede con el nombre de Palencia y Valladolid¹²⁰. El proyecto no fructificó, a pesar de la conformidad del papa Alejandro VI y de su sucesor, Julio II, quien despachó la bula de unión el 26 de noviembre de 1503¹²¹. La resistencia al acuerdo del abad don Fernando Enríquez le llevó al extremo de resignar la Abadía en don Alonso Villarroel, una argucia que le permitió invalidar los efectos del documento.

Pocos años después, en 1530, Pedro Gómez Sarmiento (1525-1534) rescató la

¹¹⁹ Para conocer con precisión estos cambios ver: CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna...”, pp. 61-119. Existen abundantes fuentes publicadas y documentación de archivo que tratan esta cuestión: FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España, II-III. Historia secular y eclesiástica de Palencia desde la reedificación por el rey Don Sancho, Palencia*, Merino, 1981 [Reprod. facs. de la ed. de Madrid, Viuda de Francisco Nieto, 1679] (t. II, l. II), p. 210. Las actas capitulares de la Catedral de Palencia relatan las diferentes decisiones tomadas por el cabildo, con especial intensidad en los últimos años del siglo: Acuerdo capitular, jueves 25 de febrero de 1593, “Solicitud para que reynoso defienda los intereses de Palencia sobre la segregación del obispado”, ACP, Armario de Actas Capitulares (en adelante AAC), Actas capitulares 1591-1595, f. 11 v; Acuerdo capitular, viernes 12 de octubre de 1593, “cartas de Madrid sobre la dismembración del obispado”, *Ibid.*, f. 46 v y 47; Acuerdo capitular, 19 y 22 de noviembre de 1593, “sobre la división del obispado”, *Ibid.*, ff. 47 v y 48; Acuerdo capitular, 14 y 18 de octubre de 1593, “sobre la dismembración del obispado”, *Ibid.*, f. 43 v; Acuerdo capitular, lunes 19 de septiembre de 1594, “que no se pueda tratar en el cabildo de la unión de la iglesia de Valladolid”, *Ibid.*, f. 41. Ascensio García dedicó a este asunto el capítulo 26 titulado: “De lo que se trató sobre unir la abadia de Valladolid al obispado de Palencia” (ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, ff. 76-81v).

¹²⁰ “El año de MD, poco más o menos, los Reyes Cathólicos Don Fernando y Doña Isabel, segúnd se puede conjeturar por descargo de sus consciencias y por satisfacer al ob[is]po de Palencia algo del daño que le auían hecho en tomarle esta cibdad y su jurisdicción temporal, que a la verdad era suya, acordaron de supplicar al papa que uniese y anexasse la Abbadía de Valladolid. al ob[is]pado. de Palencia, y que el ob[is]po fuesse juntamente ob[is]po de Palencia y Abbad de Valladolid.”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 315.

¹²¹ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna...”, p. 65. El Arcediano del Alcor decía sobre la Bula: “[...] segúnd parece con más favor de la igl[es]ja. y villa de Va[llado]lid y perjuicio de Palencia, y despachóse la bulla con esta cláusula, que el obpo. de Palencia fuesse también ob[is]po. de Va[llado]lid y que ambas iglias. fuessen Cathedrales y de ambas se llamase ob[is]po. y cada cabildo tuviesse su mesa y hacienda aparte” FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 315.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

posibilidad planteada por Deza. El prelado, que acompañó a Carlos V a Bolonia para su coronación como emperador, debió de tratar este asunto con el monarca, pues este último escribió una misiva al presidente del Consejo de Castilla para que valorase la cuestión¹²². Sarmiento argumentó motivos políticos y religiosos para lograr la unión; entre otros, la pérdida de la jurisdicción civil de la ciudad que los obispos ostentaron hasta 1483. A ellos se sumaba la idea errónea de que la Reina Católica, en sus últimas voluntades, había planteado la unión de la iglesia palentina y la colegiata vallisoletana para beneficiar al obispo palentino.

A pesar del escaso éxito del planteamiento, con la llegada de Pedro la Gasca a la diócesis¹²³ hubo un nuevo intento de fusionar la abadía de Valladolid y el obispado de Palencia. Tal y como cuenta Alonso Fernández de Madrid, en mayo de 1554 el Consejo Real solicitó al cabildo palentino y a la iglesia vallisoletana que enviaran procuradores para que explicasen sus pareceres ante tal posibilidad. Desde Valladolid se recordó la revocación de la bula de unión y, en palabras de Fernández de Madrid, se realizaron peticiones:

“quasi imposibles”, como “que Vallid. fuesse Arzobpado y le diesen iglesias suffragáneas, y que Palencia fuesse una dellas, o a lo menos que se llamase ob[is]po de Vall[adol]id y Palencia, y que a Vall[adol]id se le diese la jurisdicción espiritual de todos los lugares que están más cerca de Vall[adol]id. que de Palencia”¹²⁴.

La reacción palentina fue la de suplicar al rey que no se permitiese tal unión por los perjuicios que acarrearía a la ciudad, “Querér hazer ahora unión de dos iglesias catedrales, la una de un pueblo tan grande y tan rico y que cada día va en tanto crecimiento como es Valladolid, y la otra de otra iglesia que está en tan pequeño pueblo y tan pobre, como es Palencia, es dar ocasión y hazer que del todo se olvide,

¹²² En una cédula firmada por Carlos V y fechada en Mantua el 5 de abril de 1530 se dice: “El obispo de Palencia me ha hecho relación que a suplicación de los cathólicos reyes mis ahuelos y señores, que ayan sancta gloria, se unió la iglesia collegial de Valladolid a la cathedral de Palencia como se verá por la bula de la unión, [...] suplicó pidiese a su Sanctidad que de nuevo conformasse la dicha bula”, en: CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “Palencia en la Roma española”, *PITTM*, 80, 2009, p. 55.

¹²³ Sobre el obispo Pedro la Gasca y su labor al frente de la diócesis son de obligada consulta: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, *Don Pedro de la Gasca, 1493-1567, su obra política en España y América*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989; SALILLAS, Rafael, *El pacificador del Perú*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra”, 1892; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Don Pedro La Gasca (1551-1561)”, *PITTM*, 63, 1992, pp. 241-328 y FRANCIA LORENZO, Santiago, “Don Pedro Lagasca: Cartas de familia”, *PITTM*, 61, 1990, pp. 211-234.

¹²⁴ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 315

se deshaga y disminuya la Iglesia y ciudad de Palencia [...]”¹²⁵. Además, la residencia del obispo en Valladolid, junto con su casa y audiencia, mermaría los recursos de la urbe puesto que:

“todos los Letrados, Notarios, Procuradores, solicitadores, que siguen la dicha audiencia Episcopal, y otros oficiales, assi Pintores, Plateros, Escritores, Bordadores, e Imaginarios, Canteros, como otros muchos Oficiales, que se mantienen de las obras de las Iglesias, y viven, y residen en la dicha Ciudad de Palencia, por estar do esta el Obispo, do se dan, y rematan las dichas obras, se ausentarían, desavecindarían de Palencia”¹²⁶

Sobre este asunto, el Arcediano del Alcor terminaba diciendo que “se dilató el negocio y es de creer que para siempre se quedará como estaua”. Nada más lejos de la realidad pues, tras la muerte del abad de Valladolid Alonso Enríquez en enero de 1577, se reavivó la cuestión en una dirección que perjudicaría gravemente a la diócesis palentina. El 29 de enero de ese año, el licenciado León Tello Maldonado, miembro del Consejo Real, trazaba una nueva estrategia basada en la idea de unir las abadías de Valladolid y Medina del Campo, sumándole “algunas cosas de las circunvecinas”, ya que debían segregarse algunos territorios pertenecientes a los obispados de Palencia y Salamanca, para crear una nueva sede episcopal¹²⁷.

Con la intención de anular la nueva propuesta de segregación, el obispo Álvaro de Mendoza (1577-1586) reactivó la idea esbozada por Deza a principios de siglo. En la carta se resumían los principales acontecimientos relacionados con la unión que se habían sucedido desde principios de la centuria hasta ese momento:

“Muchos días a que se ha tratado de unir la abbadía de vallid con el obispado de palençia, porque en tiempos de los rreyes catholicos don Hernando y doña ysauel año de mil y quinientos y tres por la sede App[ostóli]ca a instancia de los dichos rreyes se sacó una bulla de unión para que muerto el Abbad, que entonces era quedase unida, la dicha iglesia y vall[adol]id fuese ciudad y iglessia catedral y se yntitulase ob[is]po de palençia y vall[adol]id y entonces era abbad don Hernando enriquez, almirante que después fue de castilla y estando renunciada la dicha

¹²⁵ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna...”, p. 66

¹²⁶ CASTRO ALONSO, Manuel de, *id.gio vallisoletano*, Valladolid, Tipografía y casa editorial Cuesta, 1904, p. 126.

¹²⁷ La demarcación eclesiástica vallisoletana, decretada por parte del papa Clemente VIII en la bula *Pro excellenti*, comprendió los arciprestazgos de Simancas, Tordesillas y Portillo, en origen pertenecientes a la diócesis palentina; Fresno, Torrecilla y Tarazona, originariamente adscritos a la de Salamanca; y, finalmente, el territorio de Medina del Campo, cuyo abad pasaba a ser capitular de la catedral vallisoletana.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

abbadía [...] se sacó otra bula en que la dicha unión de la iglesia de vall[adol]id no surtiese efecto hasta tanto que el dicho don Alonso enriquez dexase de ser abbad”¹²⁸

Aunque finalmente se optara por la división, en gran medida favorecida por el apoyo de Felipe II¹²⁹, no sería sin la oposición de la clerecía palentina y del obispo Fernando Miguel de Prado. El 30 de noviembre de 1593 el rey comunicaba al obispo que en Roma se trataba la idea de crear una nueva diócesis con sede en Valladolid, dándole cincuenta días para presentar alegaciones. Desde la sede palentina no se facilitaron los trámites, ya que, como afirma Cabeza, los canónigos contaban con “un siglo de experiencia recusando la erección”¹³⁰, por lo que conocían los mecanismos para alargar el proceso. A pesar de los esfuerzos por impedir tal acontecimiento, y de los desencuentros entre las partes, el 25 de septiembre de 1595, Clemente VIII firmaba la bula *Pro excellenti* mediante la cual se creaba el nuevo obispado de Valladolid. La nueva sede estaría compuesta por los territorios de los arciprestazgos palentinos de Peñafiel, Portillo, Simancas y Tordesillas, así como por las abadías de Valladolid y de Medina del Campo.

EL OBISPO DE PALENCIA, SEÑOR TEMPORAL Y ESPIRITUAL DE LA CIUDAD. AUGE Y DECLIVE

Palencia contó desde el siglo XI con una particularidad que la hacía diferente a otras ciudades castellanas, su condición de señorío eclesiástico. El obispo, además de ser la autoridad espiritual, ostentaba el título de señor temporal de la ciudad, un aspecto, este último, que tuvo importantes consecuencias en la organización municipal y social palentina. Esta condición impidió que abundase la nobleza, como sucedía en otras capitales castellanas de su entorno, y limitó la autonomía de gobierno del concejo, lo que supuso un foco de tensiones que dio lugar a no pocas discrepancias en la ciudad a finales de la Edad Media¹³¹. En este campo, debemos

¹²⁸ Carta de Martín de Gaztelu, secretario real, 1577, respuesta al obispo don Álvaro de Mendoza sobre la unión del obispado de Palencia y Valladolid, ACP, Secc. histórica, arm. III, leg. 14, 606.

¹²⁹ El 10 de diciembre de 1592, el rey dio muestras del apoyo al proceso cuando mandó anotar a su secretario: “que en llegando a Madrid se acuerde lo de eregir la colegial de Valladolid en cathedral, para que se concluya y scriva a Roma sobre ello como convenga”, CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna...”, p. 67.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹³¹ NIETO SORIA, José Manuel, “La relación de poderes en un señorío eclesiástico de ámbito urbano. Palencia 1280-1305”, *En la España medieval*, 6, 1985, pp. 625-640, ESTEBAN RECIO, Asunción, *Palencia a fines de la Edad Media, una ciudad de señorío episcopal*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 19, 26-27; MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, “Implantación

destacar la activa participación del cabildo eclesiástico palentino, que actuaba como parte integrante del señorío. Este aspecto se destaca en las sucesivas concesiones de derechos y privilegios reales a los prelados palentinos, donde se menciona la donación al obispo y al cabildo de su catedral¹³².

Llegado el siglo XVI, el poder temporal de los obispos se vio mermado, y pasó a ser un cargo que les reportaba pocos beneficios, además de que generaba grandes tensiones entre la población, razón por la cual los prelados intentaron desprenderse de este privilegio en diversas ocasiones.

Los inicios del señorío y el progresivo aumento del poder episcopal

Tenemos que remontarnos a la restauración de la diócesis palentina en el año 1033, durante el reinado de Sancho III, para hallar el origen del señorío episcopal¹³³. Los datos que poseemos sobre esta cuestión son imprecisos, planteándose la existencia de un fuero que pudo ser otorgado durante la prelación de Pedro de Agen (1109-1139), mencionado en el siglo XIII como *Fuero de Villandilla*¹³⁴. En ese momento el poder señorial del obispo se limitaba a un territorio reducido en torno a la ciudad, condicionado por la villa de Monzón –cabecera del alfoz en ese momento– y por las poblaciones de realengo cercanas a la capital (Villamuriel de Cerrato, Dueñas, Tariego, Magaz y Grijota), algo que contrastaba con la amplia

señorial y resistencia al régimen señorial en tierras de Palencia en la época de Trastámara”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, Palencia, 1987, pp. 309-324; FUENTE PÉREZ, María Jesús, *La ciudad de Palencia en el siglo XV. Aportación al estudio de las ciudades castellanas en la Baja Edad Media*, Madrid, 1989, pp. 229-231 y 515-537.

¹³² En el Privilegio de don Bermudo III (1035) se dice “damos la dicha Palencia a este lugar llamado de San Salvador, de Santa María Virgen, de San Antonino Martyr y al Obispo Poncio, por cuya exortación queremos restaurar la dicha Palencia, y a todos los Obispos que huviere en dicho Obispado, y a todos los presbíteros, Diáconos, Subdiáconos que habitaren en este lugar”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, apéndice VI, p. 99. El Privilegio de don Sancho el mayor dice: “damos al Prelado Don Pondo y a Don Bernardo, primer Obispo, y a todos los Clérigos, Presbíteros, Diáconos y Subdiáconos o Clérigos de cualquier orden, que sirven a Dios en la referida Iglesia de Palencia...”, *Id.*, p. 667; esto se repite en el Privilegio de Fernando I, *Id.*, p. 671.

¹³³ GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, “Formación y desarrollo...”, pp. 275-308.

¹³⁴ CORIA COLINO, Jesús, “La ciudad de Palencia de finales del siglo XII hasta la mitad del siglo XIII: organización municipal”, en DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente y ÁNIZ IRIARTE, Cándido, (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto cultural: III Jornadas de estudios Medievales*, Salamanca, 1995, p. 207 y ss. POLANCO PÉREZ, Arturo, *La catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470): poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Palencia, 2008, p. 44, el autor se cuestiona la veracidad de las bases documentales puesto que el diploma, otorgado el 17 de febrero de 1035, nos ha llegado a través de una copia posterior.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

extensión de la diócesis¹³⁵. Durante los pontificados de Raimundo I (1085-1109), Pedro I (1108-1139) y Pedro II (1139-1148) se amplió de forma progresiva el dominio señorial, en consonancia con la extensión diocesana.

A pesar de que el señorío palentino no dejó de desarrollarse en el transcurso de la Baja Edad Media, será durante la segunda mitad del siglo XI cuando encuentre la definición espacial y de prerrogativas que le serán propias. Los principales beneficios otorgados a los obispos palentinos procederán del rey Alfonso VII, quien en los años cuarenta del siglo XII cedió la población de Villamuriel de Cerrato al obispo Pedro II¹³⁶. Aunque no sería hasta la prelación de Raimundo II (1148-1184), a la sazón tío del monarca, cuando se realizasen las principales concesiones; así, en 1152 la infanta doña Sancha entregó al obispo la población de Villabraulio, en la comarca de la Nava¹³⁷, y en 1180 se produjo la concesión del fuero donde se establecían las principales atribuciones y privilegios del señorío, junto con los derechos y deberes de los palentinos a su cargo¹³⁸. Entre ellos destacaron el sometimiento de los vecinos de la ciudad a la autoridad jurisdiccional de obispo, así como el nombramiento de oficiales, entre los que destacaron el merino, el sayón y el portero¹³⁹.

Mediado el siglo XIV, el poder episcopal se había extendido sobre una serie de poblaciones cercanas a la capital y otras al norte de la diócesis en la Merindad de Liébana. El *Becerro de las Behetrías* de 1352 da cuenta de las posesiones del obispo de Palencia, que comprendía las poblaciones de: Villajimena, en la Merindad de Cerrato; Vecilla, Resgada y Santa Cruz de Boedo, en la Merindad de Monzón; Villamuriel, Villalobón, Santa Cecilia del Alcor, Villamartín, Mazariegos, Grijota y Palencia, en la Merindad de Campos; Palacios del Alcor, en la Merindad de Castrojeriz; La Lastra, san Salvador de Cantamura, Casvegas, Soberado, Bárago,

¹³⁵ POLANCO PÉREZ, Arturo, *La catedral de Palencia...*, p. 45; FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, (Apéndice V) p. 668; GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, "Formación y desarrollo...", pp. 286-287.

¹³⁶ POLANCO PÉREZ, A., *La catedral de Palencia...*, p. 46.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ El texto completo en: ABAJO MARTÍN, Teresa, *Documentación de la Catedral de Palencia (1035-1247)*, Palencia, Ediciones J. M. Garrido Garrido, 1986, pp. 173-181.

¹³⁹ Los derechos y poderes de los prelados palentinos se recogen en POLANCO PÉREZ, Arturo, *La catedral de Palencia...*, pp. 49-50, con bibliografía anterior. En virtud de ellos el obispo nombraba merino y regidores (entre una serie de candidatos propuestos por la ciudad) y, como consecuencia directa del señorío, gozaba de los privilegios de la vendimia, del estanque y la recaudación de la mitad del dinero por martiniega; además, fijaba los precios de la carne y gozaba de facultades sobre la explotación del monte de Palencia.

Salceda, Cotillos, Tresabuena, San Mamés, Bedoya, Viñón, Castro, Valmes y Rases, en la Merindad de Liébana-Pernía.

Años después, hacia 1410¹⁴⁰, Fernando de Antequera, regente de Juan II, concedería a Sancho de Rojas el condado de Pernía, un nombramiento que los titulares de la mitra palentina asumían en el momento de hacerse cargo de esta. El primero en usar el título fue Gutierre de la Cueva, que aparece denominado como *Episcopus palentinus et comes*¹⁴¹. Los años de la concesión del condado constituyeron la época de mayor esplendor del ejercicio del señorío episcopal sobre la ciudad

Conflictos derivados del poder del obispo

En 1256 se realizó un traslado al castellano del fuero de 1180, justificado por la necesidad de aclarar los aspectos de dudosa interpretación que allí se recogían, por lo que constituían un indicio de la conflictividad que en aquel momento se estaba gestando. Se ha estimado que las fricciones y desavenencias entre el concejo, cabildo y obispo vinieron determinadas por cuestiones económicas, especialmente aquellas referidas a las exenciones y los excusados, así como por ciertos aspectos ligados al señorío, como el nombramiento de oficiales y el pleito homenaje al obispo por parte del concejo¹⁴².

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 97. Cuando el Arcediano del Alcor relata la vida de Sancho de Rojas dice: “Tienese por cierto que en remuneración de este seruido [se refiere a la Batalla de Antequera] le dio el rrey el título que agora tienen los ouispos de este ouispado, de condes de pernia, que es su señorío temporal y espiritual, puesto que el señorío lo tenía mucho antes”, *Ibid.*, p. 382.

¹⁴¹ LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “La época de los Reyes Católicos”, en *Historia de Palencia*, Diputación Provincial, 1984, pp. 12-13. EL Arcediano del Alcor afirma que el obispo Gutierre de la Cueva “es el primero que yo hallo haberse llamado en sus cartas conde de Pernía, puesto que sus antecesores tenían el señorío, mas no he leído que ninguno antes del se llamase conde”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 382. En el archivo de la Catedral se conservan algunos documentos en relación con el condado de Pernía, como son una concordia de 1541 entre el Duque del Infantado y don Luis Cabeza de Vaca, Obispo de Palencia, donde se declara que al obispo corresponde la jurisdicción civil en el valle de Bedoya, así como la civil y criminal en los cuatro lugares de Polaciones. (ACP, Secc. histórica arm. II, leg. 5, 237). También se encuentran los autos de la toma de posesión del condado de Pernía, que asumió don Juan Enríquez, señor de Camporredondo en nombre del obispo don Juan Zapata de Cárdenas (1570) (ACP., Secc. histórica, arm. II, leg. 5, 242). El título estuvo activo hasta la prelación de fray Juan del Molino Navarrete (1677).

¹⁴² CORIA COLINO, Jesús, “Una catedral una ciudad. La catedral de Palencia en la historia”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *ob. cit.*, p. 118.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

La escenificación de los conflictos entre la ciudad de Palencia y su señor se fueron sucediendo desde el siglo XIII, alcanzando cotas de máxima tensión en el siglo XIV. Esteban Recio ha catalogado la situación vivida entre los años 1280 y 1320 como de ofensiva antiseñorial¹⁴³, un periodo de revueltas en Castilla que afloraron en Palencia en forma de tensiones internas entre obispo y concejo. El nombramiento de preladados cercanos al poder real, cuando no familiares, que intentaron aumentar sus prerrogativas con el apoyo de la Corona no hicieron más que empeorar la situación¹⁴⁴.

Las diferencias entre las partes se fueron sucediendo hasta que, en 1465, durante la prelación de Gutierre de la Cueva (1461-1469), se alcanzó el punto de tensión más grave. Nuevamente, las pugnas por el poder existentes en Castilla generaron un conflicto a gran escala que enfrentó a la nobleza sublevada, quienes nombraron rey al príncipe Alfonso, contra los partidarios del rey Enrique IV. En la ciudad de Palencia se vivió un reflejo de estas divergencias a través de las figuras del obispo don Gutierre, hermano de Beltrán de la Cueva y partidario del rey, enfrentado a don Sancho de Castilla representante del concejo palentino y defensor del príncipe don Alfonso. La ciudad de Palencia recibió y juró al infante “por rey a XXVI de Junio del dho año [1465] y por su mandado, como diximos, derribaron el alcázar del obispo Don Gutierre, el qual era de la parte del rey Don Enrique, a causa del duque Don Beltrán de la Cueva, su hermano”¹⁴⁵. El símbolo del poder del obispo sobre la ciudad fue destruido, aunque, presuponiendo lo que iba a acontecer, don Gutierre se refugió en el castillo de Magaz.

A pesar de que la destrucción del alcázar se encuentra ligada a un conflicto de mayor alcance, no podemos aislarla de las diferencias seculares que enfrentaron a los poderes palentinos y que en última instancia se materializaba en una pugna desigual entre el obispo y sus vasallos. Esta brecha se agudizó en los años siguientes, fundamentándose en los diversos problemas religiosos, económicos y sociales que afectaron a la población. Después de recuperar el poder, don Gutierre decretó el entredicho, prohibiéndose los oficios religiosos para los habitantes de la

¹⁴³ ESTEBAN RECIO, Asunción, *ob. cit.*, pp. 154-167.

¹⁴⁴ En 1282, Sancho IV confirmó los privilegios del obispo de Palencia sumándole diferentes concesiones entre las que destacaba la capacidad de nombrar los alcaldes de la Hermandad de representantes de Palencia. Gracias a esta prerrogativa, el obispo podría bloquear y controlar los intereses del concejo en esta institución. A ello se sumaría el problema de los excusados y de las minorías no cristianas, ESTEBAN RECIO, Asunción, *ob. cit.*, p. 156.

¹⁴⁵ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 427.

ciudad, lo que produjo un costoso pleito que enfrentó al concejo de Palencia con su obispo y señor¹⁴⁶. Esta situación se agravó poco tiempo después, en 1466, cuando se produjo una elevada mortandad entre la población como consecuencia de diversos problemas de salud pública. Todo ello generó una situación insostenible para la población que no pudo recibir cristiana sepultura¹⁴⁷.

La situación en el siglo XVI. Ejercicio del poder

Sobre el señorío temporal de los obispos de Palencia, el Arcediano del Alcor consideraba a mediados del siglo XVI que era “poco en comparación de lo que tuvieron antiguamente los prelados, de lo cual solamente les han quedado como para señal aquellas preeminencias de hacer y poner en cada un año, el primer domingo de marzo, los regidores, que han de regir la ciudad”¹⁴⁸. Este relato de Alonso Fernández de Madrid nos muestra cómo el poder del prelado, en relación con el señorío que ostentaba, se había ido desdibujando hasta ser un eco de lo que un día fue.

¹⁴⁶ El problema del entredicho fue manifestado por fray Diego de Deza en 1512. En opinión del prelado, era necesario evitar la arbitrariedad de quien los decretaba, por lo que propuso que fueran previamente presentados al Consejo Real. El prelado escribía sobre los entredichos: “que en este reyno se ponen por muchos e diversos juezes apostólicos se sigue gran peligro de las ánimas e mucho detrimento del culto divino e otros males e turbaciones; sería necesario que [...] sean primero presentados ante su Consejo Real para que [...] los pueblos no padezcan tanto daño”, DOUSSINAGUE, José M., *Fernando el Católico y el cisma de Pisa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946., p. 535. Esta situación excepcional no afectaba a toda la población de la misma manera, puesto que cómo se lamentaba en otro apartado era la población más necesitada la que sufría las consecuencias, llegando a verse obligada a salir de la ciudad: “en estos reynos ay tanta multitud de confesionarios y facultades para tener altar portátil personas particulares en sus casas con facultad que pueden oyr misa en su casa en tiempo de entredicho... se engendra dello mucho escándalo y mal exemplo cerca de los cristianos temerosos de Dios”, *Ibid.*, p. 537.

¹⁴⁷ El Arcediano del Alcor habla de una *Pestilencia gravísima* que se produjo hacia 1466, durante la prelación de Gutierre de la Cueva, “...tanto que afirman morir en algún día 100 personas, y que en una mesma sepultura enterraban 10 o 12 cuerpos juntos; y la mayor lástima era ser en tiempo de entredicho, que ni se tañían campanas por los difuntos, ni se decían Misas, ni exequias, y muy pocos se enterraban en sagrado”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 424. FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España, I. Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, Palencia, Merino, 1981 [reprod. facs. de la ed. de: Madrid, Viuda de Francisco Nieto, 1679], p. 127.

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 83. ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, Cap. 8. De cómo los obispos eligen los Regidores de Palencia: “Del señorío temporan que agora tiene el obispo en la ciudad no escrivo largo, porque ya ello es poco en comparaxion de lo que tubieron antiguamente los Prelados de lo qual solamente ha quedado como para señal aquella peminencia de hacer y poner en cada un año el primer domingo de março los doce regidores que an de regir la ciudad y la forma que se tiene en los elegir es esta”, f. 53.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

No obstante, los derechos de la realeza en la provisión de obispados favorecieron la presencia de personajes cercanos a sus intereses al frente de la sede palentina. De la misma manera que había sucedido tiempo atrás, los monarcas ampararon la labor política de los obispos y sustentaron el régimen señorial palentino; actuando como jueces en los conflictos que se sucedieron entre el poder señorial y el concejil y posibilitando el mantenimiento de una situación que les resultaba muy favorable. Durante la prelación de don Diego Hurtado de Mendoza (1471-1485), Juan de Arze informa de que hubo muchas contiendas entre el obispo y los ciudadanos sobre el señorío que estos tenían en la ciudad, “esta fué una de las causas porqué los Reyes Católicos pusieron de su mano corregidor en esta ciudad, que hasta entonces se gobernaba por alcaldes ordinarios puestos por mano del Obispo, y esto fué cerca del año 1483, y después acá siempre hubo corregidor por el Rey”¹⁴⁹. Aunque en un primer momento pueda parecer que con esta decisión la Corona restó poder a los preladados, en este caso, deberíamos entender la acción “como una fórmula de asegurar el régimen señorial y no como un intento de menoscabarlo”¹⁵⁰, al funcionar como una barrera que impediría el asentamiento en la ciudad de la alta nobleza castellana, algo que ya había sucedido en otros importantes núcleos de población de Castilla¹⁵¹.

Cuando se analizan las causas que favorecieron el final del régimen señorial palentino en manos de los obispos, se valoran dos factores determinantes; por un lado, el paulatino deterioro de su poder durante la Baja Edad Media, al que ya hemos hecho referencia, y, por otro, las escasas rentas que recibía el prelado en el ejercicio del poder señorial¹⁵². A estas variables deberíamos sumarle una tercera, la activa corriente de pensamiento que desde el ámbito eclesiástico se mostraba contraria a la existencia de señoríos en poder de los obispos. Alonso Fernández de Madrigal –“El Tostado”– diferenciaba entre el cargo episcopal de la primitiva iglesia y el existente en el siglo XV, “con sus señoríos temporales y los abusos de

¹⁴⁹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t I, (Apéndice VI), p. 98.

¹⁵⁰ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores, política y religión en Palencia en el Siglo de oro*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1996, p. 31

¹⁵¹ El primero en sugerir esta hipótesis: SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, “Palencia en la época de los Reyes Católicos”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, Palencia, 1987, p. 328. Los Velasco, Manrique, Enríquez y Pimentel, intentaron llegar a la capital a través de la Tierra de Campos, aunque sin éxito.

¹⁵² CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 29.

esto derivados”, y rechazaba el deseo o aceptación de un obispado así concebido¹⁵³. Teniendo presentes todas estas cuestiones, entendemos por qué los prelados palentinos del siglo XVI mostraron un escaso interés por el mantenimiento del señorío e intentaron desprenderse del mismo en varias ocasiones.

Por su parte, el concejo realizaba movimientos para menoscabar el poder temporal de los obispos, llegando a señalar que la Reina pidió en su testamento que el entonces obispo de Palencia Diego de Deza “renunciase todas las dichas jurisdicciones y otros derechos temporales que en dicha cibdad tenía en su alteza”¹⁵⁴. En octubre de 1528, desde el concejo se insistía en la misma idea:

“Justicia e regidores [...], nombrados para ello, fueron a suplicar a su majestad que fuese servido de dar orden como cumplimiento el testamento de la Reina Catholica que haya gloria se concluyese e acabase las pependencias que la ciudad tiene con el obispo cerca de las jurisdicciones que dice que tiene en ella e como S. M respondió que lo mandaría a ver en la primera consulta e mostró mucha voluntad de lo concluir y que por este negocio es tan importante al buen gobierno de la ciudad que su voto e petición es que antes que su majestad se alejase mas desta tierra se enviasen personas a suplicar a SM que en este negocio hay sentencia [...]”¹⁵⁵

¹⁵³ AZCONA, Tarsicio de, “El tipo ideal de obispo en la Iglesia española antes de la rebelión luterana”, *Hispania Sacra*, 11, 1958, p. 23.

¹⁵⁴ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 32. Parece que los deseos de la Reina iban en sentido contrario, ya que en el codicilo se recoge la intención de facilitarle la gobernabilidad: “cuanto el Obispo de Palencia a pedido la çuidad de Palencia diciendo, que perteneciendo a su Dignidad reçiue agravio en le poner en ella Corregidor e otras Justicias y en le aver quitado un derecho en la dicha ciudad que se diçe del pesso e otros derechos e preeminencias que el dicho Obispo dice ser suyas y del Cabildo de su Iglesia, e porque sobre ello es tomado assiento con el dicho Obispo, mando que aquel aya efecto e sino huviere efecto supplico al Rey mi marido, e mando a los otros mis testamentarios que luego hagan ver lo que el dicho Obispo pide a Personas de sçiencia e consciencia e todo lo otro que se deua ver sobre ello e breuemente determinen lo que hallaren por justicia, e aquello executen e cumplan por manera que mi ánima sea descargada”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 362. En un memorial de la ciudad se dice que “a cavsa d'estas diferencias la cibdad se despoblava y no estaba pacífica e la gouernación della estaua perdida, su alteza quiso mandar veer todos los previllejos y derechos que los Obispos a lo susodicho tienen, e también los que la Cibdad tiene, e visto todo, su alteza mandó tomar cierto asiento el qual se tomó con don Diego de Deza, que a la sazón era Obispo de Palencia, para que renunciase todas las dichas jurisdicciones y otros derechos temporales que en dicha cibdad tenía”, CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 32.

¹⁵⁵ Acuerdo del concejo, 14 de octubre de 1528, Archivo Municipal de Palencia, *Actas Municipales del Ayuntamiento de Palencia, 1527-28, A-21-008, f. 162*. La primera consulta sobre esta cuestión tuvo lugar un año antes, el 30 de agosto de 1527, durante la estancia del Emperador en la ciudad de Palencia, allí se habló “cerca de los pleytos y diferencias que la ciudad tiene con el obispo de Palencia [...] e de suplicar a S.M. mande ver una cláusula del testamento de su catholica reina que haya gloria que habla sobre este caso”, AMP, *Actas Municipales del Ayuntamiento de Palencia, 1527-28, A-21-008, f. 156r*.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

Lo cierto es que Juan Rodríguez de Fonseca, sucesor de Deza en la mitra palentina, acordó con Fernando el Católico –quien actuaba en nombre la reina Juana– ceder el señorío de la ciudad a la Corona, debiendo recibir como contrapartida 300.000 maravedíes de juro perpetuo¹⁵⁶. Aunque las negociaciones no pasaron de proyecto, parecía un buen concierto para el cabildo palentino. En el Archivo catedralicio se conservó un borrador del texto, quizá con la intención de retomar el pacto o como punto de partida para futuras conversaciones.

En 1522, siendo ya obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca volvió a tomar contacto con el problema del señorío palentino, aunque esta vez como parte de una comisión de notables nombrada por el rey donde debían resolverse las demandas de los vecinos respecto de que la Corona recobrase los derechos sobre la ciudad. Las conversaciones no fueron satisfactorias para los intereses del concejo, ya que los regidores se quejaron de las feas palabras pronunciadas por Fonseca, quien mostró su “enemistad en la dicha Cibdad y diciendo que en ello haría quanto mal podiese a la dicha Cibdad e vecinos”¹⁵⁷. No deja de sorprender este proceder del obispo cuando, como hemos visto, años antes había llegado a un acuerdo con el rey para devolver el señorío de la ciudad a la Corona.

Pedro Gómez Sarmiento (1525-1534), siguiendo la senda marcada por Fonseca durante su episcopado, intentaría nuevamente la liquidación de la autoridad temporal de los prelados palentinos devolviendo el señorío a la Corona, algo que no llegó a consumarse¹⁵⁸. Hubo que esperar al pontificado de don Juan Zapata de Cárdenas (1570-1577) para que se diluyesen los poderes temporales de los prelados palentinos. Felipe II, aprovechándose de un breve del Papa Gregorio XIII¹⁵⁹, enajenaría en 1574 los pueblos de Villamartín, Villalobón, Grijota, Magaz,

¹⁵⁶ ACP, Secc. histórica, arm. III, leg. 4, 398, Compromiso entre el rey don Fernando en nombre de su hija doña Juana y el obispo Fonseca, sobre la recompensa por la ciudad de Palencia.

¹⁵⁷ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, pp. 34-35.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁹ La Bula de Gregorio XIII se otorgó el 6 de abril de 1574, en ella se permitía al rey vender lugares de señorío hasta un valor máximo de cuarenta mil ducados: “desmembrar, quitar, apartar y vender perpetuamente cualesquiera villas y lugares, jurisdicciones, fortalezas y otros heredamientos, con sus rentas, derechos y aprovechamientos, pertenecientes en cualquier manera a cualquiera Iglesias Catedrales de estos Reinos [...] con tal que no excediese la renta de las villas y lugares que así se desmembrasen y vendiesen del valor de 40.000 ducados de renta en cada un año y que la desmembración la pudiese hacer sin consentimiento de los prelados”, MOXÓ Y ORTIZ DE VILLAJOS, Salvador, “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XVI”, *Anuario de Historia del Derecho español*, 31, 1961, p. 351.

Mazariegos, Palacios, Villajimena y Santa Cecilia¹⁶⁰, junto con los doce regimientos del concejo¹⁶¹. Suprimidos los poderes del señorío episcopal, el obispo de Palencia mantuvo un título que le reportaba diferentes rentas, como la martiniega y el derecho de portazgo, hasta que a principios del siglo XIX se dispuso la incorporación a la Corona de los señoríos eclesiásticos¹⁶².

LOS OBISPOS “ANTE LA CORONA” ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI: CONTROL, LEALTAD Y PREMIO

El obispo, desde el momento en el que asumía el gobierno diocesano, se hacía responsable del control de las cuestiones religiosas relativas a su demarcación, y, junto a estas, asumía la obligación de velar por el respeto a las autoridades establecidas, tanto civiles como eclesiásticas. Como ya se ha mencionado, el manejo de estos resortes se acompañaba de notables recursos económicos, en relación directa con la sede a gobernar. De esta manera, gracias a su poder, hacienda y estilo de vida, los prelados se encontraban entre los personajes más influyentes de cada uno de los territorios diocesanos hispanos¹⁶³.

La Corona siempre pretendió que los obispos fueran afines al poder temporal y respetuosos con los monarcas. Con la llegada al poder de los reyes Isabel de Castilla y Fernando de Aragón se definieron con claridad las líneas maestras que debían cimentar las relaciones entre ambas partes; basadas en el respeto y, sobre todo, en la dependencia de los obispos respecto de la Corona. Esta institución se encargaría de seleccionar a las personas adecuadas para regir las diferentes sedes, por su grado de colaboración y fidelidad con la institución. De esta herramienta de control se sirvieron los reyes para asegurarse, no sólo el apoyo social, político y religioso de

¹⁶⁰ FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, “Enajenaciones de la realeza en los siglos XVI y XVII”, *Historia de Palencia*, t. II, Diputación de Palencia, Palencia, 1984, p. 48. CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 41.

¹⁶¹ “De aquí parece cesó el señorío mucho más, singularmente habiendo vendido el Rey en el pontificado de Don Juan Zapata de Cárdenas doce regimientos de la ciudad en 10.600 ducados; pero «aunque perdida quasi toda la jurisdicción temporal del Obispo respecto de la ciudad, aún la conservó en las demás villas y lugares a él sugetos», si bien la tal jurisdicción duró ya poco tiempo”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, Apéndice VI, p. 98.

¹⁶² Real Cédula de 25 de febrero de 1805. GARCÍA HERREROS, Almudena, *La Diócesis de Palencia al final del antiguo régimen (1753-1822): organización y reforma benefical*, Palencia, Institución Tello Téllez, 2008, p. 40.

¹⁶³ BARRIO GOZALO, Maximiliano, “La jerarquía eclesiástica en la España moderna. Sociología de una élite de poder (1556-1834)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 2000, p. 18.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

los prelados, sino también el económico, debido a las grandes rentas que estos administraban y controlaban.

Para lograr sus fines, los monarcas católicos contaron con la ayuda de importantes asesores, expertos en legislación civil y religiosa. Estos allanaron el camino para conseguir, más allá de la facultad de presentación, el derecho para la provisión de obispados. Así, en 1487, el obispo de origen palentino don Juan de Castilla demandaba que “[...] las provisiones de las iglesias de Castilla y León hechas o por hacer por el vicario de Cristo son nulas sin el consentimiento de nuestros reyes cristianísimos y es clarísimo que poseen pleno derecho a intervenir en ellas por privilegio del derecho”¹⁶⁴. En este sentido, el Arcediano del Alcor afirmaba que los obispados de España eran de patronazgo real desde 1482, que en tiempo de don Diego Hurtado de Mendoza:

“se confirmó y quedó averiguado que los obispados de España son del patronazgo real, en tal manera que los reyes han de nombrar y elegir los perlados en todas las iglesias y los pontífices romanos no han de proveer sino a las personas por los reyes nombradas y a su suplicación, la qual concordia se vino a hacer sobre muchas discordias y diferencias, que hubo entre el papa Sixto VIII y los reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel, porque el papa había dado el obispado de Cuenca a un cardenal sobrino suyo, y acá no le habían dado la posesión: finalmente el papa [...] / revocó la provisión que había hecho de Cuenca a su sobrino, y a suplicación de los reyes proveyó de aquel obispado a fray Alonso de Burgos, su confesor, que entonces era obispo de Córdoba, y entonces se asentó que dende en adelante ningún obispado proveyese el papa en España, si no a suplicación de los reyes de ella”¹⁶⁵

En 1516, tras la muerte de Fernando el Católico, los Reyes ya habían conseguido importantes privilegios: se había logrado la aceptación pontificia de la súplica real, que les permitía designar candidatos para las sedes vacantes de los reinos de Castilla y Aragón; tras la conquista del reino de Granada consiguieron la presentación del prelado para esta sede, así como para las de las Islas Canarias; y, por último, obtuvieron el derecho de patronato y presentación para las sedes diocesanas del

¹⁶⁴ AZCONA, Tarsicio de, “Reforma del episcopado y del clero de España en tiempo de los Reyes Católicos y de Carlos V (1475-1558)”, en GONZÁLEZ NOVALIN, José Luis (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, t. III-1. *La iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1979, p. 145. En la Universidad de Salamanca se argumentó y justificó la pretensión de los Monarcas: AZCONA, Tarsicio de, *Juan de Castilla, rector de Salamanca: su doctrina sobre el derecho de los Reyes de España a la presentación de obispos*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975.

¹⁶⁵ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, pp. 454-455.

Nuevo Mundo.

A pesar de todo, no fue hasta 1523 cuando el papa Adriano VI otorgó al rey Carlos I el derecho de presentación de candidatos para ocupar los obispados de Castilla y Aragón¹⁶⁶. Esta conquista fue una extensión y el punto culminante de los objetivos previamente definidos por los Reyes Católicos. La decisión papal tuvo dos claras consecuencias que, en mayor o menor medida, ya se habían puesto en práctica en las décadas anteriores: por un lado, el derecho de presentación servía como instrumento de control para el acceso a puestos de responsabilidad en los ámbitos religiosos y civiles, y, por otro, era un premio para quienes desempeñaban con corrección las tareas demandadas. Los nombramientos episcopales fueron, por tanto, una herramienta regia que fomentaba el ascenso de los prelados a sedes de mayor renta en relación directa con los servicios prestados al rey, pasando a un segundo plano las cualidades religiosas del aspirante. En otras palabras, “la carrera episcopal constituía un auténtico *cursus honorum* en el que se ingresaba generalmente por una diócesis pobre y se ascendía por antigüedad y méritos a las más importantes y ricas”¹⁶⁷, siempre bajo la supervisión regia.

Los candidatos escogidos para hacerse cargo de los obispados hispanos debían ser receptivos y solidarios a la política Real. Entre los criterios que debían cumplir los religiosos para llegar al cargo estaban la necesidad de que fueran letrados, honestos, naturales de los reinos hispanos y, a en la medida de lo posible, vinculados a familias de alcurnia, pero preferentemente alejados de la alta aristocracia¹⁶⁸.

Todos estos condicionantes tenían la intención de fortalecer las sedes y premiar a los prelados originarios de cada uno de los reinos, siempre a discreción regia, evitando de esta manera las ausencias o la salida de capitales que se producían con el nombramiento de extranjeros. La necesaria cercanía de cada prelado con su respectivo obispado estaba en relación con estas normas. No obstante, el nombramiento de obispos para presidir instituciones como el Consejo Real o las chancillerías¹⁶⁹, granadina y vallisoletana, así como para asumir diversos encargos

¹⁶⁶ La última actualización sobre esta cuestión en: AZCONA, Tarsicio de, “El privilegio de presentación de obispos en España concedido por tres papas al emperador Carlos V (1523-1536)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 26, 2017, pp. 185-215.

¹⁶⁷ BARRIO GOZALO, Maximiliano, “La jerarquía eclesiástica...”, p. 30.

¹⁶⁸ AZCONA, Tarsicio de, “Reforma del episcopado...”, pp. 153-259.

¹⁶⁹ MARTÍN POSTIGO, María de la Soterraña, *Los presidentes de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982. Se pueden destacar diferentes personalidades, polifacéticas y de elevada formación como las de Juan Arias de Villar, obispo de

II. El obispo de Palencia y su diócesis

relacionados con embajadas¹⁷⁰, visitas u otros negocios, tanto en territorio nacional como en el extranjero, produjeron continuadas ausencias y alejamiento de las sedes. Esto sucedió con la práctica totalidad de los obispos palentinos del periodo, destacando el caso de Juan Rodríguez de Fonseca, quien viajó por toda Europa ocupado en labores diplomáticas.

En esta misma línea, debemos destacar la necesidad de que fuesen letrados y de elevada cultura, es decir, formados en la Universidad. Muchos de ellos procedieron del Estudio General salmantino, dinamizado y protegido por los Reyes, destacando especialmente los que se vincularon al Colegio de San Bartolomé¹⁷¹. En este sentido, se creó una importante nómina de obispos intelectuales y humanistas, capaces de promocionar culturalmente las sedes que gobernaban, que servirían como modelo para los religiosos de la demarcación diocesana y guía cultural para los feligreses bajo su gobierno. Algunos de los más estrechos colaboradores de los Reyes Católicos se formaron en Salamanca y llegaron a ocupar los cargos más importantes dentro de la jerarquía eclesiástica hispana. Entre otros, destacan los nombres del arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera (1430-1507); de Pedro González de Mendoza (1428-1495) y de Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), los dos últimos arzobispos de Toledo y cardenales.

Entre los doctos religiosos formados en la ciudad del Tormes ocupan un lugar privilegiado los que, gracias al favor real, en algún momento asumieron la mitra palentina. En todos ellos se aprecia cómo el incremento de responsabilidades políticas se produjo en paralelo a la adjudicación de gobiernos diocesanos de categoría ascendente. De esta manera, nos encontramos con Diego Hurtado de

Oviedo y Segovia, que en 1491 fue nombrado presidente de la Real Chancillería de Valladolid. Luis Osorio de Acuña, obispo de Jaén, ocupó cargos como el de capellán del príncipe Juan, presidente de la Real Chancillería y desempeñó diversos encargos para la Corona como el que le llevó a acompañar a la princesa Juana para su matrimonio con el príncipe Felipe. También es reseñable el papel jugado por Diego Ramírez de Villaescusa, que viajó a Flandes Junto a Luis de Osorio, fue nombrado obispo de Málaga y, finalmente, asumió la presidencia de la Real Chancillería vallisoletana (1515-1521).

¹⁷⁰ Entre los textos que analizan las labores diplomáticas en tiempos de los Reyes Católicos destacan RANERO, Juan de, *La diplomacia española en tiempo de los Reyes Católicos*, Tipografía de Tomás Minuesa de los Ríos, 1892; MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 2002; VV.AA., *Corona y Diplomacia. La monarquía española en la Historia de las relaciones internacionales*, Madrid, 1988. VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, “Entre la política y el arte. Los embajadores de Felipe el Hermoso” en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, pp. 373-382.

¹⁷¹ GÓMEZ MORENO, Ángel, “Las universidades en la época de los Reyes Católicos”, en SALVADOR MIGUEL, Nicasio y MOYA GARCÍA, Cristina (coords.) *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, 2008, pp. 59-77.

Mendoza quien, tras su nombramiento como obispo de Palencia, fue cardenal presbítero de Santa Sabina, presidente del Consejo de Castilla y arzobispo de Sevilla. A este le sucedió el confesor real fray Alonso de Burgos quien, condecorador del valor de la formación y la educación, fundó el Colegio de San Gregorio en Valladolid. El también dominico fray Diego de Deza alcanzó, entre otros cargos, el priorato del monasterio de San Esteban en Salamanca, una cátedra en la Universidad salmantina y, tras asumir el cargo de maestro del príncipe don Juan, fue nombrado obispo de diversas diócesis en progresión ascendente hasta ser propuesto arzobispo de Toledo, poco antes de fallecer. Un caso similar fue el de Juan Rodríguez de Fonseca, quien tuvo como preceptor y maestro a Elio Antonio de Nebrija, y llegó a opositar a una cátedra de Retórica en la Universidad de Salamanca¹⁷². Tras obtener la confianza real estuvo encargado de los asuntos indianos a través de la Casa de Contratación o del Consejo de Indias y llegó a ostentar la mitra burgalesa. Todos ellos encarnaron las principales virtudes que caracterizaron al prototipo de hombre de estado durante el reinado de los Reyes Católicos: de condición religiosa, con gran nivel cultural, docto en Artes Liberales, buen jurista y bien relacionado.

La nómina de personajes que rigieron la mitra palentina nos permite afirmar que, durante el tiempo que los Reyes Católicos estuvieron al frente del gobierno de los reinos hispánicos, éste fue un cargo codiciado por los miembros del alto clero que formaban parte del entorno áulico. A las grandes rentas de las que gozaban los titulares de la sede debía sumarse la posesión del título de condes de Pernía, el señorío de la ciudad y, en segundo orden, de la impunidad de la que gozaban por sus ausencias, una excepción convertida en norma que estaba indisolublemente unida al cargo y que, generalmente, encontraba su justificación en las altas responsabilidades que desempeñaron al servicio real. Los titulares de la sede palentina componían, por tanto, una selecta nómina de fieles funcionarios regios, de elevada formación cultural, que eran premiados con esta sede gracias a los servicios prestados a la Corona. Así mismo, la llegada a Palencia era el punto de

¹⁷² Esta cátedra recayó en Diego Ramírez de Villaescusa, OLMEDO, Félix G., *Diego Ramírez Villaescusa (1459-1537), fundador del Colegio de Cuenca y autor de los cuatro diálogos sobre la muerte del Príncipe Don Juan*, Madrid, Editora Nacional, 1944; SAGARRA GAMAZO, Adelaida, "Los Fonseca en el horizonte político marcado por Isabel de Trastámara en Castilla e Indias", en MARTÍN ACOSTA, Emelina (coord.), *Isabel I de Castilla y América. Hombres que hicieron posible su política*, Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2003, pp. 72-73.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

partida desde el que se accedía a otras diócesis de mayor prestigio y renta, como Burgos, Santiago, Sevilla o Toledo. En palabras de Becerro de Bengoa,

“Desde mediados del siglo XIV, la iglesia palentina fue uno de los puestos de más honor y valía para los prelados españoles; [...] no hubo otra silla de más alcurnia, renombre y poderío. Así es que, escogidos sus obispos entre lo más distinguido de las casas de Castilla, ascendían desde Palencia casi todos ellos al arzobispado toledano. Consejeros y amigos de los reyes, tuvieron gran privanza en la corte, e influyeron de modo poderoso en la marcha de los acontecimientos. Parecía como que al mismo compás que se elevaban los grandiosos muros de su catedral, crecían también la grandeza y esplendor de los obispos”¹⁷³

LA ELECCIÓN Y FORMACIÓN DE LOS CAPITULARES PALENTINOS

De la misma manera que la sede palentina fue ambicionada por los distintos prelados, debido a sus notables rentas, a su situación geográfica y a que servía como trampolín para cargos futuros de mayor prestancia, también gozó de un merecido prestigio debido, en gran medida, a la elevada formación y cultura del clero catedralicio. Aquí, la provisión de beneficios se otorgaba a naturales del reino y residentes en la sede, siempre que superasen un examen de idoneidad¹⁷⁴. Esta forma de proceder para otorgar los beneficios vacantes, coincidente en gran medida con el criterio regio para nombrar obispos, fue un modelo a seguir para otras demarcaciones.

Son variados los ejemplos de religiosos doctos y preparados que en el cambio de siglo formaron parte del cabildo palentino. Así, tenemos al canónigo Francisco

¹⁷³ BECERRO DE BENGEOA, Ricardo, *El libro de Palencia* (Edición facsímil), Palencia, Caja España, 1993, p. 95.

¹⁷⁴ Esta preocupación por buscar a las personas más capacitadas se planteaba en las reuniones capitulares. El 21 de noviembre de 1496 el cabildo acordó el “nombramiento de diputados para que se ocupen de buscar entre los beneficiados, los mozos y los muchachos que fuesen hábiles para el estudio, porque así conviene a la iglesia”, ACP. Actas capitulares, v. 34, f. 35, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares (1468-1500) e índices*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, p. 230. Pocos días después, el 1 de diciembre de ese mismo año, se procedía al nombramiento de los estudiantes que debían incorporarse al Estudio: Felipe de Castilla y Felipe Ponce, ambos canónigos; Ortega de Sevilla, Fernando Pérez, Guillén, Pedro de Fuentes y Juan Mazuelo, todos ellos racioneros; para “que vayan al Estudio General a deprender cada uno en la facultad que más le plogiere”. A estos se sumó, de forma voluntaria, el canónigo Lope de Tamayo. Por el contrario, Alonso Fernández de Madrid declinó la propuesta de participación realizada por el Deán debido a que ya “sabía y entendía todo aquello que cualquier beneficiado era obligado a saber”, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 230, ACP, Actas capitulares, v. 34, ff. 37v-38.

Núñez, abad de Husillos, “doctor en ambos Derechos y Auditor y consejero de los Serénisimos Reyes Católicos”¹⁷⁵; a Alonso Fernández de Madrid, canónigo y Arcediano del Alcor, que tradujo el *Enchiridion militis christiani* de Erasmo y escribió la *Silva Palentina*¹⁷⁶; o a García de Bobadilla, abad de Husillos, quien en 1516 escribía una carta al Cardenal Cisneros instándole a que trajera a España a Erasmo de Rotterdam para que participase en la edición de la *Biblia Polígota*, la primera vez que el nombre de Erasmo era “trazado por una pluma española”¹⁷⁷.

Diego de Deza alabó esta forma de proceder en los documentos que debían servir para preparar el V Concilio de Letrán. Allí propuso que los beneficios diocesanos españoles se proveyesen de la misma manera que se hacía en Palencia, mediante un examen de oposición, “[...] que me parece mejor en algunas cosas que la de Burgos ni de Calahorra [...] que todos los beneficiados fuesen doctos, como los ay en el dicho obispado de Palencia, donde creo que ay más clérigos letrados que en todo el restante de las iglesias de Castilla”¹⁷⁸. Sobre este mismo asunto se pronunciaba a finales del siglo XVI el canónigo Ascensio García, quien decía:

“es cosa notable y de gran autoridad conviene a saber que en solo tres obispados de Castilla los beneficios de todos que son fuera de la yglesia Cathedral se probeen a los hijos patrimoniales naturales de aquel lugar y yglesia donde vacan/ por examen y habilidades y mayor suficiencia y no a otro. Estos son Burgos, Palencia y Calahorra y de aqui viene que en estos obispados a lo menos en los de Burgos y

¹⁷⁵ ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, v. I (editada, corr. y aum. por HOYOS, Manuel de), Valladolid, 1928, p. 68. El Abad de Husillos mandó ser enterrado en la catedral de Palencia. En su sepulcro existe una inscripción dispuesta encima del arco donde se puede leer: “Franciscus Nuñez doctor juris utriusque, Abbas de Husillos, hic ums canonicorum Consilianus autem regun quam reverendus, Clauditur hoc tumulo, sed vita gaudet utraque. Obit non. martii anno Domini MDI», QUADRADO, José M^a, PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España. Tomo IX. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona Imp. de Joaquín Verdaguier, 1861, nota 1, p. 292.

¹⁷⁶ ARROYO RODRÍGUEZ, Luis Antonio, *Alonso Fernández de Madrid, Arcediano del Alcor y la “Silva palentina”*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1993.

¹⁷⁷ BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 84 y ss. La carta, que se fecha en Palencia a 26 de noviembre de 1516, se publicó por primera vez en FUENTE, Vicente de la, *Cartas de los Secretarios del Cardenal D. Fr. Francisco Jiménez de Cisneros durante su regencia en los años 1516 y 1517*, Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Eusebio Aguado, 1875, Apéndice 9, pp. 283-285; también en SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Cardenales abades de Santa María de Husillos”, *PITTM*, 51, 1984, pp. 75-77. Así mismo, véase RODRÍGUEZ DE DIEGO, José Luís, “Carta del abad de Husillos al Cardenal Cisneros”, en *Vlaanderen en Castilla y León*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1995, pp. 250-251. El abad dominaba el latín, fue secretario de Bernardino López de Carvajal y junto a este residió en Roma en 1498: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Cardenales abades...”, pp. 50-51.

¹⁷⁸ DOUSSINAGUE, José M., *Fernando el Católico...*, p. 533.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

Palencia los clérigos son más hábiles y letrados que en otros, y es de saber que ni el Papa ni el obispo de Palencia ni su provisor ni otro juez alguno no proveerán un beneficio del obispado a persona ninguna habiendo hijos patrimoniales calificados para ello ni pueden calificar mas a uno que a otro de los tales patrimoniales si no por examen riguroso”¹⁷⁹

LOS PRELADOS Y LAS ÉLITES RELIGIOSAS EN EL “PAISAJE ARTÍSTICO” DE LA MONARQUÍA CATÓLICA EN LA CORONA DE CASTILLA

A través de lo anteriormente expuesto podemos afirmar que, durante el reinado de los Reyes Católicos, la Iglesia mantuvo un protagonismo decisivo en las diferentes esferas de la vida social y política. En el terreno de las artes, los distintos miembros del clero, de manera individual o colectiva, se contaron entre los más importantes clientes y promotores artísticos¹⁸⁰. Entre todos ellos destacaron los obispos; algunos viajaron fuera de la península, debido a encargos políticos o religiosos, mientras que otros nunca salieron de Castilla. Pero la mayor parte se convirtieron en los principales impulsores de empresas artísticas en las que participaron los más destacados artífices nacionales o extranjeros. Inicialmente, también protagonizaron una apertura al exterior; así, prelados como el burgalés Alonso de Cartagena, durante una de sus misiones por Europa, pudo contratar los servicios de Hans de Colonia para que proyectase las agujas de la catedral de Burgos¹⁸¹. Lo mismo que sucedió con el obispo Diego de Anaya, que reclamó los servicios del florentino Dello Delli para que pintase el retablo mayor de la catedral de Salamanca¹⁸².

Fueron muchos los obispos capacitados para dinamizar cultural y artísticamente las diócesis que gobernaban, aunque es evidente que no todos lo hicieron, algunos

¹⁷⁹ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 54v-55r.

¹⁸⁰ Sobre esta cuestión ver: YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 168-195.

¹⁸¹ Se ha estimado que el prelado, impresionado por las torres que vio en su viaje por Centroeuropa, llamó al maestro germano para que repitiese aquellos modelos. Aunque se ha considerado que el artífice se fijó en las agujas de la catedral de Colonia, su labor también se ha puesto en relación con las flechas de la catedral de Basilea. Sobre esta cuestión, con bibliografía anterior: GARCÍA CUETOS, María Pilar, “De maestros, bóvedas, pórticos y torres”, tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense”, *De arte: Revista de Historia del Arte*, 5, 2006, pp. 99-100.

¹⁸² YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico...*, p. 168. PANERA CUEVAS, Francisco Javier, *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2000.

porque no tuvieron las capacidades y aptitudes necesarias y otros porque carecieron del nivel cultural exigido, mientras que en otras ocasiones abundó la falta de interés, si bien debemos tener en cuenta que ocasionalmente se vieron condicionados por las exiguas rentas de las diócesis a gobernar, algo que no favorecía las grandes promociones. También hay que recordar que el binomio prelado de prestigio y sede de primer nivel iban unidas, puesto que estas se otorgaban al final de la trayectoria del personaje, cuando aquel gozaba de una visión más amplia, de un mayor bagaje cultural, poseía las rentas necesarias para acometer las obras y deseaba que su figura y su linaje trascendieran vinculados a esa mitra. Por ello será en ciudades como Toledo, Sevilla o Burgos donde los obispos dieron las mayores muestras de su gusto y capacidad económica, lo que coincide con los focos en los que la labor de los prelados favoreció el asentamiento de los artistas más prestigiosos. No obstante, sedes de un nivel inferior, como la palentina, lograron que entre finales del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI llegaran a la ciudad obras y artífices de prestigio gracias, sin lugar a duda, a los prelados que ocuparon su sede. Así mismo fueron estos obispos los que, además del interés y gusto por las piezas artísticas, conocieron y utilizaron el valor de las artes como herramienta de prestigio y propaganda personal y familiar.

Yarza señalaba con acierto que ese “pequeño colectivo, sobre todo aquel grupo especialmente significado y que ocupa las sillas más ricas, constituye, después de los reyes, el núcleo de promotores más activo, dinámico y con un gusto más depurado de la época”¹⁸³. En este grupo destacarían los cardenales Pedro González de Mendoza y Francisco Jiménez de Cisneros, los obispos y arzobispos Hernando de Talavera, Luis de Acuña o Alonso de Fonseca, así como aquellos prelados que en algún momento se hicieron cargo de la sede palentina como Diego Hurtado de Mendoza, Alonso de Burgos, Diego de Deza o Juan Rodríguez de Fonseca y, en menor medida, Juan Fernández de Velasco. La mayor parte de ellos se centraron en la promoción de obras y ornato de la catedral o catedrales de las respectivas sedes diocesanas que gobernaron, especialmente las de sus últimos destinos.

Una gran parte de ellos se sintió atraída por el arte producido en el norte de Europa¹⁸⁴: un modelo artístico identificado con el lujo que llegó en forma de libros

¹⁸³ YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos...*, p. 175.

¹⁸⁴ En numerosas ocasiones nos referimos al arte producido en el Norte de Europa como “flamenco”, aglutinando bajo esta nomenclatura a las regiones de Flandes y Bravante e, incluso, zonas forman parte del norte de Francia. Cometemos, por tanto, el error de identificar el arte producido en una

II. El obispo de Palencia y su diócesis

miniados, tapices, pinturas o esculturas que llenaron los palacios y terminaron en manos de sus herederos o de las diversas catedrales en las que ejercieron su ministerio. Los viajes y el contacto directo con aquellas refinadas formas artísticas, la abrumadora presencia de obras de esta procedencia en ferias como las de Medina del Campo o la intención de emular a los monarcas estarían, entre otras razones, detrás de este interés por el arte producido en los Países Bajos. Esta predilección por las formas nórdicas se exteriorizaba sobre todo cuando era necesario agasajar a la Reina, pues entonces se recurría a los tapices manufacturados en el Norte de Europa; así lo hicieron su marido, el Rey Fernando, sus hijas, y un numeroso grupo de nobles y prelados¹⁸⁵. Entre estos últimos destacan el arzobispo Carrillo¹⁸⁶, quien le regaló un frontal rico; Diego Hurtado de Mendoza hizo entrega de un “pañó de ras muy fino”¹⁸⁷; también llegó otro tapiz de temática religiosa procedente del obispo de Palencia¹⁸⁸ –probablemente fray Alonso de Burgos–; Juan Rodríguez de Fonseca donó otro de Ras¹⁸⁹ y, finalmente, un tapiz que representaba el *Calvario*

región belga con el que salió de distintas zonas del Norte de Europa, véase: YARZA LUACES, Joaquín, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, en *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos-Maximiliano I. Los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 133-150, especialmente p. 134, nota 1. En este mismo sentido se pronunciaba Friedländer: “Le terme «flamand» n’est pas correct pour désigner les états habsbourgeois du sud car il prend une partie pour le tout. Dans son acception exacte, ce terme géographique englobe seulement les deux comtés de Flandre, non le Hainaut, Liège, le Bravant et d’autres régions qui jouèrent dans la vie artistique des Pays-Bas non hollandais un plus grand rôle que la Flandre. Il conviendrait de ne pas étendre d’une manière incorrecte le sens du terme «flamand», et de parler des Pays-Bas méridionaux, la Belgique actuelle, en opposition aux Pays-Bas septentrionaux, c’est à dire Hollande” FRIEDLÄNDER, Max, *De Van Eyck a Breughel. Les primitifs flamands*, Paris, 1964, p. 10. Siguiendo a Yarza y a Friedländer, en este estudio evitaremos tomar la parte por el todo y nos referiremos a Países Bajos meridionales o a la actual Bélgica, cuando hablemos de forma genérica; a Bravante y a Flandes, cuando hablemos de regiones; y a ciudades concretas como Tournai, Bois-le-Duc o Arras, para referirnos a los objetos artísticos salidos de aquellos centros artísticos.

¹⁸⁵ Sobre esta cuestión véase: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica.*, Madrid, CSIC, 1950, especialmente: pp. 92-95.

¹⁸⁶ Carrillo regaló un frontal en el que “se veía a Cristo crucificado entre los ladrones, a la izquierda, camino del Calvario y, a la derecha, resucitado”, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *ob. cit.*, p. 93 y 122.

¹⁸⁷ En el textil aparecía “la Crucifixión entre la bajada al Limbo y la aparición a María, resucitado, y con una Pentecostés”, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *ob. cit.*, pp. 93-94.

¹⁸⁸ Este contenía el “Nacimiento, que tenía encima la Crucifixión y, a los lados, a Adán y a Eva” SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *ob. cit.*, p. 94. En el Libro de Cuentas de Sancho de Paredes se menciona la entrega en Alcalá de Henares a dos de abril de 1498 y se describe como: “ryco de Ras de devoçion grande con oro e plata en questa nuestro Señor en la Cruz e al un costado esta dios padre con vnos angeles al derredor e al otro Adan/ y Eba e al pie de la cruz el nascimiento de nuestro señor con otras muchas figuras que tiene de argo quatro baras e tres quartas e de cayda tres varas e una terçia es traído e mucho amarillo el qual dio el Obispo de Palencia”, *Ibid.*, pp. 122-123.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 93 y 123.

orlado de “Profetas con las armas reales en lo baxo”¹⁹⁰ regalado por Diego Ramírez de Fuenleal, quien pudo encargar el tapiz *ex profeso* para agasajar a la Reina.

De la misma manera se dejaron seducir por la estética “a la antigua”¹⁹¹ que en ese periodo llegaba desde Italia a nuestra Península. En diversas ocasiones nos encontramos con decoración de este tipo en edificios promovidos por estos prelados o en retablos y libros miniados, siempre aplicada de forma epidérmica o esporádica, haciendo denotar que aún no se había asimilado el cambio de mentalidad que demandaban las formas renacientes. A todo ello se suma la pervivencia de las formas artísticas propiamente hispanas, desarrolladas por mudéjares y moriscos, en las que abunda el uso del ladrillo, del yeso y de la madera; las armaduras y techumbres, doradas y policromadas, que coexistieron y se fusionaron con el resto de las formas artísticas del periodo, fueron esenciales en la consecución de interiores suntuosos.

Los obispos de Palencia entre 1471 y 1520

Como se tendrá ocasión de comprobar, con los obispos que gobernaron la sede palentina entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI concurrieron características comunes. Diego Hurtado de Mendoza, sobrino del Gran Cardenal, estuvo al frente de la diócesis a lo largo de casi quince años (1471-1485), un periodo en el que se continuó con la construcción de la catedral, durante el cual destacó la edificación de dos portadas: la de Santa María y la del claustro. Le sucedió en el cargo fray Alonso de Burgos (1485-1499), el gran impulsor del templo y de su finalización; en su gobierno se cerró el crucero, se promovió la erección del claustro y regaló diversas piezas textiles y de platería, convirtiéndose en uno de los

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 94. En el libro de Cuentas del Camarero Sáncho de Paredes se dice, en referencia a esta donación: “Recebistes en la ciudad de Toledo a veynte e quatro días del mes de mayo de mil e quinientos e dos años un paño de Ras de devoción rico de oro e plata e seda e lana ques un crucifijo puesto en la cruz y los ladrones y la Madalena abraçada al pie de la Cruz y Nuestra Señora y San Juan y las otras Marias con otra gente armada a caballo e a pie, que tiene las orillas labradas de una follajes verdes y azules con mucho oro, y los Profetas con unos rotulos en las manos y en lo baxo un escudo de armas Reales, que tiene de largo dos varas e tres quartas e de caida tres varas e media largas; el qual dio en servicio a Su Alteza el obispo de Malaga don Diego Ramirez mi capellan mayor”, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *ob. cit.*, p. 121.

¹⁹¹ La fórmula “a la antigua” se utilizó para diferenciarse de las formas “a la moderna” del último gótico, dos modelos que coexistieron en el cambio de siglo y en décadas posteriores en numerosas obras, NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 13-14.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

principales benefactores del edificio. Convencido de la necesaria reforma espiritual del clero, promovió, dentro de la demarcación diocesana palentina, la construcción del Colegio de San Gregorio de Valladolid. La estética del edificio, especialmente su fachada, participaba de los mismos presupuestos que otras construcciones tardogóticas levantadas en el norte de Europa, en contraste con el Colegio de Santa Cruz, en la misma ciudad y de similar cronología. A pesar de las diferencias, utilizaron formas artísticas perfectamente válidas y muy elogiadas. Cuarenta años después de su finalización, Cristobal de Villalón dijo de ellos:

“¿Qué Memphis ó qué Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de Sant Pablo, aquí en Valladolid? ¿Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reuerendíssimo Cardenal don Pero González de Mendoza, é con las casas que hizo aquí el Conde de Benauente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?”¹⁹².



Fig. 7. Faldón, Armadura de cubierta del Colegio de San Gregorio (Museo Nacional de Escultura). Valladolid.



Fig. 8. Panel con el emblema heráldico de fray Alonso de Burgos. Victoria and Albert, Londres. Núm. inv.: 245-1864¹⁹³.

Un rico exterior que tiene su eco en el interior, donde nos encontramos, nuevamente, con la exuberancia del último gótico en el patio y la escalera, así como

¹⁹² VILLALÓN, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid [1539], (edición de SERRANO Y SANZ, M.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1898, p. 173.

¹⁹³ <http://collections.vam.ac.uk/item/O131137/panel/> (consultado: 04-08-2018).

con la mezcla de formas artísticas, en sintonía con el gusto del momento. Esa mixtificación artística se aprecia en las techumbres de algunas de sus salas, donde se fusionan la factura mudéjar con la policromía renaciente en tirantes y faldones (fig. 7). La decoración, rica y variada, se extendía a todo tipo de superficies y piezas muebles que formaban parte del Colegio, donde se representaba, sin tregua, la flor de lis y el emblema heráldico del promotor, ya fuera aislado, flanqueado por leones o inserto en laureas renacientes (fig. 8).

A estos les siguieron en el cargo dos figuras capitales de la iglesia palentina: fray Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca. Aunque tendremos ocasión de analizar detenidamente su labor, es necesario esbozar sus aportaciones. Diego de Deza detentó la mitra palentina durante cuatro años escasos; a pesar de ello, contrató a Martín de Solórzano para finalizar el templo, a Pedro de Guadalupe para la realización de un nuevo retablo “al modo e manera de lo antiguo y romano” y a Felipe Vigarny para que se encargase de la imaginería. Un prelado culto, fiel a los reyes y centrado en las obligaciones religiosas que no renunció a las empresas artísticas. Y, por último, Juan Rodríguez de Fonseca, con toda seguridad el prelado más importante, en términos artísticos, de cuantos han regido la diócesis palentina. De imposible definición debido a sus múltiples cargos y actividades, Yarza dijo de él que fue “enemigo de las estrecheces y señor del lujo, al tiempo que promotor espléndido de obras tanto para uso de la diócesis como para el suyo propio”¹⁹⁴. A su munificencia se deben los tapices de la *Salve* y de la *Historia Sagrada*, los más importantes que aún hoy custodia la catedral, el *Retablo de la Compasión* en el trascoro o la escalera de bajada a la cripta; contrató a Juan Gil de Hontañón y Juan de Ruesga para las labores de cantería y a Juan de Flandes para realizar las pinturas del retablo mayor. Se preocupó por el estado de las obras del templo durante su gobierno y continuó haciéndolo cuando ya ocupaba la sede burgalesa. En definitiva, un prelado imprescindible para entender la catedral de Palencia y algunos de sus bienes más preciados.

Los miembros de los cabildos, entre las formas y los cambios artísticos

A pesar de la distancia que separaba al prelado de los miembros de su cabildo, especialmente en cuanto a gusto, intereses o poder, en Palencia las relaciones entre

¹⁹⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico...*, p. 183.

II. El obispo de Palencia y su diócesis

ellos no fueron excesivamente conflictivas, de la misma manera que tampoco lo fueron en otras sedes de menor entidad. A ambos poderes les unían objetivos comunes: compartían el señorío de la urbe, el interés por finalizar el templo y cierta sintonía en términos religiosos. Nada que ver con lo que paralelamente sucedía en las mitras más poderosas, donde la conflictividad fue constante; así sucedió en Toledo con los cardenales Mendoza y Cisneros, o en Burgos con Juan Rodríguez de Fonseca. Este último caso es especialmente significativo si lo comparamos con su gobierno palentino. En Burgos los problemas fueron constantes, especialmente problemáticos a raíz de la apertura de la Puerta de la Pellejería y las consecuencias que esto acarreó.

Tan sólo un asunto distanció de forma constante al cabildo de su obispo en este tiempo y durante todo el siglo XVI, el de “jurar los estatutos”. Estas normas limitaban el poder del obispo, obligándole a consensuar con el cabildo distintas cuestiones jurídicas y religiosas. La acción de jurar se producía en dos ocasiones: cuando alguien designado por el prelado tomaba posesión del obispado en su nombre y cuando este lo hacía personalmente. Mientras unos intentaron liberarse de las restricciones que limitaban su autoridad, otros hicieron valer sus derechos seculares. No dejaba de ser la escenificación de dos poderes que luchaban por sus intereses, en ocasiones contrapuestos, y que trataban de poner límites al poder del contrario.

La actividad artística y promotora desplegada por los príncipes de la iglesia, ya fuera en las distintas catedrales que rigieron o en promociones personales, ocasionalmente contrastaba con las preferencias de los capitulares. Si los grandes prelados se caracterizaron por contratar a los más preciados artistas activos en Castilla, los miembros del cabildo, por el contrario, se decantaron, preferentemente, por artífices locales, con independencia de sus cualidades artísticas, para acometer obras en la iglesia o para hacerse cargo de sus fundaciones particulares. A pesar de que algunos pertenecieron a las oligarquías locales, estuvieron en la corte pontificia o tuvieron una formación de primer nivel, cuando se trataba de encargos artísticos recurrieron a maestros presentes en la ciudad o cercanos a esta, ya fuera por desconocimiento de las tendencias artísticas del momento, por desinterés hacia estas o por considerar que las formas “tradicionales”, en ocasiones retardatarias, podían representar mejor sus inquietudes e intereses. A todo esto, debemos sumarle un conocimiento más cercano de los problemas diocesanos, el interés por lo local, por la ciudad en la que vivían y por el espacio en el que desarrollaban su carrera,

algo que no sucedía con los prelados, quienes detentaban el poder durante un corto espacio de tiempo y generalmente no residían en la sede.

Esta preocupación por la economía de la ciudad y por los artistas asentados en la misma, se manifestó claramente a finales de siglo XVI en la solicitud que el cabildo palentino hizo al rey para tratar de impedir la fusión entre la abadía de Valladolid y el obispado de Palencia. Como ya sabemos tal decisión, en palabras de los capitulares, produciría la decadencia de la ciudad, puesto que si se continuaba por esa senda los pintores, plateros, bordadores, imagineros y canteros que vivían en la urbe, en gran medida gracias a las obras diocesanas y catedralicias, se irían a Valladolid, lo que sería catastrófico para la economía local¹⁹⁵. Por todo ello, no es extraño pensar que, cuando algún miembro de este grupo contrataba a artífices avecindados en la ciudad, o en poblaciones cercanas, también tenía la intención de mantener el tejido artístico y social de la urbe, algo que suponía una importante fuente de riqueza. Ocasionalmente, cuando el artista era foráneo, se le pedía que residiera en Palencia, justificando tal propuesta porque así podían controlar su trabajo y, como no, por el beneficio social y económico que esto reportaba¹⁹⁶.

A pesar de que los miembros del cabildo componían un grupo heterogéneo, en el que existían notables diferencias y distintas facciones¹⁹⁷, en la mayor parte de sus promociones artísticas se aprecia una actitud común: la de contratar a artífices cercanos o de la propia ciudad sobre los que se podía ejercer un mayor control. Esto sucedió con diversas personalidades, como el Deán Enríquez¹⁹⁸, relevante por el

¹⁹⁵ CASTRO ALONSO, Manuel de, *Episcopologio vallisoletano...*, p. 126.

¹⁹⁶ Así sucedió con Juan de Flandes o con el rejero segoviano Gaspar Rodríguez, quien se comprometió a residir en la ciudad de Palencia durante el tiempo que durase la ejecución de la reja del coro de la catedral: “que toda la dicha reja e su obra se ha de hacer en esta dicha ciudad de Palencia y no en otra parte, e que yo el dicho gaspar Rodríguez sea obligado a residir, e resida y esté presente en la dicha obra todo el tiempo que en ella se entendiere”, “Contrato y obligación con Gaspar Rodríguez, rexero, vecino de Segovia, sobre la reja del coro de la santa iglesia de Palencia”, 2 de noviembre de 1555, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, *Libro de contratos de la catedral*, ff. 73-83v, transcripción tomada de: GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Cinco rejas de la catedral de Palencia”, *BSAA*, 21-22, 1954-1956, p. 127.

¹⁹⁷ La ocupación sistemática de puestos de prestigio en el cabildo palentino por parte de las mismas familias, las redes clientelares o los intereses políticos de estos ha sido estudiado de forma ejemplar por Cabeza Rodríguez, quien considera a la catedral como un centro de poder en el que “unos a otros se cedieron canonjías y dignidades reservadas como si fueran parte del patrimonio familiar” CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 128 (ver especialmente: pp. 115-128 y 247-271).

¹⁹⁸ El epitafio del sepulcro dice: “HIC REQ(VI)E(S)CIT D(OMI)N(V)S R(ODERICV)S ENRICI DECANVS ISTIVS ECC(LESIA)E FILIVS ALMIRANDI CAST(ELL)E OBIIT II DIE

II. El obispo de Palencia y su diócesis

cargo que ostentó y, más aún, por ser hijo del Almirante de Castilla¹⁹⁹. El Deán mandó ser sepultado en la catedral, colocándose su sepulcro en uno de los costados del primitivo coro, el más próximo al altar en el lado del Evangelio. El monumento funerario está fechado en 1465 y firmado por el escultor Alonso de Portillo, quien dirigió un taller en Palencia del que salieron numerosas piezas con destino a distintos puntos de la diócesis²⁰⁰. Junto a este, otros artífices como el prolífico Alejo de Vahía, con taller en Becerril de Campos –localidad cercana a Palencia–, trabajó sin tregua para las élites religiosas palentinas. Al taller de Vahía se ha atribuido, aunque con dudas, el sepulcro de Francisco Núñez, Abad de Husillos²⁰¹, situado en el mismo costado que el del Deán Enríquez. Así mismo, se ha supuesto que realizaría el sepulcro de Diego de Guevara, Arcediano de Campos (1509)²⁰², y la *Santa Ana Triple* donada por el racionero Antonio Martínez Pesebre, una de las piezas de mayor calidad de todas cuantas realizó. Otros miembros del cabildo, como el Deán Gonzalo Zapata, mostraron interés por el trabajo de Alejo de Vahía y su preferencia por el arte del último gótico como se pone de manifiesto en el retablo de su capilla en la iglesia de San Pablo (Palencia).

En esta amplia nómina de capitulares aparecen personajes que viajaron dentro y fuera de la península, algo que podría haber variado su gusto y fomentado el interés hacia otro tipo de formas artísticas. Así, sabemos que frecuentemente se movieron dentro de los territorios de la Corona de Castilla; consta que en mayo de 1496 el Licenciado Gregorio solicitó permiso para visitar al arzobispo de Toledo, donde sería recibido como canónigo teólogo, por lo que no podía ausentarse más de tres meses²⁰³, de la misma manera que constan las visitas de canónigos al Monasterio de Guadalupe o a los diferentes lugares donde se encontrase el obispo de turno. También lo hicieron fuera de nuestras fronteras, desplazados en misiones

FEBROARII ANNO D(OMI)NI MCCCCLXV”, ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”, *BSAA*, 53, 1987, p. 218.

¹⁹⁹ Sobre la posibilidad de que fuera hijo bastardo del Almirante, véase *Ibid.*, nota 18.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Fue atribuido a Vahía en: ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974, p.57 y puesto en cuestión en: YARZA LUACES, Joaquín, “Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, 1, Palencia, 1987, p. 44.

²⁰² El 10 de enero de 1497 Diego de Guevara fue recibido para la posesión del arcedianazgo de Campos, Acuerdo capitular, ACP, *Actas capitulares*, v. 34, f. 41. FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 231.

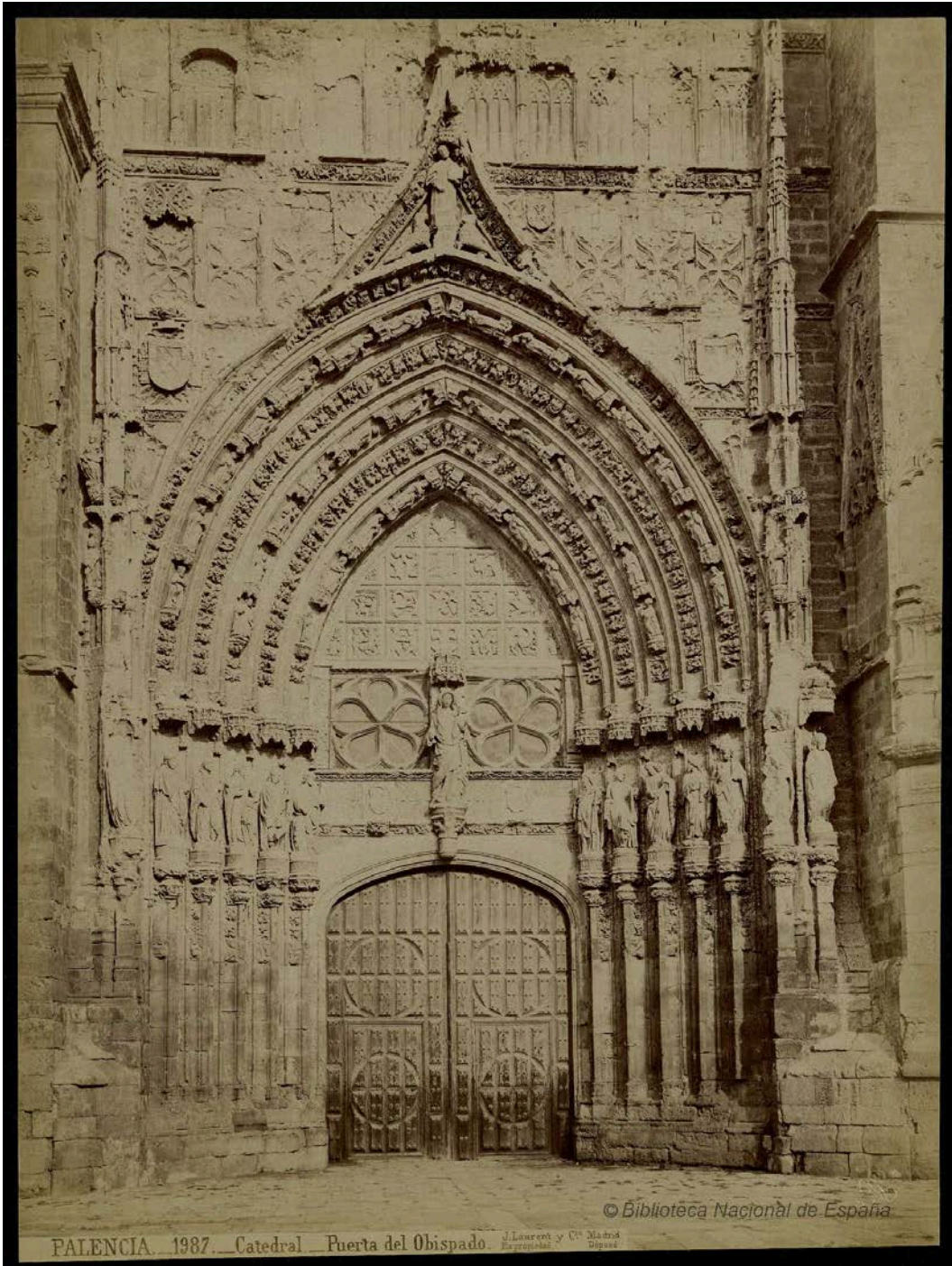
²⁰³ Acuerdo capitular, 5 de mayo de 1496, ACP, *Actas capitulares*, v. 34, f. 27v. La concesión se acordó el 8 de julio de ese año, 29v, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 228)

diplomáticas o para solventar asuntos diocesanos. Así cuando el Arcediano de Campos, Diego de Guevara, logró un permiso del cabildo para ausentarse cuatro meses, se hizo constar que fue gracias al tiempo que estuvo de embajador en Inglaterra, “así lo habían pedido los reyes y el obispo por su nobleza”²⁰⁴. En la corte romana estuvieron el canónigo Salvador, para defender el litigio de su canonjía²⁰⁵ o el prior Juan de Ayllón, como procurador del cabildo²⁰⁶. Este último logró en 1503 una licencia para enterrarse en la iglesia, adquiriendo de inmediato el compromiso de hacer un altar. Para su realización pudo recurrir a talleres pictóricos foráneos, rompiendo de esta manera no sólo con el formato –al ser una obra de pintura y no de escultura– sino también con la “norma” de encargar objetos artísticos a artífices palentinos.

²⁰⁴ ACP, Actas capitulares, v. 35, f. 4r, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 206.

²⁰⁵ Acuerdo capitular, 17 de octubre de 1494, ACP, Actas capitulares, v. 33, f. 34, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 215.

²⁰⁶ El 18 de septiembre de 1498 el obispo Alonso de Burgos daba un poder a Juan de Ayllón, procurador en la corte romana para seguir el pleito entre el cabildo y Alonso de Bazán, Arcediano de Carrión, sobre una prebenda (ACP, Actas capitulares, v. 34, f. 67). Continúa con otro poder dado por el obispo a Ayllón por el pleito contra el Arcediano en relación con los delitos cometidos contra el cabildo y su obispo (Acuerdo capitular, 4 de octubre de 1498, ACP, Actas capitulares, v. 34, f. 68r; FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 238). Juan de Ayllón es sin dudas un personaje controvertido al que en julio de 1494 se le permitía “volver a su casa con la seguridad de no ser molestado por el obispo ni por el cabildo por la querrela de adulterio que se dio contra él”, Acuerdo capitular, 28 de julio de 1494, ACP, Actas capitulares, v. 33, f. 29; FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 214.



Puerta del Obispo. Catedral de Palencia. Laurent, J. Ca. 1870. BNE

III. PRESENCIA EPISCOPAL, CEREMONIAL DE PODER Y CONTROL DEL ESPACIO

La posición y el poder de los prelados palentinos se manifestaron ante los diferentes componentes de la sociedad palentina de forma variada; ya fuera mediante los fastos y ceremonias que tenían lugar en la ciudad con su primera entrada, ya fuera a través de la ocupación espacial de las viviendas episcopales –tanto en la ciudad como en los territorios bajo su dominio–, o del ceremonial que se producía en el interior catedralicio con motivo de las diferentes celebraciones y festividades.

De entre todos los actos destacó el que tenía lugar en la urbe con motivo de la primera entrada del prelado. A través de diferentes hitos perfectamente reglamentados, los distintos poderes, junto con el pueblo llano, participaban en la recepción de la máxima autoridad de la ciudad. Un acto que casi siempre estuvo acompañado de cierta tirantez entre sus protagonistas, ya fuera debida a los rituales de sumisión de la ciudad hacia el obispo, ya fuera por la tensión que se producía en el momento que este debía jurar los estatutos catedralicios.

Tras asumir el cargo, los diferentes prelados pasaban a ocupar una posición preeminente dentro de las celebraciones litúrgicas de la catedral. La principal figura religiosa de la diócesis se distinguía del resto de participantes a través de su posición, del papel desempeñado en las distintas ceremonias y de la riqueza de sus ornamentos. De la misma manera, el fallecimiento del obispo obligaba a la realización de un ceremonial perfectamente pautado para honrar al prelado.

Por otra parte, durante la decimosexta centuria los obispos palentinos apenas residieron en la ciudad, sino que se establecieron ocasionalmente en alguna de las poblaciones que formaban parte de su señorío, especialmente en Villamuriel de

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

Cerrato, mientras que también fue común que habitaran en Valladolid. Tras la destrucción del alcázar palentino (1465) se sucedieron los obispos que se interesaron por su reedificación, ya que con él habrían podido contar con una vivienda digna para su residencia, junto con distintas estancias de administración, y además habrían restablecido la imagen de poder del prelado dentro de la trama urbana, algo a lo que se opuso frontalmente el concejo de la ciudad.

LA PRIMERA ENTRADA DE LOS OBISPOS EN LA URBE: ARTE, CEREMONIAL Y RITO

“La primera entrada y nuevo recibimiento de los señores obispos de palencia en la cibdad suele ser muy triunphante, como de poderoso y gran señor que es”²⁰⁷

La ceremonia que tenía lugar con motivo de la primera entrada del obispo en la ciudad fue uno de los acontecimientos más importantes que, ya desde el siglo XI y de forma variable, tuvieron lugar en la urbe. El recibimiento y su ritual estaban cargados de simbolismo y significación, ya que el obispo reunía en su persona el poder temporal y espiritual, además de llevar aparejado el título de Conde de Pernía. Esta acumulación de poderes en una sola persona merecía que el protocolo se formalizase de la manera más solemne posible y se acompañara de una serie de escenificaciones y ritos que evidenciaban su prestigio, poder y posición social. Además, debemos tener presente que en Palencia, de la misma manera que sucedió en otras sedes²⁰⁸, el clero catedralicio instrumentalizó estas solemnidades como una estrategia de afirmación del dominio episcopal y capitular sobre las autoridades y élites locales.

Las celebraciones de las primeras entradas episcopales en la ciudad gozaron de

²⁰⁷ Acuerdo capitular, sábado 9 de noviembre de 1595, Ceremonial de entrada del obispo Pedro Gómez Sarmiento, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1521-1530, ff. 185v-191v. Ya en este momento se lamentaban de que muchos actos de la entrada se habían perdido, “como otras cosas se suelen caer y olvidar”. FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, (apéndice V), pp. 79-83. En la segunda mitad del siglo se dice: “todavía ha quedado y se usa que el prelado en su primera entrada sea rescebido en la dicha ciudad con todo el aparato y regozijo posible”, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 17r.

²⁰⁸ PAIVA, José Pedro, “A liturgy of power: solemn episcopal entrances in Early Modern Europe”, en SCHILLING, Heinz (ed.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe, Volume 1, Religion and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 140-161.

gran fasto durante la Baja Edad Media, llegando con el máximo esplendor a finales del siglo XV, tal y como sucedió con la venida de fray Alonso de Burgos. Las decisiones políticas de ámbito peninsular producidas durante su gobierno, en especial la expulsión de los judíos de los territorios hispanos, determinaron el adelgazamiento del protocolo, algo que ya se reflejó en la toma de posesión de Diego de Deza en el año 1500. En este momento, el ritual de recepción y entrada estaba perfectamente reglamentado y en él podemos distinguir tres estadios: los preparativos del recibimiento, desarrollados en los días previos al acontecimiento; los actos de toma de posesión del poder precedidos por la entrada triunfal en la ciudad y, por último, el ritual religioso²⁰⁹. Durante el transcurso de estos últimos, la ocupación de los espacios y la posición de los actores que formaban parte del ceremonial no era azarosa, sino que tenía la intención de mostrar las jerarquías y el poder de cada uno de ellos dentro de sus respectivas categorías. Para ello debemos tener muy presente la doble dimensión del ceremonial -interior y exterior- y reconocer, por un lado, el significado del lugar que ocupaban los personajes en tanto que pertenecientes a un determinado grupo social y, por otro, la imagen que de este se ponía de manifiesto, aspecto este que generó no pocas controversias.

Avanzado el siglo y en coincidencia con la disminución de los poderes del obispo en el ámbito temporal, el ceremonial se vio mermado de ciertos rituales y de relevancia política. Todo ello a pesar de que este tipo de exteriorizaciones de poder se vieron reforzadas en su dimensión religiosa, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras los acuerdos salidos del Concilio de Trento y, a finales de la centuria, con la publicación del *Ceremoniale episcoporum* de Clemente VIII.

LA ACTIVIDAD PREVIA, PREPARATIVOS Y ORGANIZACIÓN

Los preparativos para festejar la entrada comenzaban una vez era conocida la

²⁰⁹ Esteban Recio e Izquierdo hablan de tres ceremonias: un ritual de sumisión de las autoridades civiles y religiosas antes de entrar en la ciudad; el pleito homenaje ante la puerta del mercado y, por último, la recepción del cabildo como señor espiritual de la ciudad; ESTEBAN RECIO, Asunción e IZQUIERDO GARCÍA, María Jesús, “Palencia en la Edad Media, una ciudad de señorío eclesiástico”, en TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (coord.), *El Estudio General de Palencia, historia de los ocho siglos de la Universidad Española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 30-31. Por otro lado, es imprescindible el estudio de: POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias de recibimiento y despedida a los Obispos en la tradición palentina (S. XV-XVIII)”, *PITTM*, 69, 1998, pp. 401-478. También ESTEBAN RECIO, Asunción, *ob. cit.*, pp. 148-150, aunque en este caso se centra en la Baja Edad Media y sólo se ocupa del acto de vasallaje y no de la actividad completa.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

identidad del nuevo prelado. El cabildo, en reunión extraordinaria, nombraba a los representantes que debían encargarse de visitar al obispo. Su número dependía de la distancia a la que se encontrase el electo, “si está cerca, a ocho o diez leguas, suelen ir dos dignidades y quatro canónigos, pero si es a más lejos una dignidad y dos canónigos, y si está pasados los puertos dissierese esta visita para quando se vaya acercando a su yglesia y en todo se guarda la orden que al cabildo le parece”²¹⁰. Lo habitual era que el obispo se encontrase fuera de la diócesis en el momento de su nombramiento y tampoco resultó extraño que incluso estuviera fuera de la península.

Con anterioridad a la primera entrada, un procurador, nombrado por el prelado, debía tomar posesión de la diócesis en su nombre. Este juraba guardar las constituciones, costumbres y estatutos de la institución. Un trámite necesario, ya que el tiempo que pasaba entre la designación del prelado y su entrada solemne era generalmente excesivo. Los encargados de realizar el juramento fueron personas cercanas al religioso, así, por ejemplo, sabemos que Alonso de Fonseca, quien con posterioridad fue arzobispo de Santiago²¹¹, tomó posesión de la diócesis en nombre de su sobrino, Juan Rodríguez de Fonseca, puesto que en el momento de su nombramiento éste se encontraba en Flandes. La ceremonia de juramento de los procuradores era exactamente igual a la que debía realizar el nuevo prelado el día de su entrada. Así, cuando el obispo Fonseca prometió el cargo, lo hizo:

“segund la dicha forma que lo había fecho en su ausencia el señor don Alonso de Fonseca y cuando tomo la posesión del obispado por su señoria como esta escripto en este rregistro atras a honze de enero de mill e quinientos cinco leyendolo de verbo ad verbum por el libro de los estatutos de la dicha iglesia do esta sobre los evangelios y cruz”²¹².

El procurador era recibido en la catedral, donde debía presentar ante el secretario “las bulas y cédula real y el poder que traen del electo cuyas copias de todo han de traer sacadas [...]”²¹³. Mostrados estos documentos, y certificada su autenticidad, juraba “las copias del estatuto de corrección y punición y los executoriales sobre el discernidos, y la copia del estatuto de alternar porque se han de dar al que tomare

²¹⁰ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 1r.

²¹¹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 525 y TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de las indias”, *Hispania Sacra*, 13, 1960, pp. 292-294.

²¹² ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, v. 36, f. 279r.

²¹³ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 1v.

la posesión al tiempo del juramento y ha de jurar estos dos estatutos en particular [...]”²¹⁴. Asumidas las obligaciones sobre los estatutos, el chantre y sochantre le llevaban al coro, donde había de ocupar la silla pontifical y realizar el auto de posesión; posteriormente, en la audiencia, haría lo propio con la jurisdicción. Después de hacerse con el poder religioso, el prelado -o su representante- debía asumir el temporal:

“con las bullas y sacados originales al regimiento de la ciudad, y allí, ante el corregidor y regidores, lo presentan y piden ser obedecidos y que tengan al obispo por tal en todas sus preeminencias y cosas que le toquen y el corregidor y regimiento lo obedecen como por los recados se manda y sácanlo por testimonio del escribano de concejo”²¹⁵.

La última función del procurador era la de dirigirse a las poblaciones y lugares del obispado donde el prelado constituía la máxima autoridad, para que los diferentes cargos fueran ocupados por personas afines al prelado: “y quitan las varas y danlas a los alcaldes de parte del nuevo obispo y los otros oficiales que el obispo suele tener y si en las fortalezas ay alcaldes del obispo passado, o del cabido, entregan las fortalezas y sus llaves a los dichos”²¹⁶.

Días antes de la solemne entrada del obispo en la ciudad éste informaba al cabildo y al concejo de su presencia en la fortaleza de Villamuriel²¹⁷, donde solía estar alojado. Poco después, una delegación de ambas instituciones se acercaba a la localidad a “besar las manos” y acordar la forma de la recepción del prelado y el protocolo a seguir²¹⁸: “acordaron sus y[lustrisi]mos que los señores que han de yr a

²¹⁴ *Ibid.*, f. 1r y v.

²¹⁵ *Ibid.*, f. 16r.

²¹⁶ *Ibid.*, f. 16 v.

²¹⁷ En las Actas Municipales del Ayuntamiento de Palencia se recoge como el 1 de marzo de 1553 “se rrezebio en el rregimiento una carta del señor obispo Gasca sobre la venida por que quería entrar en esta cibdad pa[ra] de mañana sábado en ocho días” Archivo Municipal de Palencia (AMP), A-21-013, Libro de actas municipales 1553, f. 12r. El 16 de enero de 1578 el cabildo de la Catedral de Palencia recibió una carta del nuevo prelado, don Alvaro de Mendoza, “haciéndoles saber como el tenía acordado de benir a entrar en esta su santa yglesia a cinco o seis del mes de febrero que viene”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 3v.

²¹⁸ Acuerdo capitular (referido a la recepción de Álvaro de Mendoza), jueves 6 de febrero de 1578, “acordaron sus Y[lustrisi]mos que los señores Arcediano de Carrión thesorero, canonigos Andrés de la Rua, Antonio de Arce, licenciado Tamayo, Francisco de Haro, vayan en nombre del cabildo a besar las manos a su señoría de parte del cabildo”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 3v. El viernes 31 de enero de 1578, desde el concejo, se “acordó que los señores Juan de Ortega e Miguel de Torres fuesen a Villamuriel a tratar la entrada del obispo en la ciudad”, AMP, A-21-013, Libro de actas municipales 1576-1578, f. 188r.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

visitar al señor obispo traten con su señoría la orden que se tiene en el recibimiento y a la ora que su señoría a de comer y estar en el soto”²¹⁹.

Paralelamente, desde el cabildo también se trataba sobre la necesidad de adornar espacios fundamentales para el ritual, como el interior del templo o la Puerta de Nuestra Señora –por donde debía entrar el prelado a la catedral–, así como sobre las fiestas para solemnizar su entrada. En este sentido, se ajustaba con el maestro de capilla las actuaciones a realizar por el coro y ministriles²²⁰. Los acuerdos del cabildo también contemplaban otros asuntos, como las mulas para el recibimiento, las penas para los beneficiados que faltasen ese día o el orden que se debía seguir en la salida²²¹. Así mismo, y en aras de lograr la mejor recepción posible, se solicitaba a otras instituciones el préstamo de diferentes piezas. Así, para la recepción de Luis Cabeza de Vaca el Arcediano del Alcor pidió al concejo una bandera y un tambor, que se prestaron con la condición de que fueran perfectamente visibles las armas de la ciudad²²².

EL RECIBIMIENTO, FÓRMULAS RITUALES DE ACEPTACIÓN Y SUMISIÓN

El ceremonial de recepción del obispo se componía de varios actos públicos: el ritual de sumisión y respeto a la autoridad eclesiástica, el pleito homenaje público que se celebraba ante la Puerta del Mercado y la toma de posesión del prelado como señor espiritual de la ciudad. El recibimiento se producía en horario de tarde y normalmente había sido ajustado para que aconteciese en día festivo. Así, Juan Rodríguez de Fonseca y Pedro la Gasca hicieron coincidir el evento con el Domingo

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Acuerdo capitular, jueves 16 de enero de 1578, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 3v.

²²¹ Acuerdo capitular, jueves 6 de febrero de 1578: “esten prebenidos para el dicho dia de la entrada y tengan muy buenas mulas so pena de que el señor dignidad, canónigo, racionero que no la tubiere sea multado y pague quatro ducados de pena igualmente tanto el señor dignidad como canonigo o racionero [...] que ningún beneficiado de todos los susodichos fasta el día de la dha entrada a se hallar en ella por ningún negocio y que le suzeda para averse de ausentar desta cibdad so pena de otros quatro ducados por persona [...] que ningun señor beneficiado de todos los susodichos pueda excusar ny escuse de salir a lo reçibimiento [...] de esta manera tendrán todos cuidado de estar prevenidos para este recibimiento de buenas mulas”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 4r.

²²² Según se hace constar en el acuerdo del concejo, “los dichos señores mandaron que se le preste la dicha bandera e atambor, contando que el lugar de las armas de la cibdad por cada parte se pongan las armas del obispo por manera [...] ninguna las armas de la cibdad no se vean”, AMP, A-21-013, Libro de actas municipales, 1537, f. 43v.

de Ramos, aumentando de esa manera el componente simbólico del acontecimiento.

Cabildo y concejo antes de la entrada en la ciudad

El acto demandaba una perfecta sincronización de las partes para que los diferentes acontecimientos se sucediesen de forma satisfactoria. Cabildo y obispo debían encontrarse en el camino real, “antes de la asomada del camino que baja al soto”, con el fin de que los primeros pudieran mostrar sumisión y respeto a la máxima autoridad eclesiástica antes de que esta llegara a la ciudad²²³.

Los prelados, acompañados de personas nobles e ilustres elegidas por él²²⁴, se dirigirían a Palencia desde su fortaleza de Villamuriel. Lo hacían ricamente ataviados y montados a lomos de un caballo:

“todo blanco, a la bastarda, y calçado una calça negra y otra colorada y con espuelas doradas y con un capelo como los de los cardenales de las mismas dos colores y a de vestir una capa grande [...] y a de ser de las mismas colores, la mitad de grana y la otra mitad negra, muy tundida y las pvntas que cubran el cuello del caballo asidas en las cabeçadas a par del copete como andan los cardenales en Roma”²²⁵.

Por su parte, el cabildo partiría a encontrarse con el prelado desde la catedral y en procesión. Previamente, se había tañido a completas para reunirse en la Plaza de

²²³ “El día y hora concertada venyendo en buen/ hora su señoría de camino se deue detener/ quanto un quarto de legua de la cibdad/ o algo menos como oliere el tiempo y allí/ espera a los de su iglesia que yran cabalgan/do en horden con su portero y maça o cetro/ delante y también yrá la justicia y rre/oidores acompañados todos con otros/ de la cibdad también cavalgando y así del/ ande pasar todos delante se su señoría/ faziendole su mesura y a catamyento/ y su señoría a todos su noble cortesía y/ mostrándoles su buena voluntad y acaba/dos de pasar continua su señoría su camyno para ña cibdad y los regidores sean/ de adelantar para rencibir a su señoría/ otra vez como aquí adelante se dirá”. Así se describe el ceremonial que se siguió en 1525 con motivo de la primera entrada de don Pedro Gómez Sarmiento, ACP, AAC, *Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544*, 36, 1525, f. 366v.

²²⁴ En el recibimiento de Álvaro de Mendoza se dice que estaba acompañado de “todos los señores de título (condes y marqueses) y otros muchos caballeros que consigo traía” ACP, AAC, *Libro de actas capitulares 1575-1580*, f. 9v. Felipe de Tassis y Acuña (17 de agosto de 1608) se hizo acompañar del “conde de castro y el conde de Villamediana, su sobrino, que llevaban la rienda y don Francisco de Ribadeneira y don Luis de Guzmán que llevaban la falda y otros caballeros muy principales”, en: ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 157r.

²²⁵ ACP, AAC, *Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544*, 36, 1525, f. 366v. Con la entrada de Juan Ramírez Zapata se dice que su señoría debía desplazarse en mula y, antes de ser recibido por los representantes de la ciudad, montar en un caballo blanco ricamente ataviado: ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, *Libro de los estatutos y costumbres...*, 1572, f. 17v-18r.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

san Antolín y desde allí salir todos juntos²²⁶, “despacio, de dos en dos por su Antigüedad y sus choros precediendo el portero a cauallo con su cetro”²²⁷, o por dos maceros a caballo. Lo harían en muy buenas mulas y muy bien aderezadas,

“primero los Razioneros por su antigüedad yendo por choros como siempre van a todas las prozesiones yendo delante los razioneros músicos y luego los titulares más nuebos y ansi fueron procediendo de dos en dos por sus choros [...] así salieron todos sus ymos de la plaza yendo detrás de los dos señores deán y Arcediano de Palencia”²²⁸

“Vanse allí por la calle de pan y agua a la larga hasta salir al campo por la puerta del mercado derechos al soto donde su señoría los está esperando”²²⁹

El primer recibimiento se realizaba fuera de la ciudad, en el camino que conectaba ambas poblaciones. Antes de producirse el encuentro, se adelantaba el portero y el maestro de ceremonias para comunicar al prelado el procedimiento, tras lo que, “de dos en dos [...], hazen al prelado su venia y acatamiento inclinando las cabeças y cuerpos y quitando los bonetes y su señoría inclina la suya a todos los que passan. Y quando llegan los canónigos quita su señoría el sombrero que trae sobre el bonete [...] y llegando los canónigos antiguos y dignidades su señoría quita el bonete y esta sin el hasta que acaban de pasar”²³⁰. A partir de ese momento, el prelado se dirigiría a la ermita de San Sebastián²³¹, extramuros de la ciudad, flanqueado por “los dos presidentes de los dos choros”²³², y tras ellos los demás componentes del Cabildo, que se dispondrían guardando el orden de las

²²⁶ El domingo 9 de febrero de 1578, con motivo del recibimiento de don Álvaro de Mendoza, se juntaron todos los señores dignidades, canónigos y racioneros a la “vna ora después de mediodía a salir a rezibir a su señoría”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 9 v.

²²⁷ Acuerdo capitular, 17 de marzo de 1562, “recibimiento que se auia de hazer el Rmo. Sr. Don Xptoual de Baltodano”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1560-1563, f. 93r.

²²⁸ ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 9v.

²²⁹ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 18r.

²³⁰ *Ibid.*, ff. 18r-18v.

²³¹ Tras la pestilencia que asoló la ciudad en 1466 el arcediano del Alcor dice que se produjeron dos consecuencias positivas: “la una, que se edificó entonces aquella devota iglesia de San Sebastián, que es fuera de la ciudad, a las eras del mercado; y la otra, que en la iglesia mayor se ordenó perpetuamente de decir todos los lunes de mañana antes de la prima, una Misa solemnemente cantada por todo el Cabildo, por la salud y en devoción de señor San Sebastián, con su procesión y letanía” (FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 424). Junto a los muros de la ermita, hoy desaparecida, se encontraban unas casillas, utilizadas como hospital improvisado cuando la ciudad fue asolada por la peste en el año 1600 (RODRÍGUEZ SALCEDO, Severiano, “El Obispo Axpe Sierra y su intervención en la vida palentina”, *PITTM*, 4, 1950, p. 166.)

²³² En el recibimiento de Álvaro de Mendoza, el Deán y el Arcediano de Palencia tomaron en medio de sí a su señoría, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 9vr.

procesiones.

Llegados a la ermita de San Sebastián, el cabildo se despedía del obispo y regresaba a la catedral, dando comienzo una nueva fase del ritual²³³, aquella que tenía que ver con su entrada en la urbe. Los representantes del concejo saldrían a buscar al prelado acompañados de “danças y auctos [...] y otras cosas de regozijo, que salen por su orden al rescebimiento”²³⁴. Hasta la ermita se desplazaba la “ziudad muy en orden a rezibir al d[ic]ho señor obispo llebando delante de sí el alcalde de la hermandad con dos docenas de arcabuzeros y todos los señores regidores y corregidor”²³⁵. En este lugar se vestía con la indumentaria que debía portar para la entrada²³⁶: “calça allí las calças y espuelas y toma la capa y capello y sube en su caballo, y de las personas principales que trae consigo, dos dellos a pie le traen de las camas del freno del cauallo y otro la falda de la capa y los demas cabalgando le acompañan con los menestrales y otros instrumentos delante y assi se viene hasta la puerta de la ciudad que llaman del mercado”²³⁷.

Los diferentes textos que narran esta fase del recibimiento, ya sea con intención normativa o descriptiva, se lamentaban de la pérdida de elementos simbólicos y festivos. Una de las escenificaciones más sugestivas, desaparecida a finales del siglo XV, era la que realizaban las comunidades hebrea y musulmana²³⁸:

“antiguamente salían los moros con vacas encascabeladas y dorados los cuernos/ y

²³³ Con la entrada de Cristóbal Baltodano (17 de marzo de 1562) se dice que “el señor Deán pidirá licencia a su Señoría por el cabildo para venirse a la iglesia, a lo segundo recibimiento, y luego el cabildo se torna por la puerta y calle de barrio medina, (aunque esta vez volvió por la de mercado) con Alguna más priesa que a la yda y se vienen a la yglesia a tomar hábito”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1560-1563, ff. 94-95.

²³⁴ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 18v.

²³⁵ ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 10r.

²³⁶ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 156v.

²³⁷ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 19v. En el Ceremonial de Arce se describe con precisión la indumentaria que debía portar el obispo: “el prelado dexa las ropas que antes traya y se viste de una capa que llaman de choro muy larga y la mytad dellas es de grana y la otra meytad de paño negro fino y destas dos colores le ponen unas calças y un Capello lo de encima partido igualmente de colorado y negro y lo de abaxo de raso verde con cordones del mismo color, y a la puerta de esta iglesia le tienen aparejado un cavallo blanco con freno, guarniciones, estribos y espuelas doradas en el qual cavalga con gran regozijo de atavales / y trompetas y menestrales altos, repicando las campanas de todas las iglesias”, ARZE, Juan de, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia* (ACP. Biblioteca de libros manuscritos, 128), ff. 62v-63r.

²³⁸ El rey Alfonso VIII y su esposa, doña Leonor, concedieron al obispo Raimundo II, y a sus sucesores en la sede, que los moros y judíos de la ciudad únicamente pagaran tributos al obispo. CORIA COLINO, Jesús, “La ciudad de Palencia de finales...”, p. 205. POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, pp. 415-416.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

los judios que los unos y los otros eran vasallos del obispo y con ellos el rabi mayor que lleuaua la tora que era vn rollo de pergamino de bezerro arrollado en que estaua escripto el Pentateuco el qual yva puesto en una vara alta con una manga rica como agora acostumbra llevar la cruz y dentro de la manga yva el dicho rollo, aunque no lleuaua cruz, y quando el obispo veyea aquella tora la acataua y la tomaba de mano del rabi²³⁹

Antes de acceder a la ciudad, el prelado debía cumplir con un trámite de gran trascendencia política; el pleito homenaje ante la Puerta del Mercado: “por ser puerta y calle mas principal y mas lexo de la yglesia y por que se goze mas y mejor la fiesta de todo”²⁴⁰. Previamente a su llegada se cerraban las puertas y un caballero nombrado por el obispo “haze omenaje en manos del que la ciudad nombró y el de la ciudad en manos del nombrado”²⁴¹. Durante este ritual, el concejo juraba fidelidad a su señor y el obispo se comprometía a guardar todos los buenos usos y costumbres de la urbe²⁴². No consta que el acceso se decorase de forma especial o

²³⁹ Diciendo en alto, para ser escuchado por todos los allí presentes, las siguientes palabras: “sanctam legem viri hebrery et laudamus et beneramus ut poteque ab omnipotenti Deo personamus tradita est patribus vestris, observationem vero vestram et vanam interpretationem damnamus atque improuamus qua salvatorem quem ad huc frustra expectatis appostolica fides iam prudem aduernisse docet et predicat. Dominus nostrum jesu christum qui cum patre et spiritu sancto viuut et regnat. Deus per Omnia secula seculorum”, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, *Libro de los estatutos y costumbres...*, 1572, ff. 18r y v). Fernández del Pulgar recoge este acontecimiento y señala que se realizó por última con motivo del recibimiento de fray Alonso de Burgos, donde “hubo grandes fiestas, y especialmente lo regocijaron los Moros y los Judíos que moraban en la ciudad, que eran sus vasallos; los Moros con diversas danças y invenciones, y los Judíos iban en procesión cantando cosas de su ley, y detrás venía un Rabí que traía un rollo de pergamino en las manos; cubierto con un paño de brocado, y esta decían que era la Torah, y llegado el obispo él hizo acatamiento como a ley de Dios, porque diz que era la santa Escritura del Testamento Viejo, y con autoridad la tomó en las manos, y luego la echó atrás, por encima de Sus espaldas, a dar a entender, que ya era pasada, y así por detrás la tornó a tomar aquel Rabí; la cual fué ceremonia digna de ponerse en esta memoria, porque fué la última vez que se hizo, a causa que después, de ai a pocos años se tornaron Christianos”, FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, III, p. 139; POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, p. 416.

²⁴⁰ ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, 36, 1525, f. 366.

²⁴¹ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 19v. El 4 de abril de 1506 el obispo Fonseca hizo su primera entrada solemne en la ciudad, jurando guardar las libertades y costumbres en manos del señor don Sancho de Castilla “estando de parte de fuera de la cibdad”, ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, 36, ff. 277-279; ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1511, f. 137; ARZE, Juan de, *ob. cit.*, ff. 62v-63r.

²⁴² El obispo Juan Rodríguez de Fonseca juró “fazer pleyto homenaje de guardar a la cibdad y a los vecinos della todas sus franquezas y libertades y buenos usos y costumbres [...] e hazer guardar a la dha cibdad e estatuto del vino y la sentençya de los ganados [...] que si a su poder viniere la merindad de la dha cibdad que non lieue ni pueda llevar más derechos que aquellos que se contienen en el arancel y tabla de la cibdad ques dado por provisión del rey y de la reyna n[ues]tros seniores [...] que la carcel de los presos estará toda una en casa llana y dentro de la dicha cibdad y no en torres ni en fortalezas [...] de guardar la sentençya que se dio entre el señor don Pedro de Castilla de

que el concejo promoviese la erección de algún elemento simbólico de prestigio, como las enramadas utilizadas con motivo de la entrada de Felipe II²⁴³.

La ciudad, escenario del recibimiento

Tras el juramento en la Puerta del Mercado, accedían a la ciudad y se realizaba la solemne procesión por las calles, engalanadas de forma especial para tan relevante ocasión. Así mismo, en distintos lugares del recorrido se desarrollaba un espectáculo público con música, representaciones teatrales o danzas. Se trataba del acto más popular y relajado de la recepción. En ese momento la población, que no había aparecido en ninguna otra etapa del ritual, participaba como espectador y protagonista, validando y legitimando la entrada.

Durante esta fase, el prelado se ayudaba de “las más principales personas y cavalleros” que le acompañarían:

“se apean y le toman las riendas y le adrezan la capa sobre el caballo busca las orejas [...] y assy acompañado viene por toda la calle que llaman de pan y agua y calle mejorada y por la de las carnicerías hasta la plaza, reparando por el camino donde oviere alguna representación, o farsa, o danza, porque destas cosas se solian hazer este día muchas y buenas funziones y siempre el prelado por el camino va santiguando y cobrando la bendición a todos rallando”²⁴⁴

Su desarrollo estaba perfectamente organizado y reglado, como se desprende de las disposiciones concejiles y catedralicias. Estas determinaban el recorrido de la comitiva así como el estado en el que debían encontrarse las vías y

buena memoria y la dicha cibdad para que los que fueren un año regidores que no lo puedan ser el año segundo fasta el tircero año e que los nonbrara/ [...] no metiesense suya nynguna ny gente de guerra ni de grande ninguno deste rreyno enla dha cibdad ny consentir en ello para que se ayan de apoderar de la dha cibdad”, ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, 36, ff. 277v-278r; POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, p. 417.

²⁴³ “Delante de la puerta de la ciudad estava hecha una enramada grande para el recibimiento de Su Magestad házia la parte donde dava el sol, empero no era de provecho para este efecto, porque ya estava puesto, y quando se acabó el recibimiento uvo de entrar Su Magestad con hachas”: COCK, Enrique, *Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592...*, p.36. Las enramadas fueron un recurso habitual de pervivencia medieval para conmemorar acontecimientos como estos en las ciudades donde existían pocas posibilidades económicas: BONET CORREA, Antonio, “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *Norba. Revista de arte*, 13, 1993, p. 32.

²⁴⁴ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f.63r. En referencia a la entrada de Álvaro de Mendoza: “Su señoría que se detubo un buen rato en llegar a causa de ziertas representaciones que la zibdad le hizo y danzas y otros regozijos”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 10v; ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 20 v.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

su decoración²⁴⁵. En ese sentido, se aderezaban los balcones de las viviendas mejorando el aspecto de la ciudad por unas horas: “toda aquella calle hasta la yglesia esta por mandado de la justicia muy limpia y las ventanas aderezadas con alombras cada vno como mejor puede e se suele hazer para la entrada de príncipes”²⁴⁶.

El acto religioso en la plaza de la catedral

Una vez que los representantes de la ciudad habían acompañado a su nuevo señor por las calles, éste se dirigía a la plaza de san Antolín, donde se escenificaba la tercera parte del ceremonial. Allí el prelado tomaba posesión de su cargo como señor espiritual. La ceremonia finalizaba en la catedral, con la recepción del nuevo obispo por parte del clero.

El cabildo, que se había apresurado a regresar a la catedral desde la ermita de San Sebastián, se encargaba de ultimar los actos religiosos y esperaba en procesión la llegada del prelado. La comitiva ocuparía un amplio espacio de la plaza, “desde la puerta de Nuestra señora hasta pasada la otra puerta de la yglesia de la audiencia”²⁴⁷. Cada miembro se colocaba de acuerdo a un orden previamente establecido, vistiendo sobrepellices, “seis caperos, dos dignidades y quatro canónigos con capas ricas y cetro, el presidente del cabildo con la capa de preste precediendo la cruz Professional con sus acólitos ceroferarios”²⁴⁸.

Al contrario de lo que sucedía con la Puerta del Mercado, la Puerta de Santa María o del Obispo se decoraba con una arquitectura efímera en forma de arco triunfal que centraba el espacio donde se desarrollaba la ceremonia:

“y ante la dicha puerta de la yglesia suele siempre hauer algún buen adornamiento a manera de arco triumphal y su altar y estancia para los músicos y menestrales, y de una parte y de otra, a los dos lados de la puerta, estará bien entapizado con muchos escudos de las armas de su señoría y letreros y otras cosas a propósito y en

²⁴⁵ Acuerdo municipal, 23 de octubre de 1534, “hacer limpiar las calles por la venida del obispo”, AMP, A-21-009, envoltorio 11, 1534, f.101r.

²⁴⁶ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 20 v.

²⁴⁷ Acuerdo capitular, domingo 9 de febrero de 1578, recibimiento del señor obispo D. Álvaro de Mendoza, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 10r. Cuando en los textos mencionan la puerta de la Audiencia se están refiriendo al entorno de la Puerta del Salvador.

²⁴⁸ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, ff. 20v-21.

la placeta que está ante la dicha puerta está un sitio rico y en él una cruz y tienen allí el aceite con agua bendita”²⁴⁹.

El arco que allí se levantaba era una máquina de grandes dimensiones y fácil ensamblaje, la cual se guardaba en dependencias catedralicias y volvería a montarse para conmemorar las entradas de los prelados²⁵⁰. Así, la arquitectura efímera adquiriría un papel destacado en la ceremonia, puesto que a través de ella se exaltaban las cualidades del personaje y su poder religioso. Todo su contenido –inscripciones, pinturas y decoración– era permanente, variando únicamente los escudos del obispo con cada nuevo acceso. El arco debió de servir, también, para realzar la entrada de Carlos V en la ciudad, tal como sucedió en 1522²⁵¹ y de su esposa, Isabel de Portugal, en 1527. En esta última fecha, debido a la trascendencia del acontecimiento, desde el municipio se solicitó al obispo y a su cabildo que estuvieran a punto para el recibimiento y que, en la iglesia mayor, hubiera algún arco triunfal²⁵².

Con motivo de la entrada de don Álvaro de Mendoza se montó un arco triunfal “muy sumptuoso, que llegaba al texado de la misma puerta con muchas historias pintadas y figuras y otras ymbinzones, sonetos, versos en latín y en romanze con mucho adorno de tapicería y capas de brocado”²⁵³. La decoración se extendía a otras partes del exterior catedralicio, como la pared del claustro que daba a la plaza, la cual aparecería vestida con ricas colgaduras desde el corredor hasta el suelo²⁵⁴,

²⁴⁹ *Ibid.*, 1572, f. 21r.

²⁵⁰ Los canónigos obreros debían tener “en el hospital o en el taller provisión de madera y clavazón asy para el monumento y estrados como para otras necesidades que siempre ocurren y todo lo susodicho esté tras llave y a buen recabdo” (ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f.113r.).

²⁵¹ El emperador entro en la ciudad de Palencia el martes cinco de agosto, “do fue recibido con toda solenidad de los eclesiásticos y seglares y con arcos triumphales, resinenciones y palio rico de como a tal y tan grande enperador Rey señor convenya”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1521-1530, f. 63v.

²⁵² AMP, Libro de Actas capitulares 1527-1528, A-21-008, f. 150 v. Desde la catedral se cumplió con la solicitud, puesto que el miércoles 21 de agosto de 1527 se acordó colocar arcos triunfales para el recibimiento de la emperatriz: ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1521-1530, f. 258 v.

²⁵³ ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 10 v.

²⁵⁴ POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, p. 457. Esta forma de decorar la plaza aún se practicaba en el siglo XVIII, puesto que con motivo de la entrada de José Rodríguez Cornejo (25 de marzo de 1746) se dice que la “pared estaba ricamente adornada con colgaduras desta santa Iglesia”, RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “El acontecer artístico de la catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800)”, en VV. AA., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, p. 218. Los textiles colgaban desde la galería, existente sobre el ala occidental del claustro, hasta el suelo. Este añadido se eliminó en el siglo XVIII para solventar los daños estructurales que estaba causando al recinto claustral (HOYOS ALONSO, Julián, “El claustro de la catedral de Palencia, origen, funciones y cambios”, en ROSSI VAIRO, Giulia y RAMÔA

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

lo que mejoraba sustancialmente el aspecto del espacio.

El prelado accedería a la plaza desde la calle del Cuervo. En la puerta de la Audiencia le esperaba la comitiva, allí se apeaba del caballo y avanzando a pie, acompañado de los caballeros que con él venían, se dirigía hasta la cruz que portaba el subdiácono, donde, “poniéndole dos muchachos de coro una almohada de terciopelo colorado, se humilló en ella adoró a la cruz y los dichos niños le quitaron las espuelas”²⁵⁵. Una vez puesto en pie, el Arcediano de Palencia y el Deán se disponían a ambos lados del prelado el cual, entre música y villancicos que loaban su figura, le acompañaban al sitial colocado en frente del arco triunfal²⁵⁶. Este se adornaba con alfombras y almohadas “y una cruz de pie, la qual el dean o preste toma en las manos y la da a besar al prelado, y allí descansa un poco”²⁵⁷. A continuación, tomaba el hisopo y bendecía a todos los allí presentes²⁵⁸.

MELO, Joana (coords.), *Claustros no mundo mediterrânico (séculos X-XVIII)*, Coimbra, Almedina, 2016, pp. 333-347.

²⁵⁵ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 156v. Los niños de Coro también le retiraban las botas, anillos y pectoral (POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, p. 421). Así mismo, le despojaban de las calzas colorada y negra; el secretario del cabildo llevaría el caballo blanco a su casa (ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 63r y v.) y el barbero del cabildo tomaba el capelo (ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 21r).

²⁵⁶ La puerta aparece citada de diferente manera en los distintos textos consultados: Puerta del Crucero, con motivo de la entrada de Zapata de Cárdenas (1570), ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1569-1573, ff. 76-77 (también en ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 63r); Puerta de Nuestra Señora, cuando hizo su entrada Álvaro de Mendoza; y, Puerta de los Apóstoles, tal y como se menciona con motivo de la entrada de Felipe de Tassis (ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 157).

²⁵⁷ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 63.

²⁵⁸ “el pressidente con capa toma el ysopo de mano del maestro de ceremonias y besándole le da al prelado el qual echa agua bendita a si y a los que estan cabo el y luego toma la cruz del sitial y se la da a besar al prelado y acabado el responso los mozos del choro dizen el verso y el preste la oración siguiente: Deus omnium fidelium pastor et rector...” (ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 22). Con motivo de la entrada de Álvaro de Mendoza, el cabildo mandó hacer una nueva ara sobre la que debían disponerse los diferentes objetos relacionados con la ceremonia. Conocemos esta cuestión gracias al conflicto que generó su decoración pictórica: “petición por parte de los pintores que pintaron el Ara que se hizo para la entrada de su Santidad significando el grande engaño que contra ellos abia abido en el conzierto de la pintura que suplicaban a sus mos. fuesen servidos de les satisfacer su daño”, Acuerdo capitular, miércoles 25 de febrero de 1578, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 12 v. El cabildo accedió a la petición de los pintores, “visto claramente el engaño que entre ellos ubo y lo mucho que se acreszio en la obra de lo que al prinzipio se entendió acordaron sus Ylustrisimos de cometer a los señores obreros den quatro cargas de trigo a los susodichos pintores por todas las acrecencias y cosas que hizieron y por satisfacción del daño que dizen recibieron”, *Ibid.*, f. 13.



Fig. 9. Libro con el formulario de Juramento de posesión de los obispos. 1564. ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 1, 754, s/f.

Tras este acto llegaba el secretario con los estatutos y la fórmula del juramento para, a continuación, proceder a su acatamiento. Fue en la segunda mitad del siglo XVI cuando se estableció definitivamente que el obispo jurase los estatutos en el exterior de la catedral, frente al arco triunfal y sobre el sitial dispuesto para tal efecto²⁵⁹ (con anterioridad este acontecimiento podía realizarse en el interior del templo, normalmente en el coro²⁶⁰). Allí se ubicaba el cuaderno, con la fórmula

²⁵⁹ Con motivo de la entrada de Juan Zapata de Cárdenas: “Acabada la oración llega el secretario del cabildo al dicho sitial con el presidente del cabildo y ponen sobre el sitial la forma del juramento ordinario”, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 21v. La fórmula del juramento aparece recogida en POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, pp. 421-422.

²⁶⁰ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 63r. Constan las referencias del juramento en la plaza: “y a la puerta de la iglesia estará un sitial donde estará la cruz e allí su señoría hará antes que entre en la iglesia el

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

codificada del juramento que pronunciaría el prelado al tomar posesión de su cargo²⁶¹, abierto por la página donde estaba representada la cruz con los cuatro evangelios, sobre la que debía poner su mano derecha²⁶² (fig. 9). Tras este acto, los mozos de coro hacían “[...] una brebe y muy graziosa representación en el arco y acabada una oración en latín que también se dixo a su s^a se entró en la yglesia con mucha música de ministriles y los músicos cantando el tedeum laudam en canto de órgano”²⁶³.

El ceremonial en el interior del templo

Desde la plaza, la comitiva accedía a la catedral por la Puerta de Santa María, atravesando el arco de triunfo erigido para tal ocasión. La elección de esta entrada no era casual, ya que aunaba el carácter simbólico y el funcional; la Virgen era una de las advocaciones del templo –su imagen presidía la puerta y el retablo mayor– y, sobre todo, conectaba directamente con el altar mayor y con el coro, los dos lugares más destacados en el interior catedralicio²⁶⁴.

El primer lugar al que se dirigía el obispo era a la capilla mayor, allí llegaba acompañado por los “señores seis caperos y asistentes” para realizar la bendición pontifical, tras lo cual se recitaban varias oraciones y se entonaban diferentes canciones del repertorio musical²⁶⁵. Seguidamente, el cabildo acompañaba al prelado a su silla del coro, donde recibía el último acto de sumisión y obediencia brindado por su iglesia: “allí llegan todos los beneficiados por su orden y otros

juramento acostumbrado”, ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, 36, 1525, f. 369.

²⁶¹ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 1, *Cuaderno en pergamino que contiene el formulario del juramento...* [1564], 754.

²⁶² “Ponese sobre el sitial un misal abierto, una cruz que está en el mismo libro del juramento, un tanto de los Estatutos principales...”, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 3, 828. Transcrito íntegramente en: POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, p. 458.

²⁶³ ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 11r.

²⁶⁴ Los personajes que aparecen en las arquivoltas se han relacionado con personajes del antiguo testamento que dan acceso al nuevo a través de la figura de María, que en origen ocuparía el parteluz. Por otro lado, debemos tener presente que cuando se proyectó la edificación de la puerta, y su programa iconográfico, la comunidad judía que vivía en la ciudad participaba activamente en las primeras entradas del obispo escenificando el abandono de la Vieja Ley en favor de la Nueva, algo que pudo tener su reflejo en la Puerta por donde el obispo hacía su primera entrada solemne: ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos (1471-1499)”, en AA. VV., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, p. 94.

²⁶⁵ POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, p. 422.

muchos capellanes clérigos y cantores y oficiales de la iglesia y le besan la mano y el prelado solamente a las dignidades y canónigos rescibe *ad osculum pares* besando en la mejilla y diciendo *pax rerum*²⁶⁶. Previamente a ese acto, el prelado debía haber acatado los estatutos: “si a la puerta de la iglesia, estando en el sitial, no vuo lugar por la muchedumbre de la gente para hazer el juramento sobredicho allí, en la silla, le haze antes que se le bese la mano [...]”²⁶⁷. El secretario se presentaba con el texto que debía jurar para, a continuación, continuar con el acto. En ocasiones, el prelado se comprometía a acatar los estatutos por partida doble, en el exterior y en el interior catedralicio²⁶⁸.

Finalizado el juramento y el besamanos se producía un pequeño expolio. Entre otras obligaciones, los prelados debían proveer a quienes le habían acompañado ese día de una serie de objetos de gran carga simbólica y valor económico. Como ya hemos visto, este se iba despojando de diferentes bienes a medida que se desarrollaba el acto: al secretario del cabildo le entregaba el caballo blanco con el que entraba, el capelo era para el barbero del cabildo –en ambos casos la entrega se producía en el exterior del templo–; tras el besamanos, los mozos de coro quitaban “a su s^a las calzas y zapatos, una negra y otra colorada, y el pertiguero quitó a su señoría la capa que había traído porque era suya”²⁶⁹, y el sochantre los guantes²⁷⁰. Previamente, los criados del obispo habían sido advertidos del procedimiento, para que tuvieran preparada en la sacristía la ropa que debía vestir el obispo antes de dirigirse a su casa.

²⁶⁶ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 64 v.

²⁶⁷ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 22 v.

²⁶⁸ “El juramento algunas vezes se haze dos vezes una al sitial de la puerta de la iglesia y otras bezes parece que basta fazerse en la silla pontifical”, ACP, AAC, *Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544*, 36, 1525, f. 369 v.

²⁶⁹ Acuerdo capitular, domingo 9 de febrero de 1578, recibimiento del señor obispo D. Álvaro de Mendoza, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 11. En el cuaderno que contiene el juramento del obispo se dice que entrega, “quando viene personalmente, al secretario del cabildo el cavallo blanco en que se ha de entrar y al portero del cabildo la capa de choro como esta que traen los señores de la yglesia desde todos los sancos a pascua de Resurrection y a de ser la mitad negra y la otra mitad colorada la qual trae vestida y al barbero del cabildo el sombrero el sombrero o capello assi mesmo de dos colores negro y colorado con sus cordones y borlas y guarnición y a los moços de choro las espuelas y las calças y estas calças también ha de ser la vna colorada y la otra negra. Y el caualllo a le de dexar al secretario luego en acercándose cerca de la yglesia y las espuelas en haziendo oración en la yglesia y la capa en acabando de tomar la possession en el choro y las calças a la noche quando las dexare”. ACP, Sección histórica, arm. IV, leg. 1, Cuaderno en pergamino que contiene el formulario del juramento... [1564], 754.

²⁷⁰ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, (Capítulo 47. Entrada del señor obispo Don Phelipe), f. 156 v.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

El cabildo no estaba obligado a acompañar al prelado hasta su residencia, aunque sus miembros lo hicieron habitualmente²⁷¹. Los obispos palentinos del siglo XVI se alojaron en diferentes casas alquiladas al cabildo aunque, en el último cuarto del siglo, ya ocupaban la vivienda que se estaba construyendo sobre la ruina del alcázar; así, a Álvaro de Mendoza le acompañó todo el cabildo con “muchas hachas por ser ya noche, fueron con su s[eñori]ª hasta sus casas del alcazar junto a la iglesia [...] dexaron a su señoría en el patio de su casa y su señoría despidió a todos con mucho amor y agradecimiento. Y ansi se acabó el dicho recibimiento haziendo de parte de la cibdad [...] muchas danzas y regozijos y representaciones”²⁷².

A principios del siglo XVII la celebración y su ritual se había desdibujado sustancialmente. Si en los primeros años de la centuria anterior se indica que, como consecuencia del Decreto de Conversión dictado por los Reyes Católicos, ya no existían miembros de otras religiones para salir a recibir a su señor, algo que había repercutido negativamente en la vistosidad del acto, a finales del siglo, la pérdida de los privilegios asociados al señorío de la ciudad determinó que la celebración, tal y como se venía desarrollando hasta ese momento, fuera inviable, tanto por la pérdida de actores en la ceremonia como, también, por la ausencia de valor simbólico de ciertos acontecimientos. Con motivo de la entrada de Felipe de Tassis (1608-1616), se valoraba la cuestión de la siguiente manera: “después que se quitó la ciudad a los obispos, cuya era, el regimiento sale a caballo a recibirle y no hacen la ceremonia que solían, ni toman el pleyto menaje como quando la dicha ciudad era de los obispos. Jura los estatutos de la yglesia y toma la posesión en el choro”²⁷³.

VISUALIZACIÓN DE LAS DIFERENCIAS CON MOTIVO DEL RECIBIMIENTO

Los puntos de fricción entre los distintos poderes de la ciudad fueron

²⁷¹ “van los que quieren y quando los señores obispos van a la casa episcopal le acompañan muchos por estar cerca”

²⁷² Recibimiento del señor obispo Álvaro de Mendoza, domingo 9 de febrero de 1578, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 11. El *Libro de los estatutos* dice “se va a su posada acompañándole todos con sus sobrepellices hasta su casa si es cerca y va a pie y sino hasta la puerta de la iglesia”, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 22 v.

²⁷³ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, Capítulo 47. Entrada del señor obispo Don Phelipe, f. 156v. En octubre de 1657, con motivo de la entrada de Antonio de Estrada, las actas capitulares describen con detalle el recibimiento extramuros por parte del cabildo y de la ciudad, sin que se mencione ningún acto especial en la Puerta del Mercado, POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, pp. 464-465.

abundantes, aunque se hacían más evidentes con motivo de un acontecimiento tan importante como la primera entrada del prelado en la urbe. Podríamos hablar de diferentes focos de tensión y a diferentes niveles. En primer lugar, el permanente enfrentamiento entre el concejo y el obispo; en segundo lugar, las discrepancias existentes entre el prelado y el cabildo sobre los estatutos, y, por último, las diferencias entre los diversos miembros del cabildo, que pugnaron por exteriorizar su posición jerárquica e imponer su por encima de lo establecido en el reglamento.

Como ya se ha señalado, el acuerdo entre cabildo y obispo no siempre existió. Ambas partes mantenían posiciones enfrentadas en torno a diversos temas pero, en especial, sobre los Estatutos y su juramento. Las normas regulaban el cargo y limitaban el poder del obispo, obligándole a consensuar con el cabildo decisiones y sentencias que, de no existir, podría haber tomado y dictado en solitario. Los prelados no cejaron en su empeño de liberarse de unas restricciones que ponían coto a su autoridad, lo que les enfrentaba irremediamente a los miembros del cabildo, quienes tenían la firme intención de hacer valer sus derechos seculares. Estas fricciones entre ambos poderes afloraban con motivo de las primeras entradas episcopales en la ciudad; así algunos prelados se negaron a seguir el procedimiento como estaba determinado y otros pretendieron innovar en la fórmula. En el año 1500 se estableció de forma precisa “que cualquier prelado que venga proveído a este obispado, no le darán su obediencia si no jura los estatutos”²⁷⁴, entre los que destacaban especialmente tres, “los cuales heran muy útiles y para el servicio de Dios y de la dicha yglesia [...], uno hera de meter vino en esta cibdad y el otro de corrección e pugnición y el otro de alternar con el obispo en probeer de las calongias y raciones que acaesan o acaecerían vacar en esta dicha iglesia”²⁷⁵.

El estatuto más controvertido fue el de *Corrección y Punición*, que regulaba los castigos y penas de los delitos cometidos por los beneficiados palentinos. Este obligaba al obispo a consensuar con el cabildo los “delitos enormes”, un hecho que menoscababa sustancialmente el poder efectivo y disuasorio del prelado sobre la

²⁷⁴ Sobre el juramento de los estatutos por parte del obispo, 13 de enero de 1500, ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, 36, 1525, f. 227r-229.

²⁷⁵ *Ibid.* El estatuto de Corrección y punición, aprobado por Martín V a principios del siglo XV, fue el más conflictivo de todos, dando lugar a constantes tensiones entre el obispo y su cabildo, lo que desembocó en un largo pleito en el siglo XVI, durante el gobierno de Luis Cabeza de Vaca, véase CARBAJAL IBÁÑEZ, Teresa, “El estatuto capitular de corrección y punición”, *PITTM*, 59, 1988, p. 543.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

clerecía²⁷⁶. Entre los obispos más beligerantes con estos privilegios nos encontramos a Álvaro de Mendoza, que se negó a jurar los estatutos frente a la Puerta de Santa María, tal y como marcaba el ceremonial pretendiendo innovar en “la forma del dicho juramento contra los dichos estatutos y loables costumbres desta iglesia”. El nuevo obispo pidió acatar las normas de la iglesia palentina tal y como lo hiciera el procurador que había tomado posesión de la diócesis en su nombre, a lo que el secretario Juan de la Rúa le recordó “que entre los estatutos que su señoría abia jurado eran los de la Correzión y pugnizión”²⁷⁷.

Algo parecido sucedió con Fernando Miguel de Prado, nombrado obispo de Palencia en noviembre de 1586 y consagrado, un año más tarde, en Cevico de la Torre (Palencia). En su caso se saltaron la fórmula ordinaria del juramento, tras serias discrepancias con el cabildo²⁷⁸, y fue recibido con cierta frialdad tal y como transmite Ascensio García:

“por diferencias que hubo en su entrada, cerca de jurar los statutos y por otros respectos, entro sin recibimiento. Y estándole previniendo se vino una tarde de Villamuriel solo con sus criados y el 22 de diciembre se le hizo el recibimiento veniendose a pie de su cassa con la ciudad y cavalleros y criados y el cabildo lo recibió a la puerta de la yglesia y en el choro le vesaron la mano como se suele y le llevaron a su casa [...]”²⁷⁹.

Dentro del cabildo también hubo desavenencias acerca del lugar que debían ocupar sus componentes en la ceremonia. Estos eran sabedores de que su posición era un reflejo de la jerarquía interna y, lo que resultaba más importante, que esta afectaba a su proyección externa y, por tanto, a la conformación de su imagen de poder. Por esta razón, ocasionalmente, alguno de sus miembros pretendió saltarse el orden establecido para alcanzar un lugar más destacado. Así sucedió con motivo del recibimiento de Álvaro de Mendoza. En reunión capitular acordaron la salida “por su orden y antigüedad por coros, como se sale y van en todas las procesiones,

²⁷⁶ Sobre este asunto dice el Arcediano del Alcor, que el “estatuto que hoy se goarda entre el perlado y cabildo de Palencia, sobre la punición y castigo de los delicuentes, que de las cosas leves conozca solo el cabildo, sin que el perlado se entremeta en ellas, y las que fuesen graves y atroces las castiguen juntamente el obispo y cabildo juntos, y no el uno sin el otro. Fué hecho este estatuto año de MCCCCXXIII, confirmóle el papa Martino V por su bula”, FERNÁNDEZ DE MADRID, *ob. cit.*, v. I, p. 401.

²⁷⁷ ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 10v

²⁷⁸ Sobre esta cuestión, existe un auto del Consejo Real, de 17 de noviembre de 1590, en el que se recoge la forma “en que había de jurar los estatutos del cabildo D. Fernando Miguel de Prado, obispo de Palencia” (ACP, Secc. histórica, arm. II, leg. 4, 18, 224).

²⁷⁹ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 32v.

y que no se lleben sombreros sobre los bonetes si no que todos bayan de una misma manera”²⁸⁰. La decisión fue protestada por el Deán, quien reivindicaba una posición preeminente por ser la primera dignidad de la iglesia, que le “pesaua [...] por ser en competencia del señor Arcediano de Palencia sabio y a quien tanto debía”. Se respondió a su petición diciendo “que era la misma que siempre se abia guardado y guardaua en todas las prozesiones que se hazian y que ansi no abia para que ynnobase sino salir como el cabildo tenía asentado [...] luego el señor deán y el señor chantre se leuantaron e salieron del dicho cabildo diziendo que no saldrían en ninguna manera al dho Rezibimiento no siendo por antigüedades”²⁸¹. Poco después volvió a entrar en la sala capitular Hernando de Ribadeneyra, quien, hablando en nombre del Deán, su hermano, aceptaba la decisión del Cabildo no sin antes protestar por salir al dicho

“rezibimiento por choros, como estaua acordado por el cabildo, y no por antigüedad, ya que se le debía el lugar más preheminentemente como a la primera dignidad y por ser la competencia con el señor arcediano de Palencia su tío y señor y a quien debían todo respeto y reverencia que por esta vez con la dicha protesta yrá como estaua acordado”²⁸².

Por último, en el transcurso de estos actos también se evidenció la tensa relación que mantuvieron el concejo y su obispo, puesto que ambas partes planteaban distintas formas de proceder. Uno de los momentos de mayor tirantez se producía durante el pleito homenaje en la Puerta del Mercado, cuando la ciudad tenía que rendir pleitesía ante el prelado. Arce señalaba que “quando entró aquí la primera vez el obispo Don Luys Cabeza de Vaca [...] ovo algunas diferencias y aquel día que fueron XIII de julio ante el dicho Alonso Paz y Francisco Gómez de la Madrid escribano del consejo se dio entero concierto”²⁸³. En las reuniones del concejo, previas a la llegada del prelado, se recoge cómo el Arcediano del Alcor había presentado ante ellos una cédula real en la que se “les mandaba que el recibimiento del dicho señor obispo se hiziese como se había hecho con los obispos que antes habían sido deste obispado, especialmente con Francisco de Mendoza [Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza]”, su predecesor en el cargo. En el acuerdo concejil “mandaron que al recibimiento que se ha de hacer al dicho señor obispo

²⁸⁰ ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1575-1580, f. 4.

²⁸¹ Id., f. 9.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ ARZE, Juan de, *ob. ob. cit.*, f. 63r.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

don luys cabeza de vaca, que salgan e que deben salir a le recibir e hacerle el acatamiento e cortesía que se debe al perlado [...] que nadie en nombre de la ciudad le bese la mano”²⁸⁴. Dudamos sobre lo que ocurrió y si, finalmente, se acató la resolución del concejo, puesto que en la *Silva palentina* se dice que Luis Cabeza de Vaca fue recibido por los regidores de la ciudad y que estos le besaron la mano:

“se hizo muy solemne recibimiento, con muchas danzas y regocijos de alegría, y venía/ muy acompañado de caballeros y otras personas eclesiásticas de la corte, y gran aparato de menestres altos y trompetas y atabales, y los regidores de la ciudad apeados, le besaron la mano y tomóle el pleito homenaje a la puerta de la ciudad Don Sancho de Castilla, vecino della, y el mesmo le hizo en nombre della en manos de Don Alvaro Osorio, mayordomo del emperador y maestresala de la emperatriz, que era uno de los caballeros que con él vinieron”²⁸⁵.

OBISPO, CATEDRAL Y TIEMPO SAGRADO

EL OBISPO EN LAS CELEBRACIONES CATEDRALICIAS

Tras asumir el cargo, el obispo debía ocupar una posición preponderante en las celebraciones litúrgicas de la catedral. Las normas de distinción jerárquica de los actores se trasladaban visualmente a través de la ocupación de espacios, de su posición dentro del conjunto, del papel que jugaban en el ceremonial o del uso y riqueza de la indumentaria litúrgica.

El prelado era un actor imprescindible en las principales celebraciones religiosas del calendario litúrgico catedralicio, no obstante, podía abdicar esta labor en otras dignidades del cabildo si no era posible su presencia en la ciudad. Entre las obligaciones contraídas:

“el señor obispo a hazer en cada un año tres semanas en las tres pascuas diziendo las misas de aquellos tales días al altar mayor. Y en su ausenzia a las de dezir el dean y no pudiendo el o estando ausente han se de encomendar a la dignidad que por su antigüedad subcede y siempre el señor obispo ha de pagar la pitanza al que sixese la tal semana”²⁸⁶.

A pesar de que no existiera la obligatoriedad de presencia del prelado en las

²⁸⁴ Acuerdo del concejo, 24 de junio de 1538, AMP, A-21-009, Envoltorio 3, Libro de actas municipales 1538, f. 48r.

²⁸⁵ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Ob. cit.*, t. II, pp. 207-208.

²⁸⁶ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 65 v.

funciones religiosas, esta era inexcusable cuando se trataba de cuestiones económicas. En los estatutos de 1572 se dice que “su señoría estando presente, o vn beneficiado en su nombre, ha de dezir cada año la primera anthiphona de la O y da al cabildo, en lugar de la colación que solía dar este día, seiscientos maravedís cada año”²⁸⁷. Por lo tanto, el prelado se podía ausentar de las celebraciones, pero en ningún caso saltarse las imposiciones económicas relacionadas con esta.

Las misas pontificales constituían las celebraciones más importantes en las que participaba el prelado. El ceremonial en torno a estas solemnidades era extenso y cargado de simbolismo, comenzando por la labor a realizar en las vísperas –tanto si el obispo se encargaba de la celebración como si lo hacía otro en su puesto–, y finalizando por la propia misa pontifical. Si el prelado no se encargaba de celebrar la misa, pero en la jornada previa se encontraba en la catedral, debía bendecir el incienso:

“y el mismo con la cucharita pone el incienso en las brasas y el preste le besa la mano y se va acompañado de los capellanes a tomar la capa [...] va a incensar el altar [...] y del altar se viene al choro y ayudándole un capellan a levantar la capa enciensa al prelado de rodillas y le besa la mano y luego dos capellanes o dos moços según fuere la fiesta por las sillas altas y baxas inciensan a todos los que están en el choro [...]”.

La ceremonia de vísperas aumentaba su riqueza y complejidad cuando el prelado celebraba la misa pontifical el día siguiente. Con anterioridad a que se acabase de tañer a vísperas, el prelado se dirigía a la sacristanía y allí, sentado en una silla, tomaba los siguientes ornamentos: “amito, Alba, cíngulo, cruz pectoral, stolla, capa, chirotecas, anillo y mitra”. Debían asistirle dos dignidades vestidos con capas de brocado portando el gremial:

“y otros dos canónigos uno para el báculo y otro para la mitra y otros dos para que también acompañen luego otros dos dignidades con capas y cetros se aparejan para començar las oraciones y psalmos en el choro como es costumbre [...] y el prelado entre los dos asistentes lleva el báculo en la mano siniestra algo derribado sobre el hombro y precediendo otros capellanes y beneficiados llevan a la peana alta del altar mayor donde esta puesta ~~en medio~~ una silla pontifical bien adrezada a la parte de la epístola y dos bancos o mas a los lados donde se sienten todos”²⁸⁸

²⁸⁷ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., 1572, f. 25 v.

²⁸⁸ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 66v.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

El relato continúa con las oraciones y celebración en el altar, destacando el papel del prelado. Algunos obispos simplificaban el proceso,

“por abreviar, no hazen tanta solemnidad como avemos dicho sino que se vienen a su silla en el choro con capa sobre el Roquete syn ningún ornamento pontifical y allí comienza las vísperas y acabada la capitula en tanto que se dize el Rezo y el himno siete u ocho beneficiados acompañados del portero y de algunos capellanes van a la capilla mayor donde en una mesa o credencia estan todos los atavíos susodichos y en las manos o en fuentes de plata los traen por su orden y allí en su mesma silla se viste el prelado y bendize el incienso y con solos dos asistentes y otros dos que llevan el báculo y la mitra y los acólitos y turiferarios con conpañia de Capellanes va a incensar el altar mayor y se vuelve a su silla del choro donde dize la oración y da la bendición pontifical. Pero lo primero tiene mas majestad y autoridad”²⁸⁹



Fig. 10. *Pontifical de Guillaume Durand [Manuscrito]: para uso de Don Luís de Acuña, Obispo de Burgos.* Biblioteca Nacional de España. VITR/18/9 DIAP, 430726-3001, f. XII r (detalle)²⁹⁰.

²⁸⁹ *Id.*, f. 67v.

²⁹⁰ <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Pontifical+de+Guillaume+Durand+&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2> (consultado 12/12/2018).

Las celebraciones pontificales eran aún más prolijas. En ellas el poder y las atribuciones episcopales se exteriorizaban a través del ritual y de la indumentaria. El sacristán, avisado con tiempo, tenía a punto los ornamentos necesarios, siempre y cuando el obispo no hiciera traer los suyos. De este modo, estaban preparados todos los elementos necesarios: las sandalias, las calzas, el amito, el alba, el cíngulo, la cruz pectoral, la túnica, la tunicela, el anillo, la casulla, la mitra, el báculo y el gremial, “tenga allende esto en la mesa fuentes y jarros de plata con dos o tres pares de toallas”. En la capilla mayor se disponía una credencia, en el lado del Evangelio, con manteles y un “Calice rico con su patena, Lasca de corporales, Hostiario con hostias, Vinajeras con vino y agua, Fuentes y jarro, Toallas, Dos candeleros con velas”²⁹¹. Una miniatura del *Pontifical de Luis de Acuña* representa el momento en el que un obispo se prepara antes de la ceremonia, asistido por varios personajes que sujetan las vestiduras pontificales y, frente a este, una mesa sobre la que se hallan dispuestos diversos objetos que habrán de utilizarse en la celebración²⁹² (fig. 10).

Otro de los hitos del ceremonial litúrgico catedralicio tenía lugar durante la Semana Santa, un periodo en el cual el prelado participaba de los oficios de manera destacada. Cabe recordar que, entre los compromisos que adquirió el obispo Juan Fernández de Velasco, se encontraba el de residir en la ciudad y no faltar nunca en las cuaresmas²⁹³, lo que evidencia el valor de su presencia durante aquellos días. Al igual que sucedía en múltiples templos del territorio peninsular, el Jueves Santo era el día elegido para instalar el Monumento²⁹⁴, un altar extraordinario donde se

²⁹¹ *Ibid.*, f. 68.

²⁹² Pontifical de Guillaume Durand [Manuscrito]: para uso de Don Luí de Acuña, Obispo de Burgos, Biblioteca Nacional de España (BNE), VITR/18/9 DIAP, 430726-3001, f. XII (<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=7yymF7uSIL/BNMADRID/153820438/9>. Consultado: 25/01/2018). LÓPEZ-MAYÁN, Mercedes, “El pontifical de Luis de Acuña y la iluminación de manuscritos en la Castilla de finales del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, número extraordinario 1, 2012 (ejemplar dedicado a *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*), p. 322.

²⁹³ “Memorial de consideraciones de cosas que el arcediano del Alcor el bueno hizo prometer al obispo don Joan de Velasco que cumpliera en su presencia en esta iglesia”, Villamuriel de Cerrato, 12 de febrero de 1520. ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 1, 750.

²⁹⁴ Al final de la prelación de Álvaro de Mendoza el Monumento se encontraba en condiciones poco apropiadas y por ello se solicitó una nueva traza: “viendo que la traza del monumento que se hace en esta santa iglesia es ya tan vieja que cansa a todos por su vejez y aún era causa de algunas yndecencias en el por los apartados y sobrados que se hacen y por otras causas [...] el señor obispo envió a pedir al cabildo se mudase [...] acordaron por votos secretos y por todos solos cuatro en contrario que el monumento no se haga más como ahora se hace sino que se mude la traza del como

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

colocaba la segunda hostia consagrada en la misa de aquel día. Allí permanecía hasta los oficios del Viernes Santo, cuando se consumía. En la catedral de Palencia se practicaba este ritual con la participación del obispo ya que, de las dos formas que se consagraban, “la una consume el prelado y la otra reserve en el Relicario para llevar al monumento [...] ponela en el reliquario / que se ha de llevar al monumento y cubriese con un paño de seda negro [...], con todos los ministros se va a la silla y quedan dos caperos acompañando al sacramento”²⁹⁵. El prelado, asistido por dos ministros que le sustentaban los brazos, portaba el relicario en procesión y “llegados a las gradas del monumento quedanse en su procesión allí todos de rodillas y solamente sube el prelado y asistentes y ministros con algunas hachas ardiendo y asy encierran al sacramento en el ara”²⁹⁶.

Ese mismo día, “a las dos horas después de medio día o antes si ovieren salido temprano de las horas”, el obispo hacía el *mandato*, rememorando lo que hizo Jesucristo con los doce apóstoles en la última cena. Para ello, en la peana del monumento se disponía una silla y dos bancos para

“doze pobres, los quales el prelado haze venir vestidos de nuevo a su costa y sus oficiales tienen cargo de traer agua tibia con yerbas olorosas y bacias o fuentes y paños. El sacristán apareja en la sacristía para el prelado los ornamentos feriales que se siguen, amito, alba, cíngulo, capa morada, mitra blanca y vestido el prelado sin báculo [...] el obispo se levanta y quitanle la capa y danle un cíngulo largo de lienço con que se ciñe y en alba con la Mitra en la cabeça se pone de rodillas ante cada uno de los dichos pobres y con toda humildad con sus mismas manos le lava un pie y con un paño nuevo de buen lienço se le limpia y le besa y dale la limosna que le pareciere y el mismo paño con que le limpio y desta manera haze a todos los otros”²⁹⁷

parezca muy bien y este con la decencia necesaria”, Acuerdo capitular, viernes 6 de abril de 1584, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1581-1585, f. 14

²⁹⁵ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 10v-11. La estructura y material de los monumentos de Semana Santa, micro-arquitecturas efímeras en el interior de los templos, se guardaban en el Hospital de San Antolín. Los canónigos obreros eran los encargados de que se realizasen “con tiempo, y tengan cuidado que la madera y clavazón no se desperdicie y se guarde (*Ibid.*, f.113r). El monumento se adornaba con tapices, los mismos que cubrían los muros de la capilla mayor: “Los campaneros son obligados a entapizar y descolgar los paños de la iglesia en la capilla mayor desta manera, la/ víspera de navidad an de entapizar la capilla y los paños estarán allí hasta el sábado antes de la setuagésima o hasta que se pase la fiesta de la purificación y entonces descuelgan e sacuden los paños tornados a colgar al monumento”, (*Ibid.*, f. 149).

²⁹⁶ *Ibid.*, f. 11v.

²⁹⁷ *Ibid.* f. 13r.

LO QUE SE HA DE HAZER Y PROVEER QUANDO EL PRELADO MUERE Y DESPUES DE SU MUERTE²⁹⁸

“Sabido lo que se haze y deue hazer con los señores prelados en su vida es justo saber lo que se ha de hazer en su muerte”²⁹⁹. Con esta frase comienza el título quinto del *Libro de estatutos de la catedral de Palencia*. En ella se destaca la necesidad de regular un acontecimiento tan luctuoso como era la muerte del prelado y que este era tratado como un momento más de su presencia en la sede, mostrándole el máximo respeto y despidiéndose de él como merecía su dignidad. En todos los casos, sin distinción, llegada al cabildo la noticia de su fallecimiento, “mandan tañer por él, y al principio con la campana grande y despacio se dan CCCC campanadas a badajo se hacen tres clamores”³⁰⁰. Se trataba de un lenguaje codificado y fácilmente comprensible para la época, que transmitía como ningún otro la noticia del suceso a toda la ciudad.

El ceremonial catedralicio tenía en cuenta todas las variables y distinguía su actuación entre diferentes supuestos. Cuando el personaje fallecía fuera de la ciudad y estaba mandado enterrar en un lugar diferente a la catedral, el cabildo esperaba un día para saber lo que este había ordenado. Pasado ese tiempo, y si no existían otros deseos, se procedía de forma ordinaria, colocando “una tumba bien adrezada entre los dos choros y encima una cruz de pie y una mitra y una dozena de candeleros de sus hachas”³⁰¹. Acabadas las completas, dos dignidades tomaban las capas de seda negra y cetros y se dirigían al coro a decir el invitatorio, y al día siguiente se decía la misa con toda solemnidad.

Cuando el obispo fallecía fuera de la ciudad y elegía la catedral como lugar para el descanso eterno, primeramente debía concretarse el espacio seleccionado para tal acontecimiento “y la lymosna que a la yglesia se ha de dar”. En segundo lugar,

²⁹⁸ *Ibid.*, ff. 70-71.

²⁹⁹ ACP, Armario IV, leg. 4º, 834, *Libro de los estatutos y costumbres...*, 1572.

³⁰⁰ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 70v, en el margen se dice: “y lo mesmo en todas las iglesias de la ciudad”. La información se repite y amplía en 1572, mandando “tañer por el y al principio con la campana grande y de espacio se dan cuatrocientas campanas a badajo y luego con las campanas grandes en pino y quatro esquilones a badajo se hazen tres clamores e lo mesmo manda que sea el cabildo en las otras iglesias de la ciudad”, ACP, Armario IV, leg. 4º, 834, *Libro de los estatutos y costumbres...*, 1572, f. 26r.

³⁰¹ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 70v, “se pongan en la tumba y candeleros escudos de armas del prelado”, *Ibid.*, f. 71r.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

debía determinarse la fórmula para recibir el cuerpo del finado. Para ello, el cabildo actuaría del mismo modo que se hacía con las primeras entradas, acudiendo en procesión con cirios ardiendo hasta “donde salieron a le rescebir [...] quando la primera vez entro en esta iglesia que es quando toda la procesión se puede extender y algo más y allí reciben el cuerpo y cantando la letanía Redentor deus”³⁰². Si su muerte se producía en la ciudad y la sepultura se hacía en la iglesia, “el cabildo irá a su casa con cruz y cirios y dicho allí el rezo y oración trayrán el cuerpo a la iglesia”³⁰³.

Arce se hacía eco de la escasez documental existente acerca del procedimiento para el traslado del cuerpo del difunto hasta la catedral. Ello se debía a dos razones fundamentales: el absentismo del prelado cuando se trataba de residir en la ciudad y el nulo interés por ser enterrados en el templo. De este modo, se lamentaba de que en cuanto “a las personas que han de traer las andas no hallamos otra cosa scripta ni acostumbra por aver muchos años que no se sepultó aquí prelado ninguno”

VIVIENDAS EPISCOPALES Y CONTROL DEL ESPACIO

Con anterioridad al Concilio de Trento, cuando se decretó la obligatoriedad de que los prelados residieran en sus respectivas sedes³⁰⁴, los obispos palentinos apenas pasaban tiempo en la ciudad. Los trabajos en el ámbito cortesano les mantuvieron alejados de la capital durante largas temporadas por lo que, en la mayoría de los casos, no existió una presencia efectiva de estos³⁰⁵.

A ello debemos sumarle que el alcázar palentino, el lugar de residencia del obispo, fue destruido en el siglo XV, por lo que a lo largo del siglo XVI estos

³⁰² ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 70v. “començando/ de la puerta de la yglesia que llaman de nuestra señora hasta la de sant salvador do esta el audiencia y allí reciben el cuerpo y cantan la letanía Redemptor deusdos dignidades y respondiendo los cantores le traen hasta la sepultura y dizese el responso en canto de organo y oración como está ordenado en las sepulturas de los ff. 26v-27r.

³⁰³ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 71.

³⁰⁴ En la sesión XXIII del Concilio, celebrada el 15 de julio de 1563 –la VII en tiempo del Papa Pío IV–, se indicó que todos los Pastores que gobernaban en iglesias patriarcales, primadas, metropolitanas y catedrales, estaban obligados a residir personalmente en su iglesia, o en la diócesis en que debían ejercer el ministerio que se les había encomendado.

³⁰⁵ Es habitual encontrar en las Actas capitulares asientos en los que se hace referencia a la ausencia del obispo y a la necesidad de que una comisión, o una persona, vayan a visitar al obispo al lugar en el que se encuentra. Así, el 20 de agosto de 1493, se encomendó al Abad de Husillos que visitase al obispo fray Alonso en Valladolid, donde estaba la corte, para tratar sobre un pleito con el Arcediano del Alcor. ACP, AAC, Libro de actas capitulares, v. 33, ff. 12-12v. FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 209.

residieron sólo de forma ocasional en la sede diocesana, donde ocuparon diferentes viviendas que el cabildo catedralicio puso a su servicio. Lo más habitual es constatar su presencia en la cercana ciudad de Valladolid, donde existía una residencia para su alojamiento, y en el palacio-fortaleza de Villamuriel. La ciudad del Pisuega fue el lugar preferido para residir dentro del territorio diocesano; allí se instaló Álvaro de Mendoza, junto a su hermana, en el palacio de Francisco de los Cobos³⁰⁶ y Zapata de Cárdenas haría lo propio, excusándose de no estar presente en Palencia por su condición de presidente de la Real Chancillería. Estos casos son el ejemplo de una práctica habitual puesto que, entre los motivos esgrimidos por el Cabildo palentino para impedir la erección del obispado vallisoletano, se encontraba el hecho de que “a quarenta años que los obispos de Palencia an residido en Valladolid siempre sin estar quince dias continuos en Palencia cada año. Allí residió Baltodano, Don Joan Capata presidente, Don Alvaro de Mendoza todo el tiempo que fueron obispos”³⁰⁷, sin que su presencia sirviera para corregir los vicios y pecados de la ciudad. Los vallisoletanos utilizaron el mismo argumento, pero en sentido contrario, para solicitar la creación del nuevo obispado, estimando que los prelados palentinos descuidaban su sede debido a sus largas ausencias³⁰⁸.

No obstante, y a pesar de que se ha admitido que los prelados palentinos se despreocuparon de reconstruir el alcázar o de promover una nueva vivienda en la ciudad, esta no es una hipótesis que podamos valorar como cierta, puesto que existieron diferentes intentos para reedificar la fortaleza, algunos de ellos propuestos desde el mismo momento en que esta fuera destruida. Tan ansiada aspiración se convirtió en una realidad llegado el último tercio de la centuria, todo ello a pesar de la oposición del concejo.

³⁰⁶ Don Álvaro de Mendoza fue condenado a pagar cuatro mil ducados, debido a que había residido demasiado tiempo en Valladolid, en contra de lo dispuesto en los sagrados cánones. El dinero fue repartido a partes iguales entre la fábrica de la catedral y los pobres de la diócesis. Mandado en Madrid a 12 de septiembre de 1586, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 1, 25.

³⁰⁷ CASTRO ALONSO, Manuel de, *Episcopologio vallisoletano...*, p. 147.

³⁰⁸ Hasta el 25 de septiembre de 1595 la Abadía vallisoletana, convertida a partir de entonces en sede episcopal, dependió del Obispado de Palencia. En la solicitud a Roma para la creación del episcopado vallisoletano se hizo hincapié en señalar que los obispos palentinos residían habitualmente en la ciudad de Valladolid, descuidando su sede palentina: “Su Obispo siempre reside en Vall[adol]id. [...] y es así que no solo Don Álvaro de Mendoza por ser natural y Don Joan Zapata por ser presidente de la Chancillería residieron en Vall[adol]id. Pero lo mismo hicieron sus antecesores. Porque nunca esperan a tener tan forcosa ocupación como es la presidencia sino cualquier achaque les vasta y non se hallara remedio para residan en Palencia sino se les quita del todo la ocasión de vivir en Valladolid”, *Ibid.*, pp. 183-184.

EL ALCÁZAR PALENTINO

La existencia de una vivienda en la que pudieran residir con la dignidad requerida los obispos palentinos aparece por primera vez en la fundación de la Canónica o Mesa Capitular palentina, donde se recogía la separación de los bienes episcopales de los capitulares y se concedía a los canónigos “medio huerto de Palacio”³⁰⁹. A diferencia de lo que sucedió en otras sedes diocesanas próximas a Palencia, como León o Burgos, la residencia no se encontraba junto a la Catedral, sino que se levantaba a cierta distancia de esta. El alcázar del obispo, como se cita en los documentos, estaba “sobre el muro, en la plaza que se decía del Mercado Viejo”³¹⁰. Sobre este mismo solar en el que se levanta el actual palacio episcopal edificado a instancias del obispo José Luis de Mollinedo a finales del siglo XVIII³¹¹. De los textos se desprende que constituía una vivienda fortaleza y que formaba parte de la muralla, además de ocupar una situación privilegiada cerca del río. Desde el edificio se podía controlar el puente sobre el Carrión y las huertas, además de una amplia extensión de terreno.

En una carta del rey Juan II al corregidor de Palencia, donde se cuestionaba la propiedad episcopal del edificio, se dan a conocer algunos detalles del inmueble, como que tenía una “puerta falsa en la cerca [...] por donde facer entrada y salida a ella él [el prelado] y los que él quisiere”³¹². Así mismo, disponía al menos de una torre, utilizada ocasionalmente como cárcel de capitulares³¹³. Un elemento, este

³⁰⁹ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, t. II, Lib. II, pp. 112-113, CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos y el inicio del proceso de construcción de la nueva residencia episcopal tras la destrucción del Alcázar a la luz de las fuentes de archivo”, *PITTM*, 79, 2008, p. 232.

³¹⁰ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia (1165-1516)*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1989, p. 151. Álvarez Reyero repite lo transmitido con anterioridad por Alonso Fernández de Madrid cuando dice que “el primitivo de Palencia no ofrece duda alguna que estaba adosado al muro o muralla de esta, en la parte que se denominaba, y se conoce hoy todavía, por la Plaza del Mercado Viejo, hoy de Santa Marina”, ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *Crónicas episcopales palentinas o datos y apuntes biográficos, necrológicos, bibliográficos e históricos de los señores obispos de Palencia: desde los primeros siglos de la Iglesia Católica hasta el día de hoy*, Palencia, 1898, p. 265.

³¹¹ URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El palacio episcopal y otras noticias sobre el urbanismo y la arquitectura del siglo XVIII en Palencia”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. V, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 243-260.

³¹² MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La arquitectura gótica...*, p. 151.

³¹³ En 1463 prelado y cabildo ordenaron que el canónigo “Juan de Cuéllar sea puesto preso luego en la torre del Alcázar”. ACP, AAC, Libro de actas capitulares, v. 23, fol. 11 r, CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 232. Años después, destruido ya

último, que reforzaba el carácter defensivo de la construcción y se convertía en un símbolo del poder episcopal.

Los documentos que narran los sucesos acaecidos entre los siglos XIII y XIV citan, de forma aislada y con motivo de algún suceso determinado, la residencia de los obispos. Este sería el palacio del obispo don Tello Téllez (1208-1246) donde falleció Enrique I en 1215, a causa un accidente, y en el que se incendió una de sus torres a finales del siglo XIII³¹⁴, o en el que se refugió el obispo don Gómez (1314-1321) cuando huía del pueblo llano, que le perseguía a pedradas.

En la segunda mitad del siglo XV el alcázar fue destruido. Los enfrentamientos entre la ciudad y su prelado generaron una serie de disturbios que alcanzaron su momento culminante durante la prelación de Gutierre de la Cueva. El suceso más grave tuvo lugar cuando un grupo de fieles al obispo, en una de sus salidas del alcázar, dio muerte a un criado de don Sancho de Castilla, contrario al monarca y por tanto al obispo. Tras pedir don Sancho la entrega del autor, y negárselo desde el alcázar, éste asaltó la fortaleza el viernes 12 de julio de 1465, cuando “los de la ciudad de Palencia por pregón público dado fueron todos con palos e acadones e palancas de fierro e otros pertrechos e carpinteros en que avia mas de quinientos omes a derribar e començaron e derribaron el dicho alçazar de la dicha ciudad e después lo continuaron fasta lo acabar”³¹⁵.

Primeros intentos de reedificación y viviendas provisionales

Como nos dice Álvarez Reyero, era “natural que tan preclaros señores, como obispos y magnates, siguiendo la tradicional costumbre de otros no tan elevados, tuvieran en la ciudad lo que podía llamarse su casa solariega ó de nobleza, sobre la cual ejercieran pleno dominio y propiedad”³¹⁶. Desde el mismo momento en que el alcázar fue destruido, Gutierre de la Cueva y sus sucesores en el cargo se propusieron reconstruir el edificio. En 1483 Diego Hurtado de Mendoza (1471-

el alcázar, el obispo Fonseca juraba “que la carcel de los presos estará toda una en casa llana y dentro de la dha cibdad y no en torres ni en fortalezas” (4 de abril de 1506, Recepción del obispo Fonseca, ACP, AAC, *Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544*, 36, f. 278r.

³¹⁴ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Ob. cit.*, t. I, p. 464. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La arquitectura gótica...*, p. 151.

³¹⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La arquitectura gótica...*, p. 152; FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 460

³¹⁶ ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *ob. cit.*, p. 265.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

1485) planteó su reedificación, para lo cual contó de inmediato con el rechazo de los miembros del concejo palentino, ya que la fábrica se veía como un símbolo del poder temporal del prelado sobre la ciudad y su reconstrucción supondría una reafirmación de esta percepción³¹⁷. Las diferencias entre ambas partes eran más que evidentes y prueba de ello es que en ese mismo año se inició un costoso pleito que enfrentó al concejo de Palencia con su obispo y señor, que se prolongó durante veinte años³¹⁸. Parece incuestionable que en este clima de confrontación la ciudad iba a impedir que los prelados palentinos lograsen reconstruir su vivienda y con ella recuperasen posiciones y preeminencias del pasado.

No obstante, Juan Rodríguez de Fonseca intentó que se construyese una vivienda para los obispos, como puede intuirse a través del acuerdo con Fernando el Católico para liquidar el señorío palentino. El documento, además de las compensaciones económicas contraídas por la Corona, recogía las cargas que debían asumir los vecinos de la ciudad, entre otras la construcción de “unas casas de aposentamiento” para los obispos palentinos, junto con “quince possadas de casas moradas de personas legas para vuestros criados”³¹⁹. Este acuerdo no llegó a tener efecto, tal vez por la oposición de la ciudad. La preocupación del obispo por mejorar las residencias episcopales ya se había manifestado en su etapa anterior al frente de la mitra cordobesa, cuando promovió la construcción de una parte del palacio de los obispos. Aún perviven algunos restos de su actuación en la fachada occidental, donde destacan dos ornamentadas ventanas bajo cuyo arco conopial se dispone el escudo de Juan Rodríguez de Fonseca³²⁰.

Tuvieron que pasar más de setenta años desde la destrucción del alcázar para que surgieran los primeros intentos encaminados a levantar una nueva vivienda

³¹⁷ El 23 de junio de 1483 las pretensiones del obispo encontraron una firme oposición en los oficiales concejiles, quienes dijeron “que en quanto a estas dos cosas del alcázar, que non se faga”, FUENTE PÉREZ, María Jesús, *La ciudad de Palencia en el siglo XV. Aportación al estudio de las ciudades castellanas en la Baja Edad Media*, Madrid, 1989, p. 583, n. 91.

³¹⁸ La razón fundamental de esta causa era la liquidación del señorío episcopal de la ciudad, puesto que los vecinos pretendían depender únicamente de la Corona. Así mismo, en 1502 ambos poderes estaban enfrentados por otros asuntos: “con la Yglesia sobre la propiedad del río”, o “contra el corregidor sobre las pontezillas”, FUENTE PÉREZ, María Jesús, *Finanzas y ciudades: el tránsito del siglo XV al XVI*, Madrid, Banco de España, 1992, pp. 33 y 40.

³¹⁹ FUENTE PÉREZ, María Jesús, *La ciudad de Palencia...*, pp. 550-55 (nota 115) y 585.

³²⁰ VELASCO GARCÍA, Rocío, *El palacio episcopal de Córdoba: historia y transformaciones* (tesis doctoral), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013, pp. 110-113; VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, p. 231.

digna y adecuada para los prelados palentinos. Durante buena parte de ese tiempo estos residieron en la vecina ciudad de Valladolid, donde fueron constantes las referencias al obispo y al palacio que poseía en la calle Pedro Barrueco³²¹. La construcción de esta vivienda fue auspiciada por el obispo don Pedro de Castilla, quien falleció en la misma tras un accidente³²². Diego Hurtado de Mendoza, poco tiempo después de su nombramiento como obispo de Palencia, legó cierta cantidad de dinero para la recuperación de las casas vallisoletanas del obispado y, en su testamento, mandó extraer de su hacienda “doscientos mil mrs. e se den al moderno don Diego de Deza obispo de Palencia para el reparo de la casa de Valladolid”³²³. Lo mismo hizo fray Alonso de Burgos, quien mandó vender las casas donde vivía, antes de pasar su residencia al colegio de san Gregorio, y que del valor de estas se tomasen mil florines para el reparo de las casas de la obispalía sitas en Valladolid³²⁴.

Esta omnipresencia del obispo palentino en la ciudad del Pisuerga fue utilizada como recurso a su favor por parte de la abadía de Valladolid cuando tuvo que exponer los motivos por los que debería erigirse la nueva diócesis de vallisoletana

³²¹ La mansión vallisoletana, además de utilizarse como vivienda, funcionaba a veces como sede judicial de la Real Chancillería castellana, institución que presidían los obispos palentinos, la siguiente noticia refleja este hecho: “Estando asentado (el oidor Don Juan González Acevedo) haciendo audiencia públicamente en los Palacios del Obispo de Palencia, que son en dicha villa [Valladolid] en la calle Pero Barrueco [actual Fray Luis de León] donde el dicho Johan González doctor acostumbra a facer la audiencia”, en GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, Casimiro, *Valladolid, recuerdos y grandezas*, t. II, Valladolid, 1901, recogido por URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El palacio episcopal...”, p. 244.

³²² “*Muerte desastrada del obpo. Don Pedro de Castilla, MCCCCLX*/: El dho. señor obispo Don Pedro de Castilla [...] edificando otra casa en Vallid., cerca de Sant Esteban, cayó del mismo edificio abaxo y murió de la caída a XXVII de Abril año de MCCCCLXI, y fué sepultado en el Monasterio de Aniago, cerca de Simancas”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 421.

³²³ ACP, Secc. Histórica, arm. I, leg. 1, 11, Testamento del Cardenal Don Diego de Mendoza, fechado en Madrid a 10 de octubre de 1502.

³²⁴ Fray Alonso de Burgos residió de manera continuada en Valladolid. Así se expresa en su testamento, donde se refiere a la vivienda vallisoletana de los obispos y a la suya en el Colegio de San Gregorio: “algunos de los obispos nuestros predecesores dejaron caer e destruir las casas de esta nuestra obispalía, que son en la calle Pedro Barrueco de esta dicha villa [Valladolid] e como quier que el reparo de las dichas casas no era ni es a nuestro cargo pero por servicio de Nuestro Señor... mandamos que sean vendidas e se vendan por los dichos nuestros testamentarios las casas que nos ovimos comprado a los herederos de doña María Manrique, donde nos vivíamos e morabamos antes que nos pasásemos a vivir a nuestro Colegio [Colegio de san Gregorio]. Que se tomen mil florines o su valor para reparar las casas de la obispalía”, El testamento completo en: Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH), Colección Salazar y Castro, F-18, ff. 139r-160r, recogido por: ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 85; y estudiado por DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, “El testamento del obispo Alonso de Burgos, religiosidad, construcción de la memoria y preeminencia eclesiástica en Castilla a fines del siglo XV”, *Estudios de Historia de España*, 19, 2017, p. 104.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

explicando que:

“la yglesia de Palencia se quexa de que su obispo reside siempre en Valladolid [...] /y es ansi que no solo Don Aluaro de Mendoza por ser natural y Don Joan Çapata por ser presidente de chancillería residieron en Valladolid pero lo mismo hizieron sus antecesores porque nunca esperan tener tan forsossa ocupaçion como es la presidencia sino qualquier achaque les vasta y no se hallara remedio para que residan en Palençia sino se les quita del todo la occassion de vibir en Valladolid, y no obsta decir que ya el conçilio provinçial de Toledo lo remedio condenando á Don Aluaro de Mendoza en çiertas penas de dinero por esta razón. Porque se responde que estubo Absente de su yglesia sin dar causa ni razón de las que señala el Conçilio Pero qualquier obispo que viniere podra dar color a la vivienda de Valladolid con intentar la visita y hazer actos pontificales y para solo dar este color esforçara los pleitos y pretensiones que tiene de donde se siguira daño á la yglesia de Palencia con la Absençia de su obispo y a la de Valladolid con la molestia de los pleitos”³²⁵.

Durante el último tercio del siglo XV y todo el siglo XVI los prelados palentinos dividieron su residencia entre la ciudad de Valladolid y la fortaleza de Villamuriel, de forma ocasional, alojándose en unas casas arrendadas al cabildo de la ciudad de Palencia. Tenemos constancia de que, con posterioridad a la destrucción del alcázar, los Señores residieron “cerca de la puerta del arco e tornando contra la puerta de Monçón”³²⁶. A través de la descripción que hicieron de la vivienda los veedores del obispado sabemos que constaba de dos plantas, patio y bodega, que era de pequeñas dimensiones y que junto a ella se encontraba “una casa grande donde se vende el vino”³²⁷. En la bodega se menciona la presencia de “una tina de (?) e otra cuba de sesenta cántaras que puso el Prelado, que Dios aya, e otra [cuba] de quarenta cántaras e quatro toneles que dexó el dicho Prelado”³²⁸. Desconocemos quien fue el prelado que allí residió, aunque contamos con la certeza de que su sucesor en el

³²⁵ CASTRO ALONSO, Manuel de, *Episcopologio vallisoletano...*, pp. 140-141.

³²⁶ Así aparece recogido en el *Libro de las casas que el cabildo poseía en la ciudad de Palencia*, ACP, Armario VII, leg. 7, 1233, f. 5r. Este documento se fecha en 1461, basándose en unas anotaciones que aparecen al final del libro (SAN MARTÍN, Jesús, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1983, pp. 295-296). No obstante, como dice Culebras Majolero, esta fecha debería revisarse, puesto que la destrucción del alcázar se produjo en 1465 y no tendría sentido que los obispos residieran en otra vivienda cuando el alcázar aún estaba en pie (CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 235).

³²⁷ CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, Apéndice documental I, p. 249. Sobre la reconstrucción, *Ibid.*, pp. 237-239.

³²⁸ *Ibid.*, p. 236.

gobierno de la diócesis no continuó con el arrendamiento, puesto que la palabra obispo, escrita al margen de la descripción, aparece tachada seguida por el nombre del nuevo inquilino³²⁹. No obstante, si comparamos la importancia de su ocupante con la descripción aportada, podemos concluir que se trataba de una morada modesta cuyas estancias no estaban a la altura del obispo.

Avanzado el siglo XVI, sabemos que Pedro la Gasca (1551-1561) residió ocasionalmente en una vivienda propiedad del cabildo cercana a la Puerta de Monzón³³⁰. Fue el Vicario General, el Licenciado Gómez de Mora, quien, en 1552, se encargó de proporcionar tal morada al obispo Pedro la Gasca antes de que hiciera su primera entrada en la ciudad³³¹. Esta estaba vacante tras la muerte de Francisco de Carvajal, abad de Husillos, con un precio de alquiler de dieciocho mil maravedíes al año³³².

En el contrato de arrendamiento el prelado se obligaba a mantener “los edificios e de la manera que las rresçibo”, para lo cual la vivienda debía ser visitada “por los señores veedores de las casas de los dichos señores deán e cabildo”, quienes debían dar cuenta de la situación del edificio, de tal manera que cuando finalizase el acuerdo “todo lo que estuviere deteriorado de como se me da y estubiere designado en la primera visita del dicho arrendamiento, que yo, e mis fiadores seamos obligados a lo reparar e rreaçer y edificar”. En el dicho documento se recoge cómo el cabildo se hacía cargo de unas obras valoradas en cuarenta mil maravedíes “que se hecharon de reparo al dicho señor abbad de Husillos que antes tuvo la dicha casa”³³³. Seguidamente se dice que las reparaciones emprendidas debían contar con la aprobación del Cabildo, descontando lo gastado de la renta del mismo año de reparación: si “quisiere labrar e edificar algo en la dicha casa, sea obligado a pedir para ello liçençia a los dichos señores, deán e cabildo e a los beedores de sus casas,

³²⁹ En el texto se hace referencia a que el obispo había fallecido, por lo que suponemos que se refiere a Alonso de Burgos, quien murió en 1499, cuando aún era obispo de Palencia.

³³⁰ En estas viviendas Pedro la Gasca pasó declaración a aquellos canónigos que se habían opuesto a revalidar una bula, CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna...”, p. 66.

³³¹ El prelado entró por primera vez en la ciudad el 25 de marzo de 1553, aunque había sido nombrado obispo de Palencia en 1551. En el documento se puede leer que el arrendamiento comenzó a correr “desde el día de San Juan de Junio del año pasado de mil e quinientos e çinquenta e dos años”, CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 254.

³³² En la escritura de arrendamiento, realizada por el notario Antonio Álvarez el 5 de agosto de 1553, se dice que “*el obispo La Gasca vivía ya en las citadas casas principales y que el arrendamiento correría desde San Juan de Junio del año pasado (1552), hasta que cesara de ser obispo*”, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Don Pedro de la Gasca (1551-1561)”, en *PITTM*, 63, 1992, p. 298.

³³³ *Ibid.*, p. 299.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

e que dándome la dicha liçençia se me quiten de la rrenta de la casa desde el año en que se hiçiere el tal gasto [...], conforme a lo que estuviere gastado”³³⁴.

Las casas fueron visitadas el 26 de agosto de 1553, veinte días después de formalizar el arrendamiento, examinándose todas sus dependencias para, así, comprobar el estado en el que se encontraban los diferentes espacios y componentes. En la inspección se hallaron numerosas “faltas que en las dichas pieças de casas avían, ansí de tapias e puertas y enplentas y ventanas e otras faltas que en las dichas casas avía”³³⁵. Llamen la atención los desperfectos que allí se relatan, dando la sensación de que había pasado mucho tiempo desde que fuera habitada por última vez y de que no se habían realizado obras de reparación fundamentales para su mantenimiento. Esta situación contrasta con una descripción de 1513, cuando estaba habitada por el canónigo Álvaro de Salazar, allí, entre otras estancias, se destacaba:

“vna cámara enlucida, y pintadas las paredes de ciertas ystorias [tachado del texto original] con su puerta con cerrojo y dentro vna ventana con su puerta y aldauilla y vna rejuela de madera sale al reçibimy[ento] de la/ escalera y a mano yzquierda otra cámara grande toda en[y]esada y las paredes pintadas de çierta historia con su puerta vieja”³³⁶.

A partir de este texto sabemos que la residencia poseía diferentes estancias, algunas decoradas con pinturas y armaduras de madera, confortables y bien cuidadas, como había pocas en la ciudad. Parece increíble que el edificio llegara a ese nivel de decadencia en los cuarenta años que median entre ambas descripciones, máxime si tenemos en cuenta que Francisco de Carvajal, el inquilino que precedió al obispo, poseyó un importante número de tapices que debieron de decorar sus principales dependencias³³⁷.

Años después, tras el nombramiento de la Gasca como obispo de Sigüenza, la vivienda fue visitada de nuevo. En este momento se pudo constatar su precaria

³³⁴ CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 254.

³³⁵ *Ibid.*, p. 256.

³³⁶ ACP, Armario VI, leg. 7, 1234, *Libro de las casas del Cabildo en la ciudad de Palencia* [1513], ff. 64vº y 65rº.

³³⁷ Los tapices fueron legados mediante un documento *inter vivos* a la Abadía de Husillos (Palencia) y a la iglesia de Malpartida de Plasencia (Cáceres), AHPPa, Protocolos, 6562, CASTRILLO, Fernando (el mozo) 1534 a 1553, ff. 676-680 y 682-685. Sobre esta cuestión ver: HOYOS ALONSO, Julián, “La presencia y uso de tapices en la Palencia del siglo XVI”, *BSAA arte*, 84, 2018, pp. 189-191.

situación y la necesidad de hacer reparaciones en las mismas por valor de 63.000 maravedís. Las Actas Capitulares recogen, a través de diferentes asientos, las negociaciones con el obispo para que se hiciera cargo del importe señalado, de acuerdo con las cláusulas del contrato firmado al inicio de su prelatura.

La reconstrucción del alcázar

Mediado el siglo XVI, los distintos obispos retomaron el intento de construir su residencia en el mismo lugar que antaño ocupara el alcázar³³⁸. El 10 de septiembre de 1549 Carlos V concedió a Luis Cabeza de Vaca (1537-1550) licencia para edificar una “una casa llana para su habitación y de sus sucesores, en el Alcázar Viejo”³³⁹. A partir de este testimonio, podemos valorar el talante conciliador del prelado quien, para evitar reavivar las conflictivas relaciones de tiempos pretéritos, debió de solicitar la erección de un edificio sin torres, más parecido a un palacio que a la primitiva fortaleza donde residieron sus predecesores.

Durante su gobierno, Cabeza de Vaca se mostró cercano a las necesidades de los fieles y de su diócesis a la vez que procuró distanciarse de las preeminencias señoriales del pasado, todo ello en consonancia con las demandas que partían de diferentes corrientes de pensamiento dentro de la Iglesia. De esa manera, el regimiento palentino también acogió positivamente la solicitud, sus miembros, anticipándose a la autorización Real, ya advirtieron el 23 de agosto de 1549 sobre la necesidad de la morada:

“que convenía y es muy útil y provechoso a esta çibdad y a los vecinos y moradores de ella, que agora son y serán de aquí adelante, que en el dicho sitio que el dicho señor Obispo pide que se haga casa llana en que los prelados biban y moren, porque de la entrada y morada de las prelados en la çibdad se les ha representado y representa muchos y grandes benefiçios, y ansy han visto después acá que su

³³⁸ En 1525 el espacio que antaño ocupara el alcázar era tan sólo un solar donde se depositaban los escombros generados por las obras catedralicias. En las condiciones para el enlosado de parte de la catedral se determinaba que toda la tierra sobrante “se ha de hechar en el río por la puerta de las pontecillas o en el alcáçar viejo”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. IV, 89, Libro de contratos de la Iglesia Catedral de Palencia; GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”, *BSAA*, 20, 1953-54, p. 138.

³³⁹ Se otorgaba “a suplicación de don luis cabeça de vaca obispo que fue de Palençia vro antecesor le dimos licencia para que pudiese haçer en el suelo antiguo del alcaçar viejo de la dicha ciudad de Palençia una casa para su morada y de los perlados que después subçediesen”, ACP, Armario II, leg. 2, 186, *Licencia al obispo de Palencia para fabricar casas para su Avitación en el Alcázar viejo*; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Don Pedro de la Gasca...”, p. 298.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

señoría reside de más de diez años a esta parte los grandes beneficios que esta çibdad y vecinos de ella han reçibido, ansi en la avtoridad grande que ha reçibido e reçibe de la presençia del dicho señor Obispo, y la sombra que haze para que çesen desconçiertos y todos sus súbditos del estado eclesiástico estén en todo conçierto, paz y sosiego”³⁴⁰

La elevada estima que tuvo el emperador por Cabeza de Vaca, quien había sido su instructor en Flandes cuando aún era un niño³⁴¹, favoreció sin duda la buena acogida que dio la Corona a la petición del obispo. No obstante, sólo se permitió la construcción de una casa llana, y no fuerte, para evitar recelos entre la población y despojar a la vivienda del carácter defensivo de tiempos pretéritos. Así mismo, el parecer del concejo con respecto a esta cuestión nos permite valorar el aprecio de los palentinos hacia un prelado que residía en la ciudad desde hacía más de diez años, inmerso en el gobierno de la diócesis y conocedor de la problemática subyacente con respecto al señorío eclesiástico. Esta sintonía entre ambos poderes se plasmó en agosto de 1549 en la respuesta del obispo a la resolución del concejo quien

“dixo que él agradeçia mucho la voluntad de los señores, justiçia, regidores y çibdad con que le ofreçían el dicho sitio [...], y les prometió que con toda brebedad a él posible començaría a labrar y labraría a lo menos un quarto de casa en el dicho sitio para su morada, y que dándole nuestro Señor vida y salud y posibilidad, procuraría pasar el edifiçio del límite todo lo más que puede, y que con tal condiçión y aditamento de que el dicho sitio ha de servir a él y a los Prelados que después de su residençia en la dicha çíbdad”³⁴²

El 12 de diciembre de 1551 fallecía Cabeza de Vaca, lo que truncó el plan tal y como se había planeado. Fue Pedro la Gasca, su sucesor en el cargo, quien retomó el proyecto y logró una nueva licencia Real para construir la vivienda³⁴³. Desconocemos si durante su gobierno se llegó a iniciar la construcción, ya que el prelado pasó poco tiempo en la ciudad y cuando, por exigencias del cargo, tuvo que

³⁴⁰ CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 252.

³⁴¹ Luis Cabeza de Vaca “fue maestro del emperador don Carlos y estando en Flandes siendo niño le enseñó las primeras letras por lo qual y por su mucho merecimiento y honestidad y perfecto exemplo el mesmo emperador le proveyo por obispo de Canarias y despues le dio el obispado de Salamanca y el año de Mdxix un años le dio este de Palencia del qual tomo posesion a 30 dias del mes”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 34v.

³⁴² Fechada a 23 de agosto de 1549, CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, Anexo VII, p. 253

³⁴³ Está fechada a 5 de abril de 1555, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Don Pedro de la Gasca...”, p. 298.

residir en Palencia, lo hizo, como se ha dicho, en unas viviendas alquiladas. San Martín Payo supone que la obligación de construir una casa con las limitaciones impuestas en las Cédulas mencionadas no debió de agradar al prelado, quien tendría en mente una residencia de mayores dimensiones, en consonancia con el poder que había llegado a alcanzar³⁴⁴.

Con la llegada a la diócesis de Cristóbal Fernández Valtodano (1561-1569) la construcción de la vivienda episcopal cobró un renovado impulso, reforzado por diversos acontecimientos acaecidos durante su prelación, como el Concilio de Toledo de 1565, al que acudió Valtodano, y el Sínodo diocesano palentino de 1566, donde debían aplicarse las decisiones salidas de la reunión toledana y las contenidas en los acuerdos del Concilio de Trento. En ambas se le recordó la necesidad de que cumpliera con sus obligaciones como obispo, debiendo residir en la ciudad de Palencia y renunciar a las tareas que le apartasen de su diócesis³⁴⁵. Por otro lado, el empuje de la abadía vallisoletana, que pugnaba por erigirse en diócesis independiente, favorecería la decisión de construir un nuevo edificio para vivienda de los obispos.

La idea de reconstruir la vivienda se dejó entrever poco tiempo después de su entrada en la diócesis, cuando el cabildo acordó alquilarle las casas que había ocupado Pedro la Gasca. En el documento se señalaba que, únicamente, “comprando su señoría casa o edificándola de nuevo para bivirla por su persona, pudiese dexar la dicha casa”³⁴⁶, lo que nos hace suponer que la construcción de una nueva morada se encontraba entre los proyectos de los miembros del cabildo, quienes espolearían al prelado para que se comprometiese con ese objetivo. En junio de 1564 Valtodano abandonó la vivienda alquilada, sin que tengamos clara la razón de esta decisión. En las Actas capitulares se dice que las casas vacaron por “çesión y dexación” del prelado, sin aportar más datos, lo que ha llevado a pensar que adquirió una residencia³⁴⁷, cumpliendo con uno de los supuestos recogidos en el contrato de arrendamiento que le eximían de continuar con el alquiler. También es posible que en este tiempo se produjera un intento fallido de construir unas nuevas casas, o bien que la renovación del permiso por la Corona para la

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 299.

³⁴⁵ URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El palacio episcopal...”, p. 245.

³⁴⁶ Acuerdo capitular, 11 de abril de 1562, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1560-1563, ff. 96 v-97.

³⁴⁷ CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 245.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

construcción de la vivienda fuera suficiente para poner fin al contrato.

Sea como fuere, en abril de 1565 se concedió la renovación de la licencia para edificar las casas episcopales³⁴⁸, momento a partir del cual dieron comienzo las pesquisas para conocer el lugar exacto que ocupó el alcázar, el mismo en el que debía edificarse la nueva morada. En agosto de 1566 el provisor del obispo pedía al concejo palentino que, conforme a las provisiones Reales, le “señalen al dicho Obispo, su señor, el sitio y lugar donde su señoría quiere hedeficar una casa en el suelo del Alcázar”³⁴⁹. En la respuesta del concejo se aprecia un cierto desinterés a la petición episcopal, declarando que “en este ayuntamiento no se tiene verdadera notiçia por donde iban los sitios del Alcázar por ser cosa antigua, y que por esto no se pueden determinar e señalar el dicho sitio”³⁵⁰. No obstante, el concejo nombró una comisión para averiguar la ubicación exacta de los cimientos del antiguo edificio sobre los que construir la nueva casa³⁵¹. El 2 de febrero de 1567, cien años después de la destrucción del alcázar, se iniciaron las obras del palacio³⁵², aunque no continuaron durante mucho tiempo, pues fueron interrumpidas tras el nombramiento de Valtodano como arzobispo de Santiago de Compostela. Como recuerdo de aquella labor, nos ha llegado un escudo labrado en piedra con las armas

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 270.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 266, AMP, Actas Municipales, sesión 23 de agosto, 1566, fol. 67 r.

³⁵⁰ CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 266, AMP, Actas Municipales, sesión 27 de agosto, 1566, fol. 70 v.

³⁵¹ CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 267, AMP, Actas Municipales, sesión 30 de agosto, 1566, fol. 71 v. Las diferencias entre obispo y concejo dieron lugar a una nueva cédula real por la que “llamados y oydos los dueños e posesioneros de las casas y edifiçios que confinan con las del dicho Obispo, y las otras a quién tocan, os ynformáis e sepáis que sitio es el que perteneçe a la casa del dicho Obispo, y lo deslindéis de las otras casas y edifiçios que con él alindan e confinan, para que el dicho Obispo pueda labrar la dicha casa de manera que ninguna de las partes reziba agravio de que tengan causa ni razón de se nos benir ni ynbiar a quejar sobre ello, y nos agades enddeal, so pena de la nuestra merçed y de diez mill maravedís para la nuestra cámara. Dada en la villa de Madrid, a diez e nueve días del mes de diziembre de mill e quinientos y sesenta y seis años”, ACP, Secc. histórica, arm. II, leg. 2, 186.

³⁵² “En el año de 1567, en dos de febrero dio principio al edificio de las casas episcopales de Palencia, y no se ha fabricado más, antes se han desmejorado, de suerte que no son habitables”, FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, I. t. II, *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, Palencia, Merino, 1981 [Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1679], p. 236. En el siglo XIX Quadrado afirmó que “en 1567 empezó su reedificación el obispo Valtodano, pero suspendidas las obras se desmejoró hasta el punto de ser casi inhabitable á últimos del siglo XVII, y así llegó a fines del siguiente”, QUADRADO, José María, y PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España. Palencia*. Valladolid, Ámbito, 1989, [1861], p. 106. Lo mismo que se dice en: ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *ob. cit.*, p. 264, añadiendo que el palacio se construyó “sobre la misma superficie de la antigua mansión señorial de sus antecesores, pero sin poderlo concluir, porque las obras ejecutadas desmerecieron en término de hacerle inhabitable, en cuyo estado permaneció hasta 1800”, *Ibid.*, p. 266.

del prelado que, a juzgar por su forma, debió situarse en la esquina del edificio, una pieza que en el siglo XVIII³⁵³ pasó a formar parte de la colección artística diocesana.

La vivienda iniciada por Valtodano continuaría su construcción durante la prelación de Zapata de Cárdenas, quien residió poco tiempo en la ciudad ya que se mantuvo muy ocupado con la presidencia del Tribunal de Chancillería vallisoletano. Sería uno de esos obispos que, en palabras del Cabildo, no pasaba más de “quince días continuos en Palencia cada año”. Las escasas noticias sobre su actividad promotora las encontramos en el manuscrito de Ascensio García, donde se dice que “murio en Pallencia, en sus casas que el hiço, a quatro de henero de Mdlxxvi, sepultose en el crucero desta Sancta Yglesia y después fue llevado su cuerpo a la villa de Madrid donde era natural en una capilla suya”³⁵⁴. Esta reseña nos permite saber que durante su gobierno se finalizó una parte de la casa y que esta era habitable, ya que cuando el religioso se encontraba en la ciudad la utilizaba como residencia.

En torno a 1580 el edificio se encontraba en un estado precario, como se declara en el pleito que enfrentó al obispo Álvaro de Mendoza con los herederos de Zapata de Cárdenas: “[...] en el tiempo que ha sido obispo en la dicha ciudad el dicho don Juan Çapata se habían hecho muchas deterioraciones y daños en las casas obispales y en otros edificios de la dicha dignidad así de la dicha ciudad como de otras partes y lugares del dicho obispado”³⁵⁵. Por lo que se pidió que una comisión tasara los los “daños y reparos que heran neçesarios hazer en las dichas casas y fortaleças y otros heredamientos e edificios de la dignidad”.

Debemos esperar a las dos últimas décadas del siglo XVI, durante la prelación de Fernando Miguel de Prado, para encontrarnos con un nuevo impulso constructivo en el edificio. En diciembre de 1592 Francisco del Río y Juan de Buega, maestros de cantería se obligaron a “hacer un quarto de casa con sus corredores a la larga en las Casas Episcopales de su Señoría”³⁵⁶, conforme a la traza vieja, en un plazo de

³⁵³ Se ha supuesto que procede del anterior palacio episcopal: VIGURI, Miguel, *Heráldica palentina. I, La ciudad de Palencia*, Palencia, 2005, p. 85.

³⁵⁴ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 37.

³⁵⁵ ARChV, Registro de ejecutorias, Caja 1451.6, f. 1v.

³⁵⁶ Así mismo, debían “hacer otro quarto de casa en las dichas Episcopales, que a de comenzar desde la dicha puerta de la botillería asta la huerta de la dicha casa, que a de tener 47 pies de largo y 20 de ancho, que es lo que en la traza y patrón principal de toda la dicha casa principal está señalado para capilla. la qual dicha obra de suso declarada an de hacer conforme a las trazas que dello están fechas

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

un año por dos mil quinientos ducados. La actividad constructiva se centró en la fachada, donde debían “elegir tres puertas de piedra, la una, la principal de la pared de la calle que tenga diez pies de hueco con sus adornos de pilastras y labores a lo romano por de fuera, y la otra frente a ella que tenga ocho pies de hueco labrada rasa, porque entre la una y la otra a de ser zaguán [...] conforme a la traza vieja”³⁵⁷. Con referencia al prelado, Ascensio García decía que “Si dios Nuestro señor le guardara algunos años acabara la casa donde viven los señores obispos porque ya yua edificado y tenía allí mucha madera, columnas y piedra”³⁵⁸.

Su sucesor, Martín de Axpe y Sierra continuó con la obra, centrándose en la fachada que daba al río y en el patio donde tan sólo pudo construir el lado meridional del mismo. En 1608 la obra no había avanzado mucho, ya que con motivo de la primera entrada del obispo Felipe de Tassis, se dice:

“Adviertese que no esta obligado el cabildo de yr acompañando al señor obispo hasta su casa, van los que quieren y quando los señores obispos van a la casa episcopal le acompañan muchos por estar cerca, sería muy justo que los señores obispos la viviesen y la fuesen edificando por estar más cerca de la yglesia y de sus prevendados que casi todos viven junto a la yglesia porque la sombra del prelado hace milagros”³⁵⁹.

El palacio, o parte de este, debió de estar en condiciones aceptables en 1615, durante el obispado de fray José González, ya que, como refiere Álvarez Reyero en sus *Crónicas*³⁶⁰, el Príncipe de Gales se hospedó en allí durante su estancia en la ciudad de Palencia. Sin embargo, este no fue el lugar elegido por los obispos palentinos para su residencia, ya que se decantaron por utilizar el Palacio de don Sancho o de Tordesillas, donde “desde el siglo XVII de ordinario viven los

e a las condiciones que están ordenadas, para así acerse la dicha obra”, AHPPa, Protocolos, 7769, PUERTA DE LA RUA, Francisco de la (1591-1609), Contrato de la obra de la casa del obispo con Francisco del Rio y Juan de Buesa, ff. 369-372, las condiciones de la obra en ff. 373-376. Véase ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Documentos de Historia del Arte en Palencia. I. Arquitectos y edificios del siglo XVI”, *PITTM*, 66, 1995, pp. 301-307.

³⁵⁷ *Ibid.* En una nota marginal de la *Historia Secular y eclesiástica* de Fernández del Pulgar conservada en la Biblioteca Nacional se dice que Fernando Miguel de Prado “prosiguió algo de la fábrica que el señor Baltodano avia hecho en el palacio, que a la puerta, en la clave del arco principal están estas, sus armas”, FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, t. II, libro III, p. 256, recogido por CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos...”, p. 248)

³⁵⁸ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 32r.

³⁵⁹ *Ibid.*, f. 156v.

³⁶⁰ ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *ob. cit.*, p. 270.

obispos”³⁶¹

LA FORTALEZA DE VILLAMURIEL

“Tienen los prelados a una legua desta ciudad en su lugar de Villa Muriel una muy hermosa casa de mucho aposento y fortaleza cercada de buena Rivera, huerta, soto y arboledas y otra legua la su villa y fortaleza de Magaz cosa de mucha calidad e importancia para en esta tierra”³⁶².

Como ya se ha indicado, la proyección señorial de los obispos palentinos se extendió sobre distintas poblaciones cercanas a la capital de las cuales percibían rentas, tenían atribuciones jurisdiccionales o disfrutaban de posesiones, entre las que se contaba alguna residencia. Parece claro, pues, que la paulatina consolidación del poder temporal de los obispos se encontraba indisociablemente unida a aquellas poblaciones y, en especial, a Villamuriel de Cerrato y su fortaleza, convertida ésta con frecuencia, bien por necesidad, bien por placer, en morada episcopal. Incluso, durante los momentos más conflictivos de los respectivos episcopados de los prelados palentinos el edificio se convirtió en un refugio seguro, donde el titular de la mitra pudo mantenerse a salvo de las disputas que se producían en la capital.

Son pocas las descripciones que tenemos sobre la residencia de Villamuriel y las que nos han llegado son tan escuetas que ni siquiera indican el espacio que ocupaba. No obstante, gracias a ellas sabemos que se trataba de una plaza fuerte, utilizada como residencia por los prelados palentinos y próxima al río Carrión. Existe consenso al señalar que el palacio estaba unido a la iglesia de Santa María, cuya construcción se inició, probablemente, durante el obispado de Arderico (1184-1207)³⁶³ y que, desde ese momento, se pudo levantar la vivienda adosada al templo. Las principales transformaciones del recinto se realizaron en 1461, por iniciativa del obispo Pedro de Castilla (1440-1461) quien edificó la torre “y mucha parte de la casa y ygl[esi]a. de aquel lugar”³⁶⁴. De sus intervenciones pueden proceder los elementos de fortificación que aún se aprecian en el exterior de la iglesia. Las

³⁶¹ SÁNCHEZ GARCÍA, José Luis, *Las calles de Palencia*, Palencia, Región Editorial, 2006, p. 67.

³⁶² ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, (Capítulo 9. De los lugares de la obispalía), f. 54v. Esta misma descripción es la que hizo con anterioridad FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Ob. cit.*, t. I, p. 85.

³⁶³ Así lo estima ARA GIL, Clementina Julia, *Villamuriel de Cerrato. Iglesia de Santa María la Mayor*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1992. p. 7. Las obras se pudieron terminar durante el mandato del obispo Tello Téllez de Meneses, su sucesor en el cargo.

³⁶⁴ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Ob. cit.*, t. I, p. 421.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

principales estancias del edificio se encontraban en el costado sur y en diversos aposentos situados por encima de las naves laterales, comunicados ambos espacios por un pasadizo del interior del templo que se hallaba encima del coro alto³⁶⁵.

La vivienda corrió la misma suerte que su obispo y, al igual que había sucedido años antes con el alcázar de la capital, su residencia en Villamuriel fue destruida por la multitud durante las Revueltas de las Comunidades. En septiembre de 1520 los vecinos de la ciudad, opuestos al señorío que ostentaba Pedro Ruiz de la Mota, decidieron atacar la fortaleza después de llegarles rumores de que el alcaide tenía abandonada la plaza. El arcediano del Alcor recoge el suceso de esta manera:

“Así mesmo, juntándose un día todo el pueblo a campaña tañida, inducidos por algunos hombres revoltosos y amigos de escándalo, fueron con mano armada a Villamuriel, que es la casa y fortaleza del obispo, donde había muy buenos aposentamientos y la quemaron toda, derribaron la mayor parte de la torre, y esto fue a 15 de septiembre de [1]520; después talaron y destrozaron la mayor parte del soto del obispo, que llaman de Santillana, cerca de Villamuriel”³⁶⁶.

Pocos años después, siendo obispo Antonio de Rojas (1524 -1525), se acometió la reedificación del palacio:

“En este mesmo año, el d[i]cho señor patriarca, por no dar mal por mal, perdonó a todos los vecinos de Palencia los daños que habían hecho en Villamuriel, y en el soto, en tiempo de las alteraciones pasadas, y con poca satisfacción de dineros, que por vía de sisa se cobraron de la ciudad, y con lo que el mesmo obispo puso, se tornó a hacer la torre de Villamuriel, y un quarto alto de la casa”³⁶⁷.

A pesar de los esfuerzos de los prelados palentinos por mantener el edificio en las mejores condiciones³⁶⁸, con el paso de los siglos este fue ocupando un lugar

³⁶⁵ Sobre estas cuestiones, ARA GIL, Clementina Julia, *Villamuriel de Cerrato...*, p. 30; CAMINO OLEA, María Soledad y LEÓN VALLEJO, Francisco Javier, “Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato, Palencia. Construcción y cambios en el edificio hasta su apariencia actual”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (ed.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, v. 1, 2009, pp. 289-300; asimismo, SANCHO PRADILLA, Gregorio, “Monumentos histórico-artísticos palentinos. La iglesia de Villamuriel”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 5, 1912, p. 342.

³⁶⁶ ARA GIL, Clementina Julia, *Villamuriel de Cerrato...*, p. 406.

³⁶⁷ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. II, p. 120.

³⁶⁸ Los distintos prelados palentinos del siglo XVI se preocuparon por la reparación y mantenimiento de las casas de la obispalía. Este aspecto se mencionaba en el testamento de Fray Alonso de Burgos (1499), quien mandaba 50.000 maravedíes para el reparo de la fortaleza de Villamuriel (BRAH, Salazar y Castro, F-18, N° 32935, f. 147v) y, a principios del siglo XVII, en las cuentas realizadas tras el fallecimiento del obispo Martín de Axpe y Sierra. En el documento se pueden leer los gastos de reparación de la vivienda de Villamuriel: “once mil y treinta y siete mrs que pago a diego de

secundario entre sus intereses y perdiendo funciones hasta que terminó por desaparecer. En la segunda mitad del siglo XVIII, los Libros de fábrica de la iglesia de Santa María la Mayor aluden al palacio como mera referencia de la ubicación de las obras a realizar en el templo; así, en 1761 debía repararse “la reja que está al salir del cementerio contiguo a palacio”, en 1771 “dar cal a al fachada pral. de dycha iglesia y la que mira al Palacio”, y en 1776 “componer la puerta de la yglesia que mira a Palacio”³⁶⁹. Se tienen noticias de que, en 1802, poco después de la finalización del palacio episcopal de la capital³⁷⁰, los prelados palentinos cedieron la casa fuerte a la Parroquia de San Sebastián de Villamuriel, hoy desaparecida. En 1837 se menciona de nuevo, pero en 1850 poco debía de existir, puesto que ya no aparece mencionado en el *Diccionario* de Pascual Madoz. A finales del siglo XIX Reyero constata la desaparición del edificio al señalar que “el palacio no ofrece á la consideración pública más que un solar, de recuerdos inapreciables”³⁷¹. No obstante, en los dibujos de Parcerisa que acompañan el texto de Quadrado *Recuerdos y bellezas de España*, se puede valorar la existencia de un cuerpo por encima de la nave sur y unas ventanas que pertenecerían a las habitaciones de la residencia (fig. 11)³⁷².

aranda carpintero de los días que esta ocupado el y sus oficiales y de madera y puertas ventanas y yeso y tablas que se gastaron por su mano en rreparo de las casas de villamuriel”, AHPPa, Protocolos, 6873, ante Francisco González, f. 1283; “siete mil y quatro cientos que pago a juº de rros zerrajero desta ciudad por las cerraduras ceroxos llaves bisagras goznes picaportes arrendaderos que dio para las dichas casas de villamuriel”, *Ibid.*, f. 1283r; “treinta y dos mil y quatrocientos y nov^{ta} y ocho mrs que el dho pº de arana gastó en reparar los texados de las casas de villamuriel paredes y suelos”, *Ibid.*, f. 1285.

³⁶⁹ ARA GIL, Clementina Julia, *Villamuriel de Cerrato...*, p. 29.

³⁷⁰ En el escudo que corona la parte central de la fachada del Palacio episcopal de Palencia se encuentra grabada la fecha en que se dio por concluida la construcción del edificio, allí se lee: “AÑO DE [17]97”. VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I*, p. 82. Este dato lo recogió con anterioridad Sancho Campo, quien afirmó que la fecha fue visible tras las labores de restauración del edificio llevadas a cabo entre 1997 y 1999. SANCHO CAMPO, Ángel, *El museo diocesano de Palencia. Origen, difusión y estado actual*, Palencia, 1999, p. 48.

³⁷¹ ALVAREZ REYERO, Antonio, *ob. cit.*, pp. 173.

³⁷² QUADRADO, José María, y PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España. Palencia*. Valladolid, Ámbito, 1989, [1861], pp. 32 y34.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

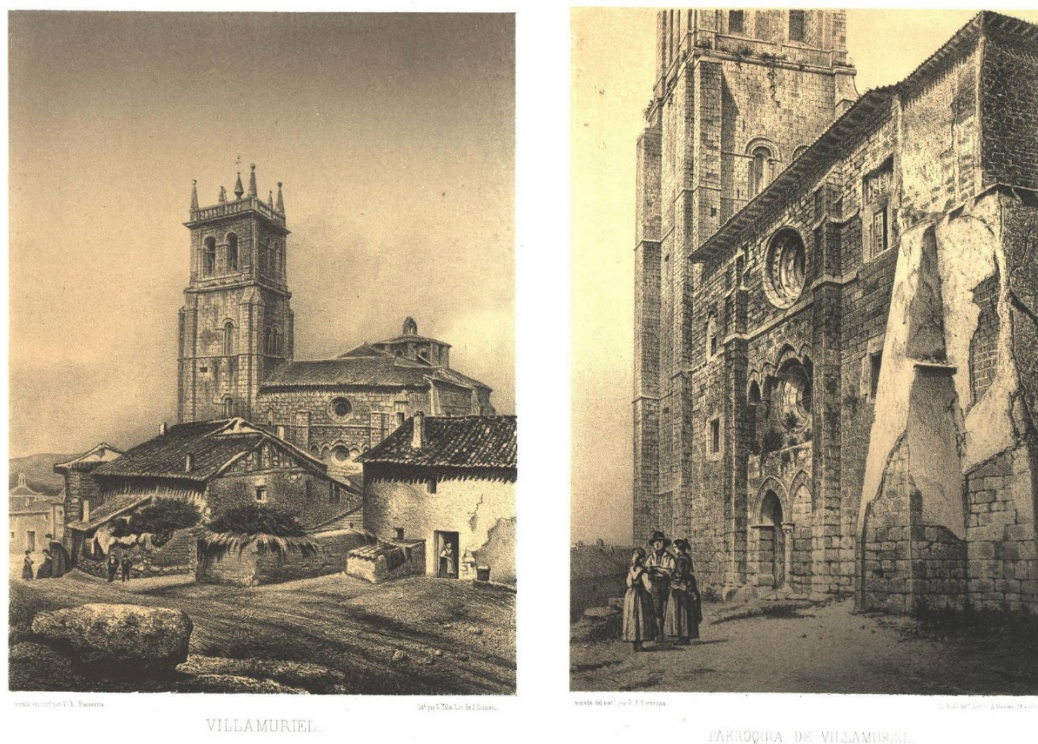


Fig. 11. *Villamuriel y Parroquia de Villamuriel*. Francisco J. Parcerisa. 1861. Incluidas en la obra *Recuerdos y bellezas de España*.

Actualmente no queda nada de la vivienda pero, a través del análisis de los paramentos del muro meridional del templo, podemos apreciar la existencia de algunos restos del edificio que se levantaba junto a él. En uno de los contrafuertes aún se mantiene un capitel, así como el arranque de un nervio de la bóveda, que pudo pertenecer a una sala o habitación del palacio. Este posee una fina decoración, lo que nos indica que en origen formó parte de un espacio interior. También nos encontramos con dos puertas de diferente tamaño, actualmente cegadas, que servirían de comunicación entre la iglesia y las edificaciones anexas. Ara Gil recoge la posible existencia de un claustro, “de acuerdo con la disposición de las puertas en los edificios cistercienses”³⁷³. La entrada al recinto palacial debió de situarse a los pies del templo, en el citado lado sur de la fachada, puesto que se conserva parte de un muro de piedra, perpendicular al hastial, con el arranque de un arco³⁷⁴.

³⁷³ ARA GIL, Clementina Julia, *Villamuriel de Cerrato...*, p. 30.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

Usos y funciones de la fortaleza

El edificio sirvió ocasionalmente como alojamiento a miembros de la familia real; allí se instaló María de Molina en 1308 y 1311, lo mismo que hizo su hijo, el infante don Juan, cuando huía de Fernando IV. Sin embargo, lo más habitual fue su uso como residencia episcopal, especialmente tras la destrucción del alcázar palentino y durante la mayor parte del siglo XVI. Este fue el lugar de residencia habitual de Juan Rodríguez de Fonseca cuando se encontraba en la ciudad, como ejemplifica que en la fortaleza de Villamuriel se firmara en abril de 1506 el contrato que convertía a Juan de Ruesga en el nuevo en maestro de obras de la catedral de Palencia³⁷⁵; el mismo lugar en el que años después, en 1508, se aprobaba la fundación, capítulos y tratados de capilla mayor de san Lázaro de Palencia en favor de Sancho de Castilla³⁷⁶; y el palacio donde se celebraron las velaciones y capitulaciones matrimoniales entre Mayor de Fonseca, sobrina del obispo, y Rodrigo Mejía el 9 de agosto de 1511³⁷⁷. Su sucesor en el cargo, Juan Fernández de Velasco, residió en Villamuriel durante todo el tiempo que sus obligaciones como obispo hacían necesaria su presencia en la diócesis. Precisamente aquí se firmó su compromiso de residir en la ciudad durante el tiempo que fuera obispo de Palencia. Junto a los prelados también se alojaron en el castillo algunos miembros de su familia. El caso más llamativo es el de Pedro la Gasca, cuya madre habitó en la vivienda hasta el fallecimiento de su hijo en 1559³⁷⁸, como está documentado por el testamento de éste, al dejar un legado a las mujeres que sirvieron a su madre en Villamuriel durante aquel tiempo³⁷⁹.

El edificio también sirvió como cárcel. Así se mencionaba en los motivos dados

³⁷⁵ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería”, *BSAA*, 20, 1953-1954, p. 130.

³⁷⁶ Decreto de aprobación, en Villamuriel a 8 de febrero de 1508, Archivo Diocesano de Palencia (ADP), Parroquia de San Lázaro (06.209.08), Fundaciones (4808-101.7).

³⁷⁷ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 67.

³⁷⁸ Acuerdo capitular, martes 5 de febrero de 1559, “ordenaron que el domingo primero que viene se diga a la tarde una vigilia y otro día lunes una misa [...] por su madre del Obispo [...] que murió en Villamuriel ayer lunes”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1544-1560, f. 256. La Gasca ocupó este palacio cuando se encontraba en Palencia, algo que se puede rastrear a través de las cartas que envió desde este emplazamiento: como la “Carta del obispo de Palencia a Antoine Perrenot de Granvelle, [Obispo de Arras], enviada desde Villamuriel de Cerrato el 23 de julio de 1559, Real Biblioteca (RB), Correspondencia del Cardenal Granvelle, II/2291, f. 76r.

³⁷⁹ En las cláusulas del testamento de Pedro Lagasca (Sigüenza 6 de noviembre de 1567), encarga a su hermano y sucesor en su casa y mayorazgo, el doctor Diego Gasca, dejar un dinero a las “dichas mugeres que nos huvieren servido o en tiempo de nuestra madre en Villamuriel o despues de su fallescimiento”, ACP., Secc. histórica, arm. VII, leg. 1, 1256.

III. Presencia episcopal, ceremonial de poder y control del espacio

por la clerecía palentina para impedir la erección del obispado vallisoletano, se relataba la pérdida de privilegios y villas bajo dominio del prelado, de las cuales tan sólo restaba “vn lugarejo junto a Palencia que se dize Villamuriel donde el obispo tiene casas y Cárcel en ellas/ para los clérigos, y la prouision para su casa”³⁸⁰.

El castillo de Magaz de Pisuerga

Por último, es necesario recordar que los obispos palentinos también dispusieron de una fortaleza en la vecina localidad de Magaz de Pisuerga, de la que apenas quedan restos. Este fue el refugio del obispo Gutierre de la Cueva, tras ser destruido el alcázar palentino, y allí falleció el 27 de abril de 1469³⁸¹. Ya en el siglo XVI, Juan Rodríguez de Fonseca inició un plan de reformas arquitectónicas en los edificios pertenecientes a la mitra que afectaron a la principal iglesia de la diócesis, así como a las fortalezas de Villamuriel y Magaz. Esta preocupación del prelado debió de iniciarse en torno a 1505, coincidiendo con el ascenso al trono de Felipe el Hermoso y la consiguiente sustracción de responsabilidades cortesanas. Parece que las obras emprendidas por Fonseca fueron cuantiosas y necesitaron de mucha mano de obra. Así lo avala el contenido de una sentencia, dictada en 1514, en relación con el pleito iniciado por los concejos de las villas de Maçariegos y de Grijota y Villamartín [de Campos] y Palasçios e Torre, de la una parte, y el muy reverendo don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palençia, de la otra”, en la que se les liberaba de las obligaciones impuestas por el obispo de llevar piedra a las fortalezas de Magaz y Villamuriel³⁸².

Esta preocupación de los obispos por las casas y fortalezas episcopales se mantuvo a lo largo del siglo, pues habitualmente los obispos dispusieron en sus respectivos testamentos que se mandasen ciertas cantidades de dinero para reconstruir, reedificar o mantener aquellos edificios. Sirva como ejemplo Juan Fernández de Velasco, quien legó veinticinco mil maravedíes para los reparos de las casas del obispado de Palencia³⁸³.

A finales del siglo XVI el castillo, junto con la villa, fueron apartados de la

³⁸⁰ CASTRO ALONSO, Manuel de, *Episcopologio vallisoletano...*, pp. 143-144.

³⁸¹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t I, p. 434.

³⁸² Enero de 1514, Real Biblioteca, II/2371, f. 59r-v.

³⁸³ Testamento de Juan Fernández de Velasco, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNo), FRIAS, caja 416, doc. 23-37, f. 10. El obispo también mandaba 50.000 maravedíes para los reparos de las casas de Calahorra.

Arte y prelados en la catedral de Palencia (1500-1520)

jurisdicción eclesiástica. La aprobación papal llegó en 1574, aunque hubo que esperar hasta 1581 para que esta se hiciese efectiva a cambio de un juro de 9.215 maravedís.



Misa de San Gregorio (detalle). Retablo de la Capilla de San Gregorio. Catedral de Palencia. Juan Ortíz el Viejo I (atr.). Ca. 1530.

IV. EL OBISPO Y SU CATEDRAL: DEVOCIÓN, FINANCIACIÓN, PROMOCIÓN Y MECENAZGO

Los grandes promotores catedralicios del mundo medieval hispano fueron sus obispos. A su acción e inacción se debe el avance o retraso de las obras, la contratación de artistas, la imposición de nuevos gustos estéticos en la consecución de edificios o la dotación de ornamentos. Se ha afirmado, no sin razón, que los obispos constituyeron “el grupo más abierto, culto, sensible, exigente y dinámico de todos los promotores medievales hispanos”³⁸⁴.

Los prelados que ocuparon la sede palentina durante los años finales del siglo XV y las dos primeras décadas del siglo XVI se erigieron en los principales impulsores de la finalización de la catedral. El templo estaba a medio construir cuando llegó a la diócesis fray Alonso de Burgos (1485-1499), y fue su determinación la que permitió que se finalizara en un breve periodo de tiempo, treinta años después de que hiciera su primera entrada en la urbe. Esto sucedió en 1516, poco tiempo después de llegar a la sede Juan Fernández de Velasco (1514-1520).

Los recursos económicos para lograr la culminación del templo tienen diversa procedencia: los prelados contribuyeron con donaciones económicas directas, aportaban las cantidades fijas estipuladas en el reglamento catedralicio, obtuvieron que, desde Roma, se autorizase el uso de parte de los ingresos catedralicios para la construcción de la fábrica y promovieron la venta de indulgencias y de espacios

³⁸⁴ YARZA LUACES, Joaquín, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII Congreso del CEHA (Murcia, 1988), Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 33.

para enterramiento. La llegada de capital resulta determinante para la finalización del edificio, pero no lo fue menos la donación de objetos por parte de los obispos, de las dignidades catedralicias o de otros benefactores de la catedral. También contribuyeron a mejorar y enriquecer la imagen del templo los legados y espolios a través de los cuales llegaron todo tipo de bienes suntuarios.

La elección de la catedral como lugar de descanso en “el final del camino”³⁸⁵, no resultó habitual entre la mayor parte de los obispos de Palencia en el siglo XVI. Ha de destacarse que, de haber sido así, el templo palentino habría recibido numerosos beneficios económicos y artísticos, como sucedió en Burgos, Toledo o Sevilla en los siglos XV y XVI. No obstante, las dignidades catedralicias sí manifestaron una preferencia por los espacios del templo metropolitano para su propio enterramiento, lo que redundó en el enriquecimiento de su fábrica, además de favorecer el trabajo de artífices locales y, en algún caso, también foráneos.

SAN ANTOLÍN EN LA REFUNDACIÓN DE LA IGLESIA PALENTINA: MITO, LEYENDA, MILAGROS Y RELIQUIAS

Si bien los prelados palentinos de principios del siglo XVI se desligaron de su templo catedralicio para su reposo final, debe señalarse que se preocuparon especialmente por realzar la *Cueva de San Antolín*. Este espacio era -y sigue siendo- un lugar de alto valor espiritual, por su vinculación a los orígenes de la diócesis, en el que se funden diversos acontecimientos milagrosos, la figura de san Antolín y la presencia de la monarquía. La recuperación del espacio físico se acompañó de elaborados relatos en torno a la figura del santo, así como de la exaltación de sus reliquias, para lo cual se recurrió a refinados receptáculos en plata dorada financiados por sus prelados.

La vida de san Antolín conoció múltiples narraciones en diversas épocas³⁸⁶. La escrita por Fernández del Pulgar sintetizaba todas las anteriores y fue la que obtuvo mayor repercusión. En ella se relataba el nacimiento del santo en Pamiers (Francia), se destacaba su ascendencia regia y sus dificultades iniciales en la religión cristiana,

³⁸⁵ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *La vida en una catedral del antiguo régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 149-169.

³⁸⁶ Sobre el origen de la diócesis, sus primeros edificios y la vinculación con la figura de san Antolín es de gran interés: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Tiempos oscuros. La catedral visigoda y románica”, en PAYO HERNÁNDEZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *ob. cit.*, pp. 171-172.

ya que era hijo de padres infieles, por lo que se vio obligado a criarse “en la fe como las azucenas entre las espinas”³⁸⁷. Ordenado sacerdote en Toulouse, fue nombrado diácono en Roma y, tras la estancia transalpina, regresó a la Galia, donde años después fue encerrado y sufrió finalmente martirio, al ser decapitado junto a sus compañeros Juan y Almaquio, con quienes se le representa ocasionalmente. Tras este suceso se dispersaron sus restos para que los “cristianos no le hallassen y venerassen”. Su historia, como la de otros santos, está trufada de sucesos milagrosos acontecidos durante su vida o tras su fallecimiento, como el que tiene que ver con el traslado de sus restos en una pequeña nave a través de varios cursos fluviales, asistida y custodiada por dos ángeles “en semejança de dos águilas blancas”, hasta su destino final en Val-Noble³⁸⁸. Esta imagen fue utilizada ocasionalmente como emblema heráldico del



Fig. 12. Escudo de la Catedral alusivo a la narración del traslado de las reliquias de san Antolín. Remate de la reja de la Capilla de San Jerónimo (detalle). Catedral de Palencia

³⁸⁷ La vida de san Antolín se puede leer en FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, t. I, pp. 187-195; cap. III: “Vida martirio y sagrada sepultura de nuestro ínclito Mártir San Antonino de Apamia, en la Aquitania, escrita por el papa Pascual, reintegrada de vn manuscrito de San Alvino, que trae el Padre Felipe Labé, en el segundo tomo de la Bibliotheca de los manuscritos y del Legendario de Burgos”. Santiago Francia escribió la vida del santo, con la bibliografía en torno a su figura en LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella (dirs.), *Diccionario de los santos*, v. 1, Editorial San Pablo, 2000, pp. 220-223. Las últimas investigaciones en torno al santo en BOUDARTCHOUK, Jean-Luc, “L’invention de Saint Antonin de Frédelas-Pamiers”, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXIII, 2003, pp. 14–57.

³⁸⁸ Actualmente Saint-Antonin-Noble-Val “Suplemento sacado del legendario de Burgos, y de el manuscrito de San Alvino, que trae Phelipe Labé” (FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, t. I, p. 194)

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

cabildo palentino en sustitución de las tres flores de lis. (fig. 12)

A tierras palentinas llegaron parte de las reliquias del santo: un hueso de la espalda, la canilla del brazo derecho y otros cinco fragmentos de difícil asignación³⁸⁹. La historia sobre la forma y el momento en que arribaron a Palencia fue variando a lo largo del tiempo, ajustándose a las necesidades y cambios que se sucedieron en la transmisión de su biografía³⁹⁰. Como ya se ha mencionado, fue Fernández del Pulgar quien escribió el relato más extenso sobre el santo y sus reliquias, que compone un volumen de más de setecientas páginas donde se pretendió certificar el origen francés de san Antolín y la existencia de un “edificio en tiempo de los godos, la iglesia que hoy llaman cueva de san Antolín”³⁹¹, anterior a la entrada de los árabes –cuya construcción fue datada en torno a los años 698 o 714– donde ya se veneraba parte de su cuerpo. Se trata de un texto escrito con la intención de responder a ciertos interrogantes y cuestionamientos que afectaban a la autenticidad de las reliquias. A su vez, el libro evitó que se pusiera en entredicho la procedencia de los restos custodiados en la iglesia palentina y, al mismo tiempo, impidió que se menoscabara el prestigio del santo y el origen mítico del templo.

De hecho, la refundación de la iglesia palentina y de su catedral³⁹² están vinculadas a un acontecimiento milagroso en el que se entrelaza religión, a través del mártir san Antolín y sus reliquias, con monarquía, en la persona del rey Sancho III el Mayor. Según cuenta la leyenda, estando el rey de caza en tierras palentinas, siguió a un jabalí hasta una cripta donde existían “altares antiguos”. Antes de que Sancho III pudiera herir al animal su brazo derecho se quedó inmovilizado, momento en el cual se le apareció san Antolín haciéndole saber lo indebido de su

³⁸⁹ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 239.

³⁹⁰ Se ha planteado que las reliquias no llegaron a Palencia antes del siglo XI, ya que el nombre del santo no se menciona en los calendarios visigóticos y mozárabes, PÉREZ DE URBEL, Justo, *Sancho el Mayor de Navarra*, Diputación Foral de Navarra, 1950, p. 218, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Tiempos oscuros...”, pp. 169-170. Fernández del Pulgar, planteaba la posibilidad de que estas fueron depositadas en Palencia por el rey Wamba, quien en una de sus incursiones en territorio francés pudo hacerse con las piezas: FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, t. I, pp. 442-446. La problemática en torno a esta cuestión, aunque centrándose en las primeras décadas del siglo XVII, se trata en CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, pp. 236-239.

³⁹¹ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, t. I, IV, pp. 1-3.

³⁹² En último término, según Fernández del Pulgar, a las reliquias se debe “la reedificación de la ciudad, y iglesia, y la restauración de su obispado”, FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, t. I, p. 209.

actitud en aquel lugar sagrado:

“andando [Sancho el mayor] a monte por esta tierra, y dice la crónica que *in civitate olim nobili nunc deserta quae palencia vocabatur*, yendo en seguimiento de un puerco llegó hasta una cueva donde el puerco se le encerró, la cual era a manera de iglesia de bóveda cabada en peña, y en ella había rastro de altares antiguos, y como el rey entrase allí tras el puerco y le quisiese herir con la lanza, súbitamente se le paró el brazo de manera que no pudo aprovecharse de él; conoció el rey que aquello no era sin algún misterio y, puesto en oración, suplicó a nuestro Señor por su salud y por la declaración de aquella novedad que en sí veía; dicen que en la misma cueva le apareció nuestro glorioso patrón el mártir San Antolín, y le dijo que aquello le había venido por haber entrado sin acatamiento a derramar sangre en aquel lugar sagrado, donde muchas veces se había celebrado Misa; el rey, arrepentido de lo que había hecho, pidió a Dios perdón y prometió de edificar sobre aquella cueva una solemne iglesia donde se diesen loores a Dios y su santo mártir fuese honrado, y así fué sano de aquella enfermedad; y luego se comenzó a hacer sobre la misma cueva esta iglesia, aunque no tan grande, ni así de piedra, como está agora; y la avocación de ella al principio fué San Salvador y Santa María y San Juan Bautista y San Antolín, después quedó solamente en el nombre de San Antolín: lo mismo que habernos dicho escríbelo también el obispo Don Rodrigo en la crónica llamada palentina, a los veinte y cinco capítulos de la III parte, y Lucas Tudense, y aun Sigiberto”³⁹³.

A este acontecimiento le siguió otro, no menos importante, que afianzaba el culto al santo y confería a la cueva un aura de lugar milagroso. En este caso el protagonista fue san Pedro de Osma que, a principios del siglo XII, eligió la cripta para su “muy continua estancia” en la ciudad. Una noche, estando dentro del recinto, el religioso vio cómo se apaga la lámpara que iluminaba el interior sin

³⁹³ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, pp. 113-114. El arzobispo Jiménez de Rada recogió por primera vez el milagro -en el siglo XIII- en su libro *De Rebus Hispaniae*: “Este Sancho, un día en que se entretenía con su afición a la caza, persiguiendo a un jabalí encontró por casualidad, en una ciudad antaño noble y que entonces estaba abandonada, llamada Palencia, una cripta en forma de iglesia y un altar, que aún se mantenía en pié, en honor del mártir san Antonino. Y como el jabalí llegase a aquella en su huída y el rey se dispusiera a matarlo en la cripta blandiendo su lanza, tocado por el milagro del cielo no pudo llevar a cabo lo que se proponía; pues se le inmovilizó su brazo derecho y de esta forma el jabalí escapó indemne. Entonces el rey, postrado en oración suplicó la ayuda del mártir Antonino y, restablecido al instante, ordenó reconstruir la ciudad derruida y levantar una iglesia sobre la cripta, y se encargó de que allí mismo fuera consagrado un obispo, e hizo, a este y la iglesia, generosa donación de toda la ciudad [...]”, JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo [Fernández Valverde, Juan (ed.)], *Historia de los hechos de España*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 227-228. La leyenda fue recogida en: FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España...*, Parte Primera, t. II, pp. 2-3.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

explicación alguna y, tras encomendarse al santo, esta volvió a encenderse:

“En tiempo de este obispo Don Pedro [de Agén], vino a esta/ ciudad de Palencia el santo confesor San Pedro, primer obispo de Osma, contando desde que se tornó a recobrar de los moros, y se aposentó en la igl[es]ia. de Sant Antolín, y su muy continua estancia era dentro en la cueva donde el glorioso mártir Sant Antolín pareció, y como una noche él se hallase allí solo sin persona que le acompañase, acaeció que la lámpara que allí estaba ardiendo se murió, y él se quedó a oscuras: dícese en su historia, que puesto en oración el santo obispo, suplicó a u[vest]ro. Señor, diciendo así: «oh rey de los reyes y señor de los señores, si es verdad que alguna parte de las reliquias del victorioso mártir Sant Antolín está guardada en esta igl[es]ia., yo te pido por sus merecimientos en testimonio de ello se encienda esta lámpara y torne a dar luz», lo qual así fué cumplido como el santo varón lo suplicó, y como después, hallándose a la muerte del rey Don Alonso en Sahagún le sobreviniese gran enfermedad, hízose traer a Palencia , donde, creciendo su dolencia, murió en manos del mismo obispo Don Pedro, cerca del año 1109, poco más o menos; de Palencia fue llevado su cuerpo a la iglia. de Osma, por quien uro. Señor ha hecho muchos milagros”³⁹⁴

Todo lo hasta aquí expuesto va a tener una influencia decisiva en la configuración del edificio metropolitano de Palencia. En efecto, el punto de partida de este arranca de la cripta de san Antolín, también llamada cueva o sepulcro³⁹⁵. Se trata de un espacio subterráneo compuesto por dos edificaciones unidas, cuya respectiva construcción, aún distanciada en el tiempo, conforma un solo espacio longitudinal. La parte más antigua fue erigida en época visigoda³⁹⁶ y a ella se une otra más moderna, protorrománica, edificada en tiempos de Sancho III, como una ampliación del espacio anterior³⁹⁷.

La legitimación de la cripta y su mantenimiento en los diversos planes de reconstrucción de la catedral se deben a una incuestionable relevancia en la historia de la diócesis. Como acertadamente se ha señalado, en la cripta de la catedral de

³⁹⁴ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, pp. 182-183.

³⁹⁵ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 189v-190.

³⁹⁶ SIMÓN NIETO, Francisco, “Descubrimientos arqueológicos en la Catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 14, 158, 1906, pp. 65-82.

³⁹⁷ Tras una relectura documental, Bango ha propuesto que la cripta protorrománica palentina no se llevó a cabo en tiempos de Sancho el Mayor, sino que en ese momento se pudo restaurar el edificio visigótico, ampliándose la cripta tiempo después, BANGO TORVISO, Isidro, “La arquitectura románica en Palencia”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Palencia*, t. I, *Aguilar de Campoo*, pp. 115-117. Por otro lado, Martínez rechaza esta hipótesis: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Tiempos oscuros...”, p. 180.

Palencia se unen “todas las características formales y documentales, incluso con su correspondiente dosis de leyenda, que la convierten en una clave histórica”³⁹⁸. Es debido a este carácter simbólico del conjunto que este va a respetarse e, incorporándose a los diversos planes de ampliación y modificación de la catedral, juega un papel aún más destacado tras las intervenciones de Juan Rodríguez de Fonseca en la reorganización del templo.

Además, ha de destacarse que el deseo de cercanía respecto a este lugar sagrado propició que las inmediaciones de la escalera, que conducía a la cripta, se convirtiesen en un lugar de enterramiento ambicionado por la clerecía palentina. Por esta razón, tras financiar las obras en la zona del trascoro, el obispo Fonseca se reserva la posibilidad de que la “entrada de la cueua del glorioso martir sto antolin, antes del escalera y baxa a la cueua, sea pa sepoltura y enterram^o de la persona que nos quisiéremos”³⁹⁹. El prelado nunca ejerció tal derecho, pero, ya iniciada la siguiente centuria, la búsqueda de un espacio preeminente donde enterrarse hizo que algunos capitulares pensaran en el entorno de la cripta para su sepultura. Así, Francisco de Zúñiga se mandó inhumar “[...] en frente de la puerta de la cueba de nuestro patrón san Antolín y el a su costa puso aquella piedra de xaspe no por obstentacion (que bien conocida es su grande humildad) sino por adornar aquel lugar como convenía para gloria de nuestro patron”⁴⁰⁰.

En relación con este origen legendario de la sede metropolitana palentina, ligado al culto del santo, se certifica la existencia de relicarios que contenían diferentes partes de su cuerpo. Así, ya a mediados del siglo XVI, Fernández de Madrid destacó que en la catedral se guardaba “en veneración muchas y grandes reliquias de Santos, y especialmente [la] espalda entera y brazo del glorioso mártir San Antolín”⁴⁰¹. Al menos desde finales del siglo XV la mayor parte de estos vestigios se encontraban depositados en elaboradas arquetas de marfil y madera, envueltas en ricas telas, con

³⁹⁸ BANGO TORVISO, Isidro, “La arquitectura románica...”, p.117. A lo que añadía: “¡puede haber algo más emblemático que un edificio que representa un nuevo estilo, que es obra del monarca que dará lugar a una nueva dinastía, y que el edificio será consagrado por el obispo restaurador de la diócesis”, *Ibid.*

³⁹⁹ ACP, Armario VII, leg. I, 1248, Privilegio real, misas y salves de Fonseca.

⁴⁰⁰ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 13 v. El mismo canónigo “adornó también la escalera de la cueva de nuestro patrón San Antolín y puso la lampara que allí esta y la doto de renta para que siempre estuviere alumbrado que en todo nos dio buen exemplo”, *Ibid.*, f. 91v.

⁴⁰¹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 51.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

su correspondiente identificación⁴⁰², todas ellas almacenadas en la “sacristía mayor, en caxones auiertos, y no en aquella veneración que deuían”⁴⁰³. La importancia de las reliquias de san Antolín determinó que el receptáculo en el que se hallaban se distinguiera del resto, de la misma manera que sucedió con otras “grandes reliquias” de insigne categoría⁴⁰⁴. De este modo, se dispusieron en relicarios elaborados con los materiales más ricos, dotándolas de la mayor dignidad y pudiendo ser contempladas a través de portezuelas o vidrios. Por todo ello, algunos prelados que ocuparon la sede palentina no se resistieron a la posibilidad de que su nombre se uniese de manera permanente al del santo patrón de la diócesis y, con este propósito, encargaron relicarios en los que figura su emblema heráldico.

De esta forma se hace constar en el inventario de las reliquias (1481) en poder del templo desde la visita que Diego Hurtado de Mendoza realizó a la catedral. El documento diferencia las piezas almacenadas en arquillas y cajas, las de menor importancia, y aquellas otras alojadas en relicarios de plata. Entre ellos destacaba uno muy elaborado, hallado en el sagrario, con reliquias de san Antolín, san Vicente y san Lorenzo, donado por el Arzobispo Gutierre Álvarez de Toledo (1426-1439)⁴⁰⁵. Junto a él se hallaba “vn braço de plata sobredorado con su mano [...] que es de santo Antolín con armas de los manueles [...], e un veril en medio donde paresçe el braço, e en el pie de plata dos bandas de letras”⁴⁰⁶. Una pieza, esta última, encargada probablemente por el obispo Gutierre de Toledo⁴⁰⁷, que hacía pareja con

⁴⁰² En 1481, con motivo de la visita que Diego Hurtado de Mendoza realizó a la catedral, se detalla la existencia de ricos recipientes para guardar reliquias, como una “caxa redonda de marfil esmaltada de negro con cerradura de latón [...], una arca redonda de hueso con tres pies de plata [...], otra arca blanca de hueso labrada de unas letras moriscas en que está una caxuela redonda con reliquias [...], otra caxuela enbuelta de un paño de unos águilas e flores de lis en que están reliquias de Santiago apóstol [... o] una arquilla de hueso toda esmaltada con sus aldabillas de latón”, *Visita que hizo a la santa iglesia catedral de Palencia el obispo don Diego Hurtado de Mendoza*, esta comenzó el 5 de noviembre de 1481, ACP, Armario IV, leg. 8, 884, ff. 15v-17r.

⁴⁰³ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. II, p. 228.

⁴⁰⁴ Las reliquias que pertenecieron a los santos, aquellas “grandes reliquias” que eran básicamente corporales se dividen en tres categorías: insignes (cráneo, fémur, tibia), notables (mano, pie) y menores (diente, costilla): véase MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El culto a las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 24, 2011, p. 187.

⁴⁰⁵ La pieza pesó “veintisiete libras y media, que son treinta y cinco marcos”, la más fastuosa de todas cuantas allí se hallaron, ACP, Armario IV, leg. 8, 884, 17v.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ “Hallo en los libros antiguos de esta igl[es]ia. que este señor obispo Don Gutierre de Toledo, cerca del año de MCCCCXXX hizo hazer un brazo de plata grande, que oy está en la iglia., para que se pusiesse la canilla del brazo del glorioso mártir Sant Antolín”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 405.

el brazo de san Vicente⁴⁰⁸.

Las reliquias de san Antolín y de san Vicente fueron objeto de una curiosa solicitud por parte del obispo Luis Cabeza de Vaca, quien pidió al cabildo una parte de ellas para su uso personal. Fue su provisor quien trasladará la súplica al cabildo, “por la mucha devoción que su señoría tenya a los gloriosos mártires señor san Antolín, patrón n[ues]tro, e san viçente cuyas rreliquias e canyllas de los braços avia en esta s[an]ta ygl[es]ia catedral [...]”. Reunidos en la sala capitular los capitulares aceptaron tal petición, tras lo cual “cometieron a los señores arcediano del Alcor e Juan de Fuentes e Baltasar de llanes can^o que heziesen serrar o quebrar de las dichas rreliquias e canyllas sendos pocos y lo diesen a su señoría [...]”⁴⁰⁹.

No obstante, el relicario más singular y, a la vez, aquel que sufrió más transformaciones en el tiempo fue el que acogió la espalda del santo. En 1481 se describe como una pieza de plata sobredorada “con tres ángeles, los dos de abajo con sus ençensarios, e el de arriba con una reliquia en la mano [...] e con las armas de tres roeles e tres torres”⁴¹⁰. A finales del siglo XV el obispo Alonso de Burgos financió la obra de un nuevo relicario de plata. Este reproducía la figura del santo de cuerpo entero, con una portezuela en la parte trasera por donde sustraer o introducir la espalda de san Antolín. La descripción más antigua de la pieza se hizo en 1525:

“Sant Antolín [...] con un libro y amito con su diadema y casulla y en el pie las armas del obispo don Alonso de Burgos que lo dio y ocho angeles que tienen los escudos y ocho pilares entre los dichos escudos, y el cuerpo hueco con su portezuela detrás, y dentro la reliquia de la espalda de Sant Antolín y una palma de

⁴⁰⁸ “otro brazo sobredorado en con un libro en la mano e con otro veril en medio por do[nde] poder ver el braço el qual es de sant Viçente con las mismas armas deste otro e con su pie en que estan dos bandas de letras”, ACP, Armario IV, leg. 8, 884, f. 17v. Ambrosio de Morales pudo ver estas piezas en la sacristía: “un brazo de plata de quasi una vara en alto, y dorado en partes, una Canilla entera de S[an] Vicente Martir veese por una portecita en medio [...] otro brazo de plata semejante, aunque menor, y algo antiguo, tiene dentro una canilla de S[an] Antonino. En otro brazo semejante otra Canilla del mismo Santo [...]”, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias, para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios dale à luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato* (edición de Henrique Florez), Madrid, Antonio Marín, 1765 [1582], p. 22.

⁴⁰⁹ Acuerdo capitular, miércoles 4 de enero de 1542, “Reliquias pa[ra] su señoría”, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1541-1544, f. 71v.

⁴¹⁰ ACP, Armario IV, leg. 8, 884, 17v.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

plata en la mano”⁴¹¹

Respecto a su ubicación, sabemos que en 1570 la imagen se encontraba en la sacristía, donde pudo verla Ambrosio de Morales⁴¹². Tiempo después, en 1725, se hallaba en la capilla de las reliquias, encabezando el inventario de este tipo de piezas existentes en el oratorio⁴¹³. Además, tenemos constancia de que cuando las necesidades litúrgicas hacían necesaria la presencia del relicario en el interior de la cripta, esta se disponía sobre “una arca de ebano chapeada toda de plata historiada forrada por dentro con tafetán carmesí que sirbe por peana a esta ymagen de san Antolín cuando se pone en la cueba, diola el señor obispo de Cordoba Reynoso”⁴¹⁴. Desgraciadamente, la figura se fundió en 1760 para realizar un nuevo relicario, justificándose esta actuación por lo anticuado de la obra⁴¹⁵. La nueva pieza estaba concluida al año siguiente, aunque con una diferencia, en esta ocasión la teca para alojar la reliquia se dispuso en la parte frontal, a la altura del pecho⁴¹⁶.

Por último, debe añadirse que las reliquias del santo desempeñaron diferentes usos y funciones en las celebraciones litúrgicas de la catedral. Así, aunque sabemos que el brazo era utilizado frecuentemente en las procesiones del interior de la

⁴¹¹ “Sumario de las santas reliquias que se hallaron en el sagrario de la santa iglesia de Palencia en la visitación que hizo y mandó hacer para el mes de octubre del año del Señor de mil y quinientos y veinte y quatro años el muy ylustre y reverendísimo señor don Antón de Rojas, por la misericordia divina primer patriarca de las Indias, obispo de Palencia” ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 8, f. 13. Véase ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 92.

⁴¹² Decía el erudito que “como la iglesia tiene la advocación de S. Antonino, han procurado muchas reliquias de él [...] así tienen una imagen suya de plata de más de una vara en alto con una portecita disimulada en las Espaldas por donde se ve como tiene dentro una Espalda entera del Santo. La plata se está toda blanca, y es nueva, y rica labor”, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II*, pp. 21-22.

⁴¹³ “Primeramente una imagen de plata de Nuestro Patrón San Antolín, tiene en la mano un libro y en la otra una palma y en el hombro un cuchillo con su diadema, y un pie sobre ocho pilares bien labrados, dos Angeles con las armas de la iglesia, aunque heran ocho, y en la espalda una puerta abierta con su candadillo y llabe por donde se pone y quita la reliquia de el santo, y en el brazo izquierdo un manípulo todo ello de plata menos la llave... pesaba antiguamente sin la reliquia treinta y un marcos”, *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia*, 1725, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 8, 95-a, f. 78v.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 78v.

⁴¹⁵ BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería palentina*, Palencia, Diputación Provincial, 1982, p. 45.

⁴¹⁶ Las nuevas andas y la imagen del santo se realizaron en 1761 en Salamanca y se deben al platero Luis García, REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1954, p. 66; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores, “Orfebrería religiosa en Palencia (capital)”, *PITTM*, 37, 1976, p. 142.

iglesia⁴¹⁷, fue el relicario con la imagen de san Antolín, el que contenía el hueso de su espalda, el que adquirió una mayor relevancia, al ser objeto de una exposición litúrgica que tenía lugar el 2 de septiembre, el día de su festividad. Esta fecha era una de las más destacadas del calendario litúrgico catedralicio, por lo que los días previos a la celebración se procedía al adorno y aderezo de la cueva⁴¹⁸. El día anterior a la fiesta, “ha se dezir la nona antes de comer pa que el officio comienze en las vísperas a las quales han de tañer a la una y media y también una hora entera”. En esa fecha la iglesia debía estar enramada y el espacio del trascoro, por donde se bajaba a la cripta, ornamentado con espadañas y textiles. Los campaneros se encargarían de que en la cueva hubiera:

“velas ardiendo y quemar cosas que den buen olor por razón de la mucha humedad que tiene y los obreros hagan poner una mesa con un tapete y paño de seda y un plato y la bula de los perdones que son MD días de perdón a todos los que aquel día y otros quatro fiestas dieren limosna. La procesión de las vísperas viene a incensar el altar que está sobre la cueva y hay maitines generales y procesión solemne de todas capas y ofrece el cabildo y ay sermón de tabla del monasterio de Sant Francisco”⁴¹⁹

Durante las celebraciones, el relicario con la espalda del santo presidiría el altar de la cripta y el día de su festividad era objeto de un curioso ritual, consistente en sumergir el hueso en vino blanco para que este adquiriera poderes curativos y medicinales. Previamente, los obreros debían hacer acopio de una importante cantidad de vino blanco, de buena calidad, para que “acabada la misa se lava la

⁴¹⁷ Sobre las reliquias en poder de la catedral, Ascensio García destacaba la existencia de “[...] muchas y grandes reliquias de santos y especialmente la espalda entera y braço del glorioso martir San Antolin nuestro patrón, otro braço de san Vicente, es el menor, por que el mayor es el de nuestro patron, estos brazos se sacan de ordinario en la procesión que se haze por la iglesia [...]”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 13v. A estas se sumaban “[...] la cabeça entera de una sancta de las Onzemil virgines, otra cabeça entera de los sanctos de cardaña y una canilla que se trasladaron el año pasado de 1606, la quixada de San Alvino y otras muchas [...]”, pero estas no participaban en las procesiones ordinarias por el interior de la catedral, *ibid.*, f. 13v.

⁴¹⁸ Acuerdo capitular, viernes 1 de septiembre 1595, “Comisión para el adorno de la cueva de sant Antolín”, ACP, Libro de Actas capitulares 1591-1595, f. 45. El espacio y su mantenimiento formaban parte de las preocupaciones del cabildo durante todo el año, así en abril de 1581 se pedía “[...] a los señores obreros hagan adrezar el altar de la cueva de esta santa yglesia y que esté con la decencia que conviene y muy limpia la cueba por ser oblig[lacion]. y razón forzosa” (Acuerdo capitular, sábado 8 de abril de 1581, “Adecantar la cueva”, ACP, Libro de Actas Capitulares 1581-1585, f. 19 v).

⁴¹⁹ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 31v. En otro capítulo del mismo texto menciona, entre las obligaciones de los campaneros, que “Tengan cuidado de que este día de Sant Antolin la cueva del soterraño este muy limpia y enramada y ardan aquella noche cirios o hachas dentro y fuera y en el octavario no falte al menos una lámpara”, *Ibid.*, f. 114r.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

espalda de Sant Antolín. Y allí llegan todos clérigos y legos a gustar un poco con la misma espalda y todos por devoción pa[ra] salud llevan de aquel vino a sus casas [...]”⁴²⁰. Esta práctica afectó negativamente a la reliquia. A finales del siglo XVI, tal y como se menciona en las Actas capitulares, se hizo necesario proteger la reliquia puesto que corría peligro de desintegrarse⁴²¹. El encargado de acometer el trabajo fue Juan de Benavente, un platero conocido por los capitulares puesto que años atrás había sido el encargado de realizar la custodia procesional. Así, el cabildo acordó “guarnecer la reliquia de la espalda del señor san Antolín de manera que no se vaya gastando y consumiendo con el vino que por ella se pasa y esto lo haga Juan de Benavente platero de Valladolid y traigan primero al cabildo la facion y modelo como se haya de hazer [...]”⁴²². La veneración de la clerecía palentina al santo y a sus restos redundó en un uso continuado de los mismos, lo que les afectó negativamente. Así, sabemos que en 1563 la costilla de “[...] s[an]to Antolin estaba sentida y en peligro de quebrarse y que era justo se engastonase, cometieron a los señores thesorero con los señores obreros pa[ra] que la hagan engastonen según como mejor les pareciere que conviene”⁴²³.

EL OBISPO Y SU CATEDRAL: OBLIGACIONES, DONACIONES Y ESPOLIOS

Desde que la catedral fue reedificada, su edificio mereció que el obispo y el clero capitular se preocupasen por su construcción y ornato. Para lograr esos objetivos se donaron diferentes aportaciones, algunas de las cuales figuraron entre las obligaciones ordinarias que adquiriría el prelado al hacerse cargo del obispado. Mientras que otras fueron aportaciones extraordinarias como parte del espolio de los bienes del obispo. También se incorporaron a este grupo las donaciones *inter*

⁴²⁰ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 31v. El vino se sustituyó por agua a partir del siglo XVII (CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores...*, p. 237). En Sariñena existía el mismo ritual de “dar vino vendito el día del santo a dos de septiembre de cada vn año [...]”, y llegada esta noticia a Palencia, se solicitó una reunión del cabildo “para tratar que se de en esta santa iglesia el vino vendito como allí esta que es mejor orden que la que aquí se tiene [...]”, Acuerdo capitular, jueves 19 de enero de 1589, ACP, AAC, Actas capitulares 1586-1590, f. 5.

⁴²¹ Acuerdo capitular, viernes 7 de septiembre de 1591, “comisión para guarnecer la reliquia de san Antolín”, ACP, AAC, Actas capitulares 1591-1595, f. 35.

⁴²² Acuerdo capitular, 3 de septiembre de 1593, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1591-1595, f. 37r.

⁴²³ Acuerdo capitular, 3 de septiembre de 1563, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1560-1563, f. 156.

vivos, de piezas de ajuar o pecuniarias, legados testamentarios o imágenes de devoción personal que pretendían reforzar ciertos cultos y que, en ocasiones, llevaban aparejados conjuntos de mayores dimensiones, como sucedió en el trascoro.

OBLIGACIONES DE LOS PRELADOS: “LAS COSAS DE QUE EL SEÑOR OBISPO SUELE Y DEVE PROVEER A LA IGLESIA”

Con la llegada a la sede episcopal, el obispo debía tomar una serie de decisiones relacionadas con el gobierno diocesano y con otras instituciones dependientes de la catedral, como la Cátedra de Gramática o el Hospital⁴²⁴. Junto a estas, y de acuerdo con lo que se dice en el *Consuetudinario* del doctor Arce, el obispo adquiría con la primera iglesia de la diócesis otras obligaciones de carácter económico y suntuario que redundarían en beneficio del templo. Algunas de ellas fueron incorporadas a las Constituciones sinodales del obispado y otras -la mayor parte- formaban parte de las costumbres y estatutos de la catedral.

Muchas de esas normas se centraban en cuestiones económicas. Así, con motivo de la llegada del prelado a la catedral, este ha de “dar a la sacristía de la iglesia seis mill mrs para una capa por estatuto hecho por el obispo Don Pedro de Castilla el qual esta inserto en las constituciones synodales que hizo imprimir el obispo Don Luis Cabeza de Vaca. Año de MCCCCXLV”⁴²⁵. Tal estatuto se modificó con posterioridad, obligándose el obispo a entregar “una capa pluvial tal qual conuiene a tal prelado”⁴²⁶. Así mismo, debía encargarse del gasto que generaban las velas situadas en el altar mayor durante diferentes celebraciones:

“El señor obispo por ordenanza y costumbre antiquísima usada siempre y guardada de los bienes de la obispalía es obligado a proveer de todas las velas de cera que arden al altar mayor a maytines y tertia y missa mayor y vísperas no mas, y estas velas se ponen de esta manera en las fiestas principales que son dobles mayores, arden ocho velas en las dobles menores que llaman de vi capas seis velas. En los domingos y otras fiestas que llaman de cuatro capas IIII velas, en las fiestas symples y feriales dos velas y al sacristán le pueden pagar su salario por que tenga ajudado de encender y matar esta cera a sus tiempos, pero en los maytines

⁴²⁴ POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias...”, pp. 423-424.

⁴²⁵ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f.65v, CABEZA DE VACA, Luís, *Constituciones sinodales deste obispado de Palencia*, Diego Fernández de Córdoba, Palencia, 1548.

⁴²⁶ ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres... (1572), f. 25.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

moderarse algo mas”⁴²⁷

El prelado obtenía anualmente distintas rentas, procedentes de diezmos o censos, que debía compartir con el cabildo o con la mesa capitular para su sustento. Así entregaba cada año una tercera parte de las rentas del portazgo, se obligaba a dar a la mesa capitular “en cada un año dos mil y quinientos mrs. por el censo de las hazeñas que llaman del postigo” y, por último, según el *Estatuto del obispo don Rodrigo* (1247-1254), hecho en el año 1249, el obispo aportaría a la sacristía los diezmos de sus heredades y villas de

“Magaz, Villamuriel, Mazariegos, Grijota, Villamartín y santa Marína cerca de Astudillo y estos diezmos lleva ahora la sacristía en cada un año. Y porque también los diezmos de las heredades propias que los prelados tienen en Palencia y Santillana de Requexo que llaman las sernas por estatuto Antigo pertenecen a la sacristía y fuera cosa dificultosa hazer división de aquellos diezmos a todos los otros de la ciudad quel cabildo goza. Fue acordado que de la mesa capitular se diesen en cada un año a la sacristía o fábrica IIII U DII mrs que devía ser la suma que entonces podían valer los dichos diezmos según parece por los registros capitulares de C años a esta parte”⁴²⁸.

También asumía obligaciones menos importantes, comparadas con las cantidades de dinero anteriormente mencionadas. Entre ellas se encontraban la provisión anual de dos doblas para las esteras del coro: “antiguamente proveían de todo el heno que era menester en ynvierno para echar en el choro lo qual ceso por mas limpieza”⁴²⁹, y todos los ramos procedentes de sus sotos “que fueren necesarios para onrrar las fiestas principales en la iglesia y otras cosas ordinarias y extraordinarias quando acaece ser menester y los obreros han de cortar y traerlos a costa de la fábrica”⁴³⁰. Con motivo de la celebración del obispillo, una festividad con gran arraigo en la catedral, su señoría debía “ayudar en cada un año al obispillo

⁴²⁷ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 65r.

⁴²⁸ ARZE, Juan de, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia...*, f. 65v. En 1572 estos aumentaron hasta los 5.000 maravedís: “paga por ellas a la sacristía cinco mill maravedís en el gasto ordinario que comúnmente se llaman sernas y estas goza agora cada año la sacristía, ACP, Armario IV, leg. 4º, 834, *Libro de los estatutos y costumbres...*, f. 26r. A principios del siglo XVII Ascensio García recogía que eran “seyscientos mrs del portazgo tercera parte dos mil y quinientos mrs por el censo de las hazeñas y por las sernas de Villamuriel y otros pueblos quatro mil y setecientos mrs.”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 129.

⁴²⁹ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 65v. En 1529 se planteó, sin éxito, la posibilidad de poner el suelo del coro de azulejos para evitar esta situación, Acuerdo capitular, miércoles 12 de mayo de 1529, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1521-1530, f. 315r.

⁴³⁰ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 65v.

para su acompañamiento y colaciones con CCCC° mrs”⁴³¹.

En la segunda mitad del siglo XVI, el prelado que ocupaba la sede debía “dar a la fábrica cuatrocientos ducados quando muriere o ascendiere dejando este/ obispado por estatuto hecho por el obispo don christoual valtodano y su cabildo año de mill e quinientos e sessenta y nueve confirmado por el papa Pio quinto el mesmo año”⁴³².

“ASÍ COMO EL AGUA MATA EL FUEGO, ASÍ LA LIMOSNA MATA EL PECADO”.
LEGADOS Y OTRAS CONTRIBUCIONES A LA IGLESIA

A principios del siglo XV era evidente que los recursos ordinarios con los cuales contaba el cabildo resultaban insuficientes para acometer la construcción de la catedral y que esta avanzase de forma satisfactoria y sin interrupciones. Por ese motivo, en mayo de 1432 Gutierre III escribía una carta a los diocesanos expresándoles las dificultades existentes para continuar la obra⁴³³. Habían pasado más de cien años desde que se colocara la primera piedra y no se había conseguido proseguir las actuaciones de forma satisfactoria: “por no haber de suyo renta propia ni ayuda e limosnas de las buenas gentes fasta el día de oy, no se pudo continuar ni acabar como conplia a seruïçio de Dios e de la Virgen [...] e del dicho glorioso

⁴³¹ El Arcediano del Alcor relata esta fiesta en la vida de fray Hernando de Talavera, diciendo que “de antiguo tiempo acá en las iglesias catedrales el día de San Nicolás, elegirse entre los mozos de coro un obispillo, cuya dignidad dura hasta el día de los inocentes, que es su propia fiesta, y entonces se mudan los oficios de los mayores en los menores, y éstos mandan, y los otros obedecen, y son servidos y acatados aquel día los que todo el año son sujetos sirviendo”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. II, p. 29). Una festividad en la que se invertían las jerarquías, los oficios y el orden establecido, así: “el Deán y Arcedianos servirán de candeleros e incensarios y otras Dignidades y Canónigos hacen todos los oficios menores, que los mochachos de Coro suelen servir, y las mismas Dignidades y Canónigos sirven de asistentes para el obispillo [...], y el Preste y los Ministros y Caperos han de ser Capellanes de Número, y los Mozos de Coro y Capellanes están en las sillas altas del Coro y las Dignidades y Canónigos en las sillas bajas” (ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 77 v y ss).

⁴³² ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 4, 834, Libro de los estatutos y costumbres..., f. 25. En las Actas Capitulares del año 1570 (Acuerdo capitular del jueves 27 de abril) se dice que el prelado debía pagar 400 ducados por su salida del obispado, proponiendo que estos se gastasen en dorar la reja del coro, ACP, Actas capitulares 1569-1573, f. 61 v.

⁴³³ Carta del obispo Gutierre III a los diocesanos expresándoles la dificultad para continuar la obra del templo catedralicio (12 de mayo de 1432, ACP, Sinodales, arm. IV, leg. 5, 1, ff. 55-59) Recogido por GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, nota 4, p. 93.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

mártir sant Antolín”⁴³⁴.

En consecuencia, el prelado se implicó directamente en la financiación y desarrollo de los trabajos considerando, acertadamente, que estos no se podían llevar a cabo sin las limosnas de los feligreses diocesanos. De su contribución a la obra los parroquianos obtendrían diferentes beneficios, entre los que destacaba la redención de pecados y honrar a la diócesis al ensalzar la catedral “que es la madre de todas las iglesias del obispado”⁴³⁵.

Además, debían esforzarse en hacer las limosnas en vida y no esperar a que otro las hiciese después de su muerte, “que mas monta vn dinero de limosna en vida que diez después de muerto [...]”⁴³⁶. Así lo había hecho Sancho de Rojas, su predecesor en el cargo, que asumió el ornato de la entonces capilla mayor⁴³⁷ y aportó dos mil maravedíes para acometer la nueva sillería del coro. Incluso mantuvo la financiación y el interés por la obra después de haber dejado la sede palentina, siendo ya arzobispo de Toledo. En una carta que el cabildo escribió al obispo, se mostraba el agradecimiento por:

“el donativo que hizo a la Iglesia y dando cuenta de la construcción de la sillería del coro [...] de esta igl[es]ia. que V. Sa. mandó hazer, [...] serán acabadas en breve, placiendo a dios. E la Silla principal obispal está acabada, en la qual, por vro. servicio hizimos poner quatro escudos en campo dorado, con sus estrellas, segund que vras. armas se suelen poner en semejantes obras, para lo qual V. Sa .

⁴³⁴ *Ib.* Unos años antes, el 8 de abril de 1526, poco tiempo después de hacerse cargo de la diócesis de Palencia, enviaban una carta al Papa en la que expresaban la necesidad de estímulos para la construcción de la catedral: “El obispo y el capítulo de la iglesia de la Virgen María y de San Antolín de Palencia, en ruinas y demolida, cuyas obras de reestructuración y reparación habían iniciado con no suficientes recursos, suplicaban al papa Martín V la concesión de diez años de indulgencia en la fiesta de San Antolín, y en otras festividades, a cuantos colaboren a la reparación del dicho templo”, RUIZ DE LOIZAGA, Saturnino, “Documentos vaticanos de la diócesis de Palencia en la Edad Media (siglos XIV-XV)”, *PITTM*, 77, 2006, pp. 377-378.

⁴³⁵ *Ib.* Se ha estimado que fue en este momento cuando se modificó el planteamiento inicial del templo, ver MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral de Palencia y los obispos de la Baja Edad Media...”, pp. 50-51, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La Catedral de Palencia, historia y arquitectura*, Palencia, Merino, 1988, pp. 39-40.

⁴³⁶ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, nota 4, p. 93.

⁴³⁷ RUIZ SOUZA Juan Carlos y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 49-52.

hizo ayuda de dos mill florines [...]”⁴³⁸

A través de estos datos podemos afirmar que la implicación material e intelectual de los obispos resultó imprescindible, pero a todas luces insuficiente. Esta no fue constante ni estaba reglamentada y dependía del grado de interés, gusto u obligaciones de los diferentes prelados, dignidades u otros personajes que se interesaron por la catedral, como se puede apreciar a través de la labor de Gutierre III o de Sancho de Rojas

La necesidad de iniciar o finalizar los diferentes trabajos que se iban sucediendo llevó a que el obispo y cabildo ideasen diferentes fórmulas para financiar las actividades. Se buscó la generosidad de aquellos que tenían posibilidades económicas, religiosos o laicos, para que patrocinasen alguna de las obras en marcha. En estas actuaciones no se buscaba el anonimato; así, desde el templo se promovía la inclusión de emblemas heráldicos del promotor, de su propia figura orante o la iconografía que estos estimasen, lo que permitiría mantener la memoria de sus actuaciones y podría estimular el interés por la promoción. A la vez, también se buscó la participación de cualquier devoto para la realización de mobiliario y ajuares litúrgicos.

Uno de los casos más singulares es el de doña Inés de Osorio, noble palentina fallecida en 1492 y considerada como: “dama linajuda, viuda sin familia y rica en abundancia”⁴³⁹, la cual contribuyó al embellecimiento y finalización del templo con “808.096 maravedís y otras cosas”⁴⁴⁰. Entre ellas se encontraba un altar de plata, que se colocó en la capilla mayor la cual, con el paso del tiempo, se denominó Capilla del Sagrario⁴⁴¹. Este estuvo en el citado espacio hasta 1529, cuando se

⁴³⁸ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 385. FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, v. II, libro III, p. 89.

⁴³⁹ VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 21.

⁴⁴⁰ También se habla de 2.500 florines cuando se refieren a la donación (Acuerdo capitular, 3 de enero de 1494, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 33, f. 94v.) En el año 1500 se finiquitaba con el canónigo Juan González Matilla la donación de Inés de Osorio y se decía que todo el dinero procedente de la donación se había gastado en la fábrica de la iglesia (Acuerdo capitular, 13 de abril de 1500, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 34, f. 94v.) FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 246. Doña Inés había entregado otras propiedades como unas colmenas en Villaramiro (Palencia), cuyo destinatario aún estaba por determinar –si era para la fábrica o para el obispo fray Alonso– (ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 33, f. 6r.).

⁴⁴¹ En una inscripción de su sepulcro, que se mantiene desde su creación en el costado septentrional de la entonces capilla mayor, se puede leer “AQUI YACE LA MAGNIFICA SEÑORA DOÑA INES DE OSORIO... DEXO TODO LO SUYO A ESTA IGLESIA E FIZO ESTE RETABLO E LAS CAPAS BLANCAS” (ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

proyectó uno nuevo y para su realización se hubo de emplear “[...] toda la plata que tenía salvo la imagen de Nuestra señora, e que del valor de dicha plata se hiciere otro retablo bueno y alto”⁴⁴². También donó una espada, que se depositó en la sacristía y fue vendida en 1501, porque “allí no ganaba nada”⁴⁴³. Parte del dinero se empleó en la construcción del crucero, ya que en 1503 se encargaron “dos filateras pa el crucero de la iglesia a pedro de Guadalupe, entallador vezino de vallid. [...] con las armas de ines de Osorio”⁴⁴⁴. Sus armas también se disponen en las claves de las bóvedas de las naves laterales.

Las vidrieras de la catedral fueron objeto del patrocinio de diferentes personalidades. El cabildo, consciente del elevado coste de estas piezas y de su visibilidad, procuró que su financiación corriera a cargo de los capitulares palentinos. En 1502, pocos años después de que se hubiera finalizado el crucero, acordó conceder una memoria de vigilia y una misa a cualquier “Sr. de la iglesia que costeara una vidriera del crucero”⁴⁴⁵. Así, el 16 de septiembre 1503 Juan de Valdivielso y Arnao de Flandes, vecinos de Burgos, se comprometían a hacer las doce ventanas del crucero, tomando como modelo las que ya estaban colocadas en las capillas de San Pedro y San Miguel del mismo templo. Los obreros catedralicios, que debían aportar las “imágenes e estorias” a representar, señalaron que “en cada ventana o en algunas dellas aya las armas de señor obispo don pedro de buena memoria, obispo que fue de la dicha yglesia, y del señor don sancho de castilla y de señor don juan de castilla obpo de salamanca, su hijo, y de la señora doña Aldonça de castilla [...] que son todas vnas, en que a lo menos vayan en quatro

Palencia..., p. 88). Mediante una nota añadida al inventario de la plata realizado con motivo de la visita de Diego Hurtado de Mendoza se mencionan “dos candeleros de plata blanca llanos que dio la señora doña ynes, iten vn acetre que se hizo de plata de la dicha señora”, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 8, 884, f. 20.

⁴⁴² VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, pp. 55-56, ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 87.

⁴⁴³ Acuerdo capitular, 18 de enero de 1501, “Licencia al señor tesorero y otros canónigos para vender una espada de arreo rica que D. Isabel de Osorio donó a la fábrica. Este dicho día el cabildo por el dicho señor tesorero fue p^o puesto como en la sacristía de la dicha iglesia tiene una espada de arreo rica que auia dexado la señora doña Ynes de Osorio a la fábrica de la dicha iglesia y que allí no ganaba nada” (ACP, Actas capitulares, v. 35, f. 9v). Quadrado mencionó la espada donada por Inés de Osorio y vendida para la obra: QUADRADO, José M^a, PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España*, t. IX: *Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona Imp. de Joaquín Verdaguer, 1861, p. 418.

⁴⁴⁴ Acuerdo capitular, 7 de diciembre 1503, ACP, Actas capitulares 1501-1510, ff. 82v y 83 r.

⁴⁴⁵ Acuerdo capitular, 26 de enero de 1502, ACP, Actas capitulares 1501-1510, f. 38v.

partes, primero las dos con capelo; y las otras dos, syn el”⁴⁴⁶. Es posible que la familia donase cinco mil maravedíes para las vidrieras del crucero⁴⁴⁷, razón por la cual se mencionan tan claramente sus nombres y la heráldica alusiva a sus miembros. Lo sucedido con esta vidriera prueba el extraordinario poder e influencia que la familia Castilla aún mantenía en la ciudad, una autoridad que se remontaba a los tiempos en que el obispo Pedro de Castilla gobernó la diócesis.

En el mismo sentido, el canónigo Sancho de Mata se encargó de financiar varias vidrieras de la capilla de Nuestra Señora la Blanca. En diciembre de 1513 el vidriero burgalés Diego de Santillana se comprometía a “dar cerradas de buenas vidrieras e buenos colores [...] los seys ojos redondos que están abiertos en las ventanas de las capillas de Nuestra Señora la Blanca de la dicha iglesia; e que en el vn ojo principal aya Nuestra. Señora con su hijo en braços y el dicho señor canónigo orante a los pies con su manto e capirote [...]”⁴⁴⁸.

Avanzado el siglo XVI, poco antes de que el edificio se diera por concluido, fue planteada la necesidad de cerrar las ventanas de la nave central. En 1514 el obispo Juan Rodríguez de Fonseca ya se había hecho eco de las consecuencias negativas de esta situación al indicar que las misas de la Salve debían celebrarse en el altar mayor, y no en el trascoro, hasta que “se çierren las ventanas [...] por el peligro de las palomas”⁴⁴⁹. Dos años más tarde, en julio de 1516, Deán y Cabildo volvían a plantear la urgencia de cerrar las ventanas del crucero y las de la nave central hasta la puerta de los pies, por lo que “quisieron y mandaron que qualquier señor bene[ficia]^{do} de la diha yglesia que quisiere hazer fiziera su costa vna vidriera de las grandes que se hacen en la obra nueva del cruzero de las ventanas altas y pa[ra] que qualquier[a] dellos podiese poner sus armas u imagen en ella salvo en la ventana

⁴⁴⁶ Acuerdo capitular, 16 de septiembre de 1503, Contrato sobre las vidrieras, con Juan de Valdivielso y Arnao de Flandes, vecinos de Burgos, para las ventanas del crucero, ACP, Actas capitulares, 1501-1510, f. LXXIV^o. Documento transcrito por GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Las vidrieras pintadas de la catedral de Palencia (siglo XVI)”, *BSAA*, XXV, 1959, documento 2, p. 76. El obispo don Juan de Castilla favoreció a la catedral palentina, donde fue canónigo, donando doscientos ducados para que todos los años se dijese una misa de difuntos en su memoria. Juan de Arze señalaba que sufragó la realización de “dos vidrieras grandes en el cruzero, donde están sus escudos de armas” (ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 31r).

⁴⁴⁷ VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia...*, p. 65.

⁴⁴⁸ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 31. ZARCO DEL VALLE, R. M., “Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España”, en PANDO FERNÁNDEZ de PINEDO, Manuel (Marqués de Miraflores) y SALVA, Miguel, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 55, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1870, p. 360; GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Las vidrieras pintadas...”, p. 81.

⁴⁴⁹ Carta del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, ACP, Secc. histórica, arm. VII, leg. 1, 1248.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

principal do sobre la puerta principal de la diha yglesia en la qual mandaron poner la historia del dia de juyzio [...]”⁴⁵⁰. Nuevamente se insistía en buscar la implicación de los miembros del cabildo. Si en ocasiones anteriores intentó estimularse la participación de los capitulares con beneficios religiosos, ahora se planteaba con claridad el mantenimiento de la memoria individual a través de la introducción de los escudos personales o familiares, así como las imágenes devocionales que considerasen oportunas.

Además de las donaciones económicas o de la financiación de obras concretas, también interesaron las piezas suntuarias, de platería o textiles que, en ocasiones, llegaron a ser vendidas para financiar las intervenciones. Así, fray Alonso de Burgos, además de la imagen-relicario de san Antolín en plata, entregó a la catedral “un cáliz con su patena dorada que pesa VI marcos y otras muchas cosas”⁴⁵¹, entre ellas un portapaz para la sacristía⁴⁵². Algunas de ellas se vendieron años después de que el obispo hubiera fallecido⁴⁵³.

Estas piezas eran compradas por los miembros del cabildo en almonedas privadas que tenían lugar en la sala capitular. En 1511 se procedió a la venta de la plata donada a “la obra y fábrica” por el maestrescuela Merodio, que fue comprada por el Arcediano de Cerrato y los canónigos Vázquez y Burgos⁴⁵⁴. El lote estaba compuesto por un salero y tres tazas, en las que lucían las armas del maestrescuela y entre las que destacaba una de ellas, decorada con corazones “medio blancos

⁴⁵⁰ Acuerdo capitular, lunes 16 de junio de 1516, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1511-1520, f. 227r. El encargado de realizar la labor fue Francisco de Ayala, quien se obligó el 9 de octubre de 1516 a adrezar todas las vidrieras del “crucero de la capilla mayor de la iglesia de Palencia, y las de las capillas de San Pedro y Santa Úrsula, Corpus Christi y Ntra. Sra. La Blanca y San Miguel, a contentamiento de los obreros de dicha iglesia, en el precio de treinta ducados”, ZARCO DEL VALLE, R. M., *ob. cit.*, p. 361

⁴⁵¹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, pp. 516-517. El inventario realizado con motivo de la visita del obispo Antonio de Rojas se menciona “un cáliz grande de plata que dicen dio el obispo don Alonso de Burgos. Es el pie redondo labrado de cincel con un escudo de una flor de lis y su patena llana toda dorada”, Visita del obispo Antonio de Rojas en octubre de 1524, ACP, Secc. histórica, arm. IV, leg. 8, 885, f. 14, citado por ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 92.

⁴⁵² FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, t. III, p. 140.

⁴⁵³ Acuerdo capitular, agosto de 1509, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1501-1510, ff. 228v-229r.

⁴⁵⁴ Acuerdo capitular, lunes 10 de marzo de 1511, “Plata de Maestrescuela para la obra”, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1511-1520, f. 14r. Con anterioridad, el canónigo Sancho de Mata había dado a vender al cabildo dos vinajeras grandes y una campanilla de plata (Acuerdo capitular, lunes 10 de octubre de 1509, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1501-1510, f. 231v).

medio dorados y en medio un águila y el vn pie alçado y encima della una venera [...]”, todo ello sumó 23.538 maravedíes. Otro lote que fue propiedad del mismo personaje fue vendido en octubre de 1513, en este caso el valor de las piezas debía repartirse entre el Hospital y la catedral, a partes iguales, pesando en total once marcos y dos onzas lo que sumó 34.080 maravedíes, repartidos en dos lotes de 17.400 maravedíes⁴⁵⁵.

Las donaciones de libros⁴⁵⁶ o ajuares litúrgicos fueron numerosas entre los obispos y canónigos ligados a la sede. Con anterioridad a que los prelados estuvieran obligados a proveer con un terno a la iglesia, coincidiendo con su primera entrada en la ciudad, consta que resultaron numerosas las donaciones de este tipo de obras entre los bienes catedralicios. Así, en el inventario de 1725 se mencionan diversas piezas textiles con armas de obispos, muchas de ellas en mal estado de conservación como consecuencia de su uso y del paso del tiempo. El citado documento relata la existencia, entre otros, de un “terno de Brocatel, los faldones de Brocado carmesí con las/ armas del señor obispo Zapata, con una retorcha por todas las guarniciones y en la casulla las armas de los señores castillas y un escudo de armas con cinco flores de lis, y en los collares las armas de dichos señores castillas”⁴⁵⁷. También algo deteriorado se encontraba el terno donado por el obispo Fonseca, con sus armas y las figuras de cinco apóstoles⁴⁵⁸; el mismo estado debía de presentar el del obispo Aspe y Sierra, donde aparecían sus armas “y una historia de la salutación, y otra de huida de Egipto, y en las bocamangas quatro evangelistas,

⁴⁵⁵ Acuerdo capitular, viernes 10 de octubre de 1513, “Plata del maestrescuela”, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1511-1520, ff. 112v-113.

⁴⁵⁶ El 14 de diciembre de 1464 se pedía “recabdar de Juan de san Pedro ylluminador vecino de la villa de Valladolid un misal que tiene a ylluminar de mano del obispo don Gutierre” (Acuerdo capitular, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, v. 26, f. 1r). En octubre de 1480 se mandó pagar al iluminador 6.100 maravedíes (ACP, AAC, Libro de actas capitulares, v. 30, f. 33v). El 9 de marzo de 1487 el arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza, quien con anterioridad había sido obispo de Palencia, mandó a la catedral un misal y un breviario, entregados por el Deán Zapata (Acuerdo capitular, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, v. 32, f. 31r). El 30 de marzo de 1504 llegaban a la catedral varios libros que habían pertenecido a Hurtado de Mendoza, así se pide al “licenciado de castillo y [a] Alonso de Madrid, canónigos, para que con el señor licenciado Luys de Puerta canónigo e provisor vean los libros que traya de Sevilla de los que fueron del señor don Diego Hurtado de Mendoza arçobispo de Sevilla” (Acuerdo capitular, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, 1501-1510, f. 89r).

⁴⁵⁷ Junto a la descripción se decía: “Adviértese que este terno por estar tan malo e indecente se previene al señor fabriquero le desaga y aprobeche de él lo que pudiere [...]”. Al margen se dice que ya no se encontraba en 1755, *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia*, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. VIII, 95-a, ff. 87v-88.

⁴⁵⁸ *Id.*, f. 97r, no se encontraba en 1755.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

y en los collares la Magdalena y Santa Lucía y en la casulla seis figuras y en las armas de la yglesia y de el dicho señor obispo quien le dio”⁴⁵⁹.

La necesidad de la iglesia para dotarse de ornamentos hizo que el Deán Zapata, uno de los principales benefactores del templo, financiase la realización de dos frontales y sendas dalmáticas, tan ricas como las que fray Alonso de Burgos donó al Colegio de San Gregorio:

“El señor tesorero en nombre de la sacristía encargó a sancho de Burgos bordador, vecino de Valladolid, tomó a facer del Reverendo señor don Fernando González de Sevilla tesorero de la iglesia en nombre de su sacristía [...] quatro faldas y quatro mangas pa[ra] dos almáticas de la mesma manera así en la bordura como en el ancho y alto de las faldas y mantas que tiene el ornamento naranjado ~~de la dicha iglesia~~ [tachado del texto original] o como los mas ricos que tiene los capellanes del colegio del señor obispo de pa[lenci]ª don a[lons]º de burgos [...] y dos collares con sus cordones pa[ra] las dichas almáticas de la mesma obra de las dichas paldias”⁴⁶⁰.

Entre los textiles destacó la presencia de los tapices. En el Inventario de 1649, el más antiguo que se conserva, se señala la existencia de veintiocho paños⁴⁶¹, donados por dignidades de la catedral, procedentes del espolio de sus obispos o comprados por el cabildo⁴⁶². A pesar de que la relación fue redactada a mediados

⁴⁵⁹ Tampoco se mencionaron en 1755, *Id.*, f. 87v.

⁴⁶⁰ Acuerdo capitular, 27 de abril de 1502, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, 1501-1510, f. 52.

⁴⁶¹ Se encontraban dispersos en diferentes dependencias de la catedral de la siguiente manera: diez en la capilla mayor, seis en el coro, cinco en la capilla de santa Lucía, cinco en la contaduría y dos en la antecontaduría. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “El lujo necesario. Las colecciones de textiles y orfebrería de la Catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *ob. cit.*, p. 484. HOYOS ALONSO, Julián, “La presencia y uso de tapices...”, pp. 179-189.

⁴⁶² La mayor parte de los tapices que forman parte de la colección de la Catedral de Palencia proceden del legado de distintos dignatarios eclesiásticos, algo que está en sintonía con lo acontecido en otras catedrales españolas como las de Toledo, Zaragoza, Tarragona, Burgos o Lérida. Sobre estos conjuntos ver: CORTÉS HERNÁNDEZ, Susana, *Tapices flamencos en Toledo. Catedral y Museo de Santa Cruz*, 1992, en <https://eprints.ucm.es/1675/> (consultado el 5 de septiembre de 2018); TORRA DE ARANA, Eduardo, DOMINGO, Tomás y HOMBRÍA TORTAJADA, Antero, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1985; BERLABÉ, Carmen, “Los tapices de la catedral de Tarragona, formación y análisis de la colección”, en BÉRCHEZ, Joaquín *et alii* (coords.), *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1988, pp. 513-521; MATESANZ DEL BARRIO, José, “La colección de tapices flamencos de la Catedral de Burgos. El devenir de un legado patrimonial a lo largo del tiempo”, en *Hilos de Flandes. La colección de tapices de la Catedral de Burgos*, Fundación Caja de Burgos, 2018, pp. 17-35; BERLABÉ, Carmen, “Las colecciones eclesiásticas de tapices del siglo XVI en el entorno de la Corona de Aragón. El caso de la catedral de Lleida”, en CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (coords.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices*

del siglo XVII, ésta nos sirve para hacernos una idea aproximada de la cantidad de piezas existente en el templo durante sus mejores momentos. Gracias a las Actas Capitulares tenemos constancia de que el movimiento de tapices a lo largo del siglo XVI fue constante, con continuas entradas y salidas de piezas, por lo que su número exacto dependería de la fecha que se tomara como referencia para conocer el grueso del conjunto⁴⁶³.



Fig. 13. *La Danse*. Ca. 1520. Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas. Imagen: KIK/IRPA.

flamencos de los Austrias en el Renacimiento, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 117-150; BERLABÉ, Carmen, “Los tapices de la Seu Vella de Lleida. Ornato, función y mecenazgo”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Magnificencia y arte: devenir de los tapices en la historia*, Ediciones Trea, 2018, pp. 267-290.

⁴⁶³ Un ejemplo de estas transacciones lo encontramos en 1579, cuando se vendieron al Canónigo Arce “dos tapices de seda y oro pequeños de la sacristía [...] del espolio del señor obispo don Juan Zapata, el uno de Nuestra Sr^a y Sta. Ana y el otro de la adoración de los Reyes”, rematados en algo más de cuarenta y cuatro ducados (Acuerdo capitular, lunes 27 de abril de 1579, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, 1576-1580, f. 27v.). Otro tapiz pequeño procedente del mismo espolio, “de oratorio”, como se especifica en las Actas, se vendió en 1583 al Chantre de la catedral: “rematose en el señor chantre un tapizico pequeño de oratorio de seda y oro que ovo la sacristía desta santa iglesia del espolio del señor obispo Zapata en quatro ducados y diez y ocho reales el qual se vendió por no servir en la sacristía con ninguna cosa y estar en peligro de perderse y apollillarse en poco tiempo y mandaron sus R[everendisi]mos que deste dinero se haga alguna cosa necesaria para la sacristía”. Acuerdo capitular, viernes 18 de julio de 1583, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, 1581-1585, f. 130v.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

También, las incorporaciones de textiles por compras de la fábrica resultaron frecuentes durante este siglo. La más destacada se produjo en 1519 cuando “[...] mandaron que de la hazienda de la obra el señor tesorero e obreros comprasen hasta dozientas e quarenta anas de la tapeçería que les pareçiese pa la dicha iglesia por la falta e necesidad que dello auia”⁴⁶⁴. Una compra lógica si tenemos en cuenta que las obras del templo ya habían terminado y se haría necesario un buen número de tapices para cubrir sus desornamentados muros. En ese momento pudieron incorporarse a los bienes de la catedral los cuatro paños de *Vicios y Virtudes*. Los mismos que poco tiempo después, en 1524, se mencionan en el inventario realizado con motivo de la visita del obispo Antonio de Rojas: “cuatro tapices [...] grandes, nuevos, buenos de cada LX anas de ras de historias como los viçios y virtudes”⁴⁶⁵ (fig. 13).

Como se puede comprobar a través de la citada visita, en ese momento la iglesia no gozaba de un conjunto de tapices numeroso de modo que, junto a los cuatro paños, tan sólo se hallaron dos tapices antiguos, grandes, en el cabildo, uno de verduras de veinte anas y “otro paño de figuras viejo que es en el capítulo al altar del crucifijo”. Ninguno de ellos figura ahora entre los bienes del templo catedralicio; los paños de vicios y virtudes fueron vendidos por el cabildo en 1935 y, tras una serie de vicisitudes, hoy pueden contemplarse en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas⁴⁶⁶. El paño de figuras, viejo, que se hallaba en la Sala Capitular, puede corresponderse con el tapiz que representa la iconografía del

⁴⁶⁴ Acuerdo capitular, 18 de marzo de 1519, ACP, AAC, Libro de actas capitulares, 1511-1520, f. 324 v. Este mismo documento fue citado en MARTÍNEZ RUIZ, María José y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Tapestries of the Cathedral of Palencia in the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels: Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst”, *Antwerp Royal Museum Annual*, 2007, p. 162, nota 29. No obstante, nuestra transcripción difiere ligeramente de la planteada por los autores, ellos dicen: “[...] mandaron que de la hazienda de la obra el señor tesorero e obreros comprasen hasta dozientas e quarenta anas de la tapeçería que les pareçiese para la dicha iglesia por la salla nueva”.

⁴⁶⁵ El hecho de que fueran nuevos y que cada uno de ellos midiera sesenta anas, haciendo un total de doscientas cuarenta, coincidiendo con la demanda capitular de 1519, nos lleva a identificar el encargo con las piezas inventariadas. 1524, ACP, Sección histórica, arm. IV, leg. 8, 885, *Visita del obispo Antonio de Rojas*, f. 24.

⁴⁶⁶ STEPPE, Jan Karel, “24-27. Le triomphe des Vertus sur les vices”, en VV.AA., *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance* (catálogo de exposición), Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1976, pp. 100-117. MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, v. I., Valladolid. Consejería de Cultura y Turismo, 2008, pp. 156-172; MARTÍNEZ RUIZ, María José y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Tapestries of the Cathedral of Palencia...”, pp. 294-295.

Llanto sobre Cristo muerto, fotografiado en ese mismo espacio en las primeras décadas del siglo XX (fig. 14).

No obstante, como se tendrá ocasión de comprobar, el legado más rico y numeroso de ese tipo de piezas procedió del obispo Juan Rodríguez de Fonseca. Este atesoró una importante colección de paños que, por disposición testamentaria, se hubo de distribuir entre las distintas sedes episcopales que ocupó, la iglesia de Santa

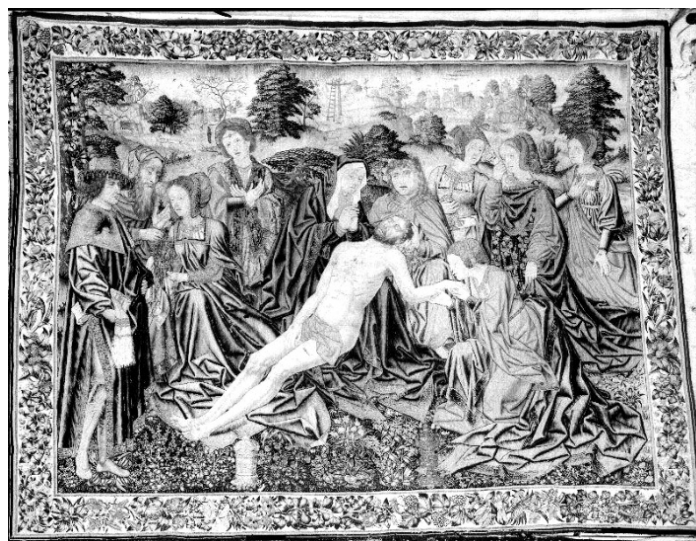


Fig. 14. Tapiz que representa la Piedad. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno. N° 12044_B

María de Coca (Segovia) y sus familiares más cercanos. La catedral palentina aún conserva los ocho tapices legados por el prelado que, divididos en dos lotes iguales, recogen la iconografía de la *Redención del Hombre*⁴⁶⁷ y de la *La Salve*.

El uso de los tapices en la catedral estaba íntimamente ligado al calendario litúrgico y a las celebraciones extraordinarias que tenían lugar en el templo. Aún hoy resulta difícil saber cuál era el lugar exacto que ocupaba cada una de las piezas en su interior. A pesar de ello se puede asegurar que durante la mayor parte del año cubrían una gran superficie de sus muros, en especial los de la capilla mayor⁴⁶⁸;

⁴⁶⁷ Se sigue la denominación aportada por CAVALLO, Adolph Salvatore, *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 421-446. También se conoce a la serie como de *Las Virtudes y los Vicios* o *Historias del Testamento Nuevo y Viejo*. De esta última forma consta en el siglo XVIII en el *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia*, 1725, ACP, ACP, Sección histórica, arm. I, leg. VIII, 95-a, f. 274v.

⁴⁶⁸ La disposición de distintos tapices en los muros de la capilla mayor concuerda con lo que sucedía en otras catedrales hispanas. Sirva como ejemplo la catedral de Lérida, donde en 1588 siete de los veinte tapices que en ese momento poseía estaban colgados en las paredes de la capilla mayor con motivo de la festividad de la Natividad de la Virgen. También se colocaban en este espacio durante

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

consta, por ejemplo, que en febrero los campaneros habían de “desentapizar y sacudir y coger los tapices de la capilla mayor y ponerlos en guarda hasta que sea menester para el monumento”⁴⁶⁹. También se utilizaban en otras festividades con una periodicidad anual determinada, como el *Corpus Christi*⁴⁷⁰, o en algunas de carácter eventual, como era la primera entrada del obispo electo en la ciudad de Palencia⁴⁷¹. Así mismo cumplían la función de decorar el templo en consagraciones especiales; sirva de ejemplo la que tuvo lugar en 1556, tras la elección de Francisco

el *Corpus*, la Semana Santa o la festividad de la Asunción de la Virgen, ver: BERLABÉ, Carmen, “Los tapices de la Seu Vella...”, pp. 267-268.

⁴⁶⁹ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 3r. En el mismo texto Arce señala que entre los oficios de los campaneros está el de: “entapizar y descolgar los paños de la iglesia en la capilla mayor desta manera, la/ víspera de navidad an de entapizar la capilla y los paños estaran allí hasta el sábado antes de la setuagésima o hasta que se pase la fiesta de la purificación y entonces descuelgan e sacuden los paños tornados a colgar al monumento y el sábado santo de pascua en la capilla y están allí hasta el sábado santo del aviento que los quitan si otra cosa no les mandan. Y ponen los quatro paños de la salve en el traschoro al soterraño para la asunción de nuestra señora y quitarlos pasado el octavario de Nuestra señora de Setiembre. Así mesmo an de emparamentar el monumento y desparamentarle a su tiempo e sacudir e coger los tapices”, *Ibid.* ff. 149. En la catedral de Burgos se menciona el uso de los tapices para servir en los altares o en el Monumento del Jueves Santo en una fecha tan temprana como es marzo de 1496 (MATESANZ DEL BARRIO, José, “La colección de tapices flamencos...”, p. 18). La catedral de Toledo compró la serie de tapices de la *Historia de la Cruz* para su uso durante la Semana Santa (CORTÉS HERNÁNDEZ, Susana, *Tapices flamencos...*, p. 69).

⁴⁷⁰ Acuerdo capitular, miércoles 17 de mayo de 1581: “se mandaron prestar los tapices del cabildo a san francisco para el día de corpus Xrsti” (ACP, Actas capitulares 1581-1585, f. 25). El préstamo de tapices a otros centros religiosos con motivo de ciertas celebraciones fue una práctica habitual durante el siglo XVI. Acciones similares se documentan en otras catedrales hispanas durante este periodo. El arzobispo de Zaragoza Andrés Santos de san Pedro (oriundo de la localidad palentina de Quintanadéiz de la Vega) donó en 1585 a la catedral zaragozana una serie de tapices que versaba sobre los Meses “para engalanar la catedral durante las festividades del Corpus y en su Octavario”; en el documento que recoge el legado se menciona la posibilidad de permitir el préstamo a las “personas reales” y a los arzobispos que necesitasen decorar sus estancias en el palacio arzobispal (AZNAR RECUENCO, Mar, “Arte y ostentación en el Renacimiento: Los tapices flamencos del inquisidor y arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585)”, *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013 (Núm. Especial), p. 410). La catedral de Toledo prestó parte de sus tapices a Alcalá (1532), para una función indeterminada, y a la Catedral de Ávila (1584), en este caso con el objeto de servir en las celebraciones por la traslación del cuerpo de San Segundo (CORTÉS HERNÁNDEZ, Susana, *Tapices flamencos...*, p. 74). Los paños de Fonseca en poder de la catedral de Burgos se prestaban anualmente al Hospital de san Lucas de la ciudad (MATESANZ DEL BARRIO, José, “La colección de tapices flamencos...”, p. 20). A la catedral de Lérida, ya en el siglo XVIII, llegaron distintas solicitudes de préstamo de tapices para su uso en las rogativas a la Virgen en la localidad de Agramunt y para la visita del rey Felipe V a Tortosa (BERLABÉ, Carmen, “Los tapices de la Seu Vella de Lleida...”, p. 269).

⁴⁷¹ Recordemos que en la descripción del arco triunfal que se montó en la Puerta de Santa María con motivo de la entrada de don Álvaro de Mendoza, se dice que tenía “mucho adorno de taspizería y capas de brocado”, Acuerdo capitular, domingo 9 de febrero de 1578, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1576-1580, f. 10v. Así mismo, el aspecto de la plaza mejoraba sustancialmente al vestirse la pared del claustro que daba a la plaza con ricas colgaduras desde el corredor hasta el suelo.

Blanco como obispo de Orense, quiso “el obispo Gasca [...] por su persona hacer la consagración para lo qual [...] fue] adornada la yglesia de mucha tapicería y doseles ricos y hecho un gran andamio entre choro y choro adonde se puso el altar trasparente para la consagración”⁴⁷².

LA CATEDRAL, ¿LUGAR DE DESCANSO TRAS EL LARGO CAMINO?

Durante el periodo que nos ocupa, la catedral no fue elegida como lugar de sepultura por parte de sus obispos. El carácter pasajero de la sede episcopal, considerada como una etapa más en el *cursus honorum* de sus ocupantes, dio lugar a que los prelados consideraran su gobierno como un tiempo de espera hasta ocupar otra mitra de mayor rango y renta donde, finalmente, mandaron ser enterrados. En algunas ocasiones, también decidieron descansar en el solar de su linaje, con lo que priorizaron su vinculación familiar, de modo que, junto a la exaltación individual, siguieron usos semejantes a los de la nobleza, sin relación con su labor pastoral ni con las diócesis que habían gobernado.

A pesar de que, entre finales del siglo XV y principios del XVI, fueron varios los obispos palentinos que fallecieron al frente de sus funciones como tales, estos determinaron, en sus respectivos testamentos, que sus cuerpos fueran llevados a distintas capillas de fundación propia o familiar. Así, Pedro de Castilla, que murió en Valladolid, mientras se edificaban las casas episcopales, mandó ser sepultado en el Monasterio de Aniago⁴⁷³; Gutierre de la Cueva, fallecido en Magaz, mandó ser enterrado en la iglesia del monasterio de San Francisco en Cuellar (Segovia)⁴⁷⁴; Alonso de Burgos hizo lo propio en su capilla del colegio de San Gregorio de Valladolid⁴⁷⁵; Juan Fernández de Velasco, que pereció en Castroverde de Campos (Valladolid), fue inhumado en la iglesia del Monasterio de Casalarreina (La Rioja)

⁴⁷² ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 37.

⁴⁷³ “Edificando otra casa en Vallid., cerca de Sant Esteban, cayó del mismo edificio abaxo Murió de la caída a XXVII de Abril año de MCCCCLXI, y fué sepultado en el Monasterio de Aniago, cerca de Simancas”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t I, p. 421.

⁴⁷⁴ “Muere el obpo. Don Gutierre y le sepultan en Cuéllar –Murió este señor obispo en Magaz, a XXVII de abril de 1469 años; lleváronle a sepultar a Cuéllar, lugar del duque hermano”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 434.

⁴⁷⁵ “El sobredho. obispo Don Alonso de Burgos murió en Vallid. en el monesterio de San Pablo, y en su colegio, a 8 de noviembre año de 1499; fué sepultado en aquella su solemne capilla”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 516.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

y Pedro Ruíz de la Mota, que murió en Herrera de Pisuerga⁴⁷⁶, fue trasladado a la iglesia de San Nicolás en Burgos⁴⁷⁷.

Este proceder en relación con los enterramientos se convirtió casi en una norma entre los prelados palentinos, lo que también sucedió en otras sedes cercanas como la burgalesa⁴⁷⁸. La pauta seguida por los religiosos vivió un paréntesis en 1550 cuando el obispo Luis Cabeza de Vaca elegía el crucero de la catedral como lugar de enterramiento, el Arcediano del Alcor relataba la necesidad de hacer un memorial “porque ninguno se acordaua, ni hallamos cosa escripta de la manera que se deuia hazer, y porque de CL años a esta parte ningund prelado se auía enterrado en esta igl[es]ia.”⁴⁷⁹. Fernández de Madrid, sin decirlo, se estaba refiriendo al obispo Juan de Castromocho, que en 1397 optó por una de las capillas de la cabecera, la de las Once Mil vírgenes –hoy de san José–, para el descanso eterno. Allí, en el centro del recinto, se encontraba: “una figura de obispo, vestido de pontifical, y es de mármol, y cercada la tumba de unas barras de hierro”⁴⁸⁰.

El hecho de que los prelados la sede episcopal de Palencia no quisieran ser enterrados en su catedral impidió que dejaran constancia de su gusto y su criterio artístico mediante su monumento funerario y las consiguientes donaciones de objetos litúrgicos que solían ir aparejadas a la obtención de un derecho de sepultura, por lo que no contribuyeron al desarrollo artístico del ámbito palentino. No obstante, en el siglo XVI se produjeron dos excepciones a esta desvinculación *post*

⁴⁷⁶ “El sobre dicho obispo de Palencia Don Pedro Ruiz de Mota vino de flandes y de yngalatera con el emperador por la mar algo enfermo y llegando a tierra le creció la enfermedad de manera que llegando a Herrera rio Pisuerga lugar deste obispado antes que entrase en esta sancta yglesia murió a veynte de sentiembre de Mdxj, sepultose entonces en el monasterio de San Bernardino de aquel lugar. En esta sancta yglesia en sabiendose su muerte tañeron todas las campanas y se dijo una vigilia y una missa sin ser pedido por su testamentarios/ y fue bien hecho”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 33.

⁴⁷⁷ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. II, p. 109, nota 1

⁴⁷⁸ Así, Juan Rodríguez de Fonseca, que falleció ostentando la mitra burgalesa, mandó que su cuerpo fuera sepultado en Coca (Segovía); Antonio de Rojas lo hizo en Villasilos (Palencia); Íñigo López de Mendoza, fallecido en 1535, hizo trasladar su cadáver al monasterio de la Vid (Burgos), donde mandó erigir su capilla; Francisco de Mendoza y Bobadilla eligió la catedral de Cuenca. Entre los arzobispos, Francisco Pacheco de Toledo, el primero que ostentó este título, mandó que su cuerpo fuera llevado a Ciudad Rodrigo, donde se debía edificar la capilla de los marqueses de Cerralbo, como se decía en su testamento. Hubo que esperar hasta 1599 para que un prelado eligiera nuevamente este espacio; fue Cristóbal Vela quien mandó que su sepultura se dispusiera en el interior de la catedral burgalesa. Sobre este asunto, POLANCO MELERO, Carlos, *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2001, pp. 275-276.

⁴⁷⁹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. II, p. 266.

⁴⁸⁰ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 337. Este espacio fue transformado en el siglo XIX y nada se conserva del sepulcro.

mortem, aunque tuvieron escasa repercusión artística. Por un lado está el caso ya conocido de Cabeza de Vaca, cuya austeridad dio lugar a un enterramiento de escasa entidad acorde con su forma de vida. El obispo se mandó sepultar bajo el crucero, entre los dos coros, por lo que no compró, ni reformó, ni dotó una capilla y, en consecuencia, tampoco mandó realizar un gran sepulcro, puesto que una sencilla losa debía señalar su sepultura. Todo ello contrastó con el ceremonial que se siguió tras su muerte, extraordinariamente rico como se recogió por parte del canónigo Arce. Ahondando en este extremo, fue aún más excepcional y efímero el enterramiento del obispo Juan Zapata de Cárdenas⁴⁸¹, fallecido en 1576. Sus testamentarios, encargados de cumplir con las últimas voluntades, mandaron depositar el cuerpo en la catedral, en espera de su definitivo trasladado a la capilla mayor del Monasterio de la Concepción Jerónima en Madrid⁴⁸²:

“Juan Zapata de Cárdenas, obispo de Palencia, murio e pasó desta presente vida ayer miércoles a las seis de la noche poco mas o menos [...] sus testamentarios querían depositar su cuerpo que estaba presente en la dicha iglesia para que estuviese allí en depósito [...] en una sepultura que estaba abierta junto a las gradas de la capilla mayor con ánimo de lo transferir e mudar al lugar do les pareçiese cada y quando se quisiere”⁴⁸³

Desgraciadamente otros príncipes de la iglesia de origen palentino, o con intereses, en la diócesis tampoco eligieron la catedral para el descanso eterno. Esto se debió, en parte, a que el lugar más relevante del templo, la Capilla mayor, era un espacio de fundación real, vetado para cualquier enterramiento que no estuviera

⁴⁸¹ “Hijo de D. Nuño Ramírez, Señor del Estado de Ribas, hijo 2º del General Francisco Ramirez y de Doña Beatriz Galindo y de su esposa Doña Mencía Zapata de Cárdenas, natural de Madrid, fué Colegial en el de Cuenca de la Universidad de Salamanca, y en ella estimado por sus letras. Tuvo diferentes empleos, y los últimos fuéron el de Presidente de la Real Chancillería de Valladolid, y el de Obispo de Palencia y Conde de Pernia, por los años de 1569 ó 70. Murió en su Iglesia”: ÁLVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, 1790, p. 116.

⁴⁸² “Descansa su cuerpo en la Capilla mayor del Monasterio de la Concepción Gerónima de esta Corte, en donde se ve su bulto de alabastro, al lado del Evangelio, y tiene este epitafio: JUAN ZAPATA DE CARDENAS, HIJO DE LOS SEGUNDOS PATRONES DESTA CASA FUE OBISPO DE PALENCIA, Y PRESIDENTE DE LA REAL CHANCILLERIA DE VALLADOLID. MURIÓ EN PALENCIA, Y TRASLADÓSE AQUÍ”: FITA COLOMÉ, Fidel (S. I.), “Noticias”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 23 (octubre 1893). Cuaderno IV, p. 365. El monumento desapareció con la destrucción del monasterio. Tras su derribo se encontró una pieza de madera con la inscripción anteriormente citada.

⁴⁸³ Depósito del cuerpo de don Juan Zapata de Cárdenas, obispo de Palencia, AHPPa, Protocolos, 7760,1576-77, f. 5.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

vinculado con la monarquía. Ascensio García recordaba que “la capilla mayor desta sancta yglesia es real porque la fundó [...] don Sancho el primero rey de Castilla y así ningun prelado se ha enterrado en ella”⁴⁸⁴. A esas limitaciones motivadas por el carácter regio de la capilla mayor debemos sumarle que los prelados demandaban un espacio principal, autónomo y propio donde desplegar su poderío. Por todo ello resultaba imposible que la catedral atrajera las preferencias de estos ilustres personajes; así, Juan de Castilla (c. 1460-1510)⁴⁸⁵, oriundo de Palencia y obispo de Salamanca en el momento de su fallecimiento, quien había financiado diversas obras en la ciudad, entre las que se encontraban una parte de las vidrieras de la catedral o la reconstrucción del coro de la iglesia de San Francisco⁴⁸⁶, eligió la cabecera de la iglesia del citado convento para su uso como lugar de enterramiento personal y como panteón familiar. El encargado de la reedificación del espacio debió de ser Bartolomé de Solórzano⁴⁸⁷, que estaba realizando la misma labor para su padre, Sancho de Castilla, en la iglesia de san Lázaro de la capital⁴⁸⁸. La Silva palentina nos dice que don Juan de Castilla, “en el año 1511, edificó la capilla mayor, allí está enterrado, donde primero estaba la sepultura del conde Don Tello, señor de Vizcaya, hermano del rey D. Pedro”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 20.

⁴⁸⁵ Hijo de Sancho de Castilla y de Beatriz Enríquez, ejerció diversos cargos de relevancia como los de rector en Salamanca, consejero de los Reyes Católicos y obispo de Astorga (1494-1498) y Salamanca (1498-1510).

⁴⁸⁶ Así se desprende de la presencia de sus escudos en el tramo delantero del alfarje y en las arquerías que lo sustentan, VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I*, p. 118.

⁴⁸⁷ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “En torno a Bartolomé Solórzano”, *PITTM*, 57, 1987, pp. 293-302 y 298; HOYOS ALONSO, Julián, “Las reformas arquitectónicas del siglo XVI en la iglesia de San Francisco de Palencia”, en *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, t. 2, 2015, pp. 820-830.

⁴⁸⁸ La intervención de Solórzano en san Lázaro fue avanzada por ORTEGA GATO Esteban, “Blasones y Mayorazgos de Palencia”, *PITTM*, 3, 1950, p. 57. Es posible que autor conociera el dato a través de la documentación que se encontraba en el Archivo de la parroquia de San Lázaro, hoy conservado solo parcialmente. En el inventario de los bienes de la iglesia del año 1569 se recoge la presencia de “El contrato que hizo don Sancho de Castilla con Juan de Solórzano y Bartolome de Solórzano para hazer la capilla y vn proceso que está hecho con el dicho contrato”, ADP, San Lázaro (Palencia), Libros de Fábrica, Cuentas de la capilla mayor de Sancho de Castilla (1519-1607), 4793-1100, f. CXXXIIv. El pleito con los Solórzano fue dado a conocer en VASALLO TORANZO, Luis, “Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras”, *BSAA*, 66, 2000, pp. 163-80 y 175-76).

⁴⁸⁹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 59. Es un dato repetido por otros eruditos palentinos “en el año de MDXI edificó la capilla mayor el señor don Juan de Castilla obispo de Salamanca que allí está enterrado donde primero estava la sepultura del conde don Tello”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 49v. La labor promotora del prelado en el monasterio palentino se constata en otros documentos como el Consuetudinario del doctor Arce, en el que se dice que el día de Sant Agustín, el 28 de agosto, se debía decir una misa de difuntos por el señor don

En otros casos, los prelados prefirieron cenobios establecidos por algún miembro de su linaje, o vinculados a este, y situados en poblaciones cercanas a la capital. Esto sucedió con el cardenal y arzobispo de Sevilla don Alonso Manrique, fallecido en febrero de 1538 en la capital hispalense, quien mandó ser enterrado en el monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos⁴⁹⁰. Antonio de Rojas, el que fuera obispo de Palencia durante un breve periodo de tiempo, elegía para su enterramiento la capilla mayor del monasterio franciscano de Santa María de Gracia de Villasilos, del que sus padres habían sido los patronos desde finales del siglo XV. Durante sus años como arzobispo de Granada, Rojas se había encargado de finalizar el templo y los sepulcros familiares y poco antes de fallecer también pudo dar las directrices a Diego de Siloe, o aprobar la traza dada por este último, para que realizara su sepulcro⁴⁹¹.

La catedral palentina en su conjunto -y muy especialmente el entorno de la capilla mayor- fue demandada habitualmente por las dignidades catedralicias para su enterramiento, sin embargo, se da la paradoja de que la capilla mayor fue ocupada tan sólo por los monumentos funerarios de dos mujeres, pertenecientes a la realeza y la alta nobleza. Por un lado, la infanta doña Urraca, inhumada en la entonces capilla mayor, por ser de patronato real⁴⁹²; por otro, Inés de Osorio, cuyo sepulcro se dispuso en uno de los costados del citado recinto, bajo el arco que se

Juan de Castilla “sepultado en el monasterio de sant Francisco desta ciudad en la capilla mayor que el hizo” (ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 31r).

⁴⁹⁰ “Don Alonso Manrique, arcobispo de Sevilla, inquisidor general de todos estos rreynos, persona muy valerosa y de gran exemplo, fué hijo del nombrado capitán, el maestre Don Rodrigo, conde de paredes, que contra los moros de Granada ouo muchas Vitorias, traxeron el cuerpo del cardenal a enterrar al monesterio de Calabazanos, cerca de Palencia”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. II, p. 210. “Falleció el rvm. Sr. D. Alnso Manrique, cardenal, título de los Doce Apostoles, arzobispo de esta santa iglesia, en sábadu, al alba, 28 de septiembre de 1538 [...] lo llevaron a la capilla de la Antigua vestido de habitos pontificales. Esotro día lo llevaron al monasterio de Santa Clara de Calabazanos, donde se mandó enterrar”, ANTEQUERA LUENGO, Juan J., *Memorias sepulcrales de la Catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*, Sevilla, 2008, p. 167.

⁴⁹¹ REDONDO CANTERA, María José, “La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)”, en GAETA, Letizia (coord.) *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere gli artisti la storiografia*, Congedo Editore, 2017, p. 65. Sobre el sepulcro son de obligada consulta: CASTRO, Lázaro de, “Diego de Siloe y el sepulcro del obispo burgalés Don Antonio de Rojas”, *Boletín de la Institución Fernán González (BIFG)*, 183, 1974, pp. 319-321 y REDONDO CANTERA, María José, “Diego Siloé, autor del sepulcro de Don Antonio de Rojas”, *BSAA*, 44, 1978, pp. 446-451.

⁴⁹² Hija del emperador Alonso VII de León, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II*, p. 21.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

abre en la nave del Evangelio⁴⁹³. El Deán Gonzalo Zapata pretendió emular a la noble palentina cuando en 1499 solicitó permiso al cabildo para colocar su sepultura “en la grada primera por donde entraban a la capilla mayor [...], in oppositio del enterramiento de la señora doña Inés”⁴⁹⁴. La decisión no se hizo esperar, pues el 26 de junio los capitulares accedieron a la petición, permitiendo al Deán colocar “una lancha cual le plazera, con su figura en ella esculpida y con sus armas [...], se haga grada en la dicha puerta y en ella mande poner las letras que quisiere”⁴⁹⁵. La obra no llegó a ejecutarse, probablemente por la posterior decisión de trasladar la capilla mayor a un tramo más cercano al nuevo crucero, y el Deán, tras renunciar a sus primitivos planes, decidió que su cuerpo fuera sepultado “en una de las capillas [...] baxo de la capilla de santa cruz de la dicha iglesia”, a la que “adornaría de retablo y rexa e vidriera”⁴⁹⁶. Aquel espacio autónomo, ideal para desplegar sus gustos estéticos y su capacidad económica, no llegó a ser ocupado por el Deán, quizá por estar demasiado alejado de la capilla mayor o, tal vez, porque en aquel momento ya contaba con otras posibilidades y preferencias. Finalmente, Gonzalo Zapata, fallecido en enero de 1519⁴⁹⁷, fue sepultado en una capilla en la nave de la epístola de la iglesia del monasterio de San Pablo de Palencia, la más próxima al altar mayor, donde se colocó un retablo con la Quinta Angustia, en consonancia con sus gustos estéticos.

Cristobal de Merodio, maestrescuela de la catedral y “familiar” al servicio del obispo fray Alonso de Burgos⁴⁹⁸, también solicitó al cabildo un lugar para su

⁴⁹³ El sepulcro de Inés de Osorio es una obra en madera, compuesto por una cama y la tapa, donde están talladas su figura yacente y la de una doncella a sus pies. Obra firmada por el maestro Portillo, ver: ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 88; ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino...”, pp. 231-232.

⁴⁹⁴ La solicitud se producía el 21 de junio de 1499, ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 89.

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 90, nota 97.

⁴⁹⁶ Acuerdo capitular, miércoles 20 de octubre de 1514, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1511-1520, f. 161r. Sobre la capilla de San Fernando, véase VIELVA RAMOS, *Monografía de la catedral...*, pp. 68-69.

⁴⁹⁷ Acuerdo capitular, 26 de enero de 1519, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1511-1520, f. 320r.

⁴⁹⁸ Así se le denomina en las Actas capitulares, haciendo referencia a que formaba parte de su cuerpo de servidores, en el que ocupaba un lugar próximo al prelado. El 4 de diciembre 1494 el obispo mandaba una carta al cabildo desde Madrid solicitando que se cesara al racionero Bartolomé de Roa como su familiar y se incorporase Cristobal de Merodio (se recoge en el acuerdo capitular del 12 de diciembre de 1594, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 33, f. 37v, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 217). El 13 de julio de 1496, en relación con las casas del mes, se menciona a Cristobal Merodio como camarero del obispo (ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 34, f. 29v, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas*

enterramiento en el interior de la catedral⁴⁹⁹, concretamente una de las nuevas capillas edificadas en el flanco septentrional, la de “San Enrico”. En marzo de 1501, el obispo fray Diego de Deza le concedía el citado espacio y se le renombraba como de Santa Cruz⁵⁰⁰, por la especial devoción de Merodio hacia esa advocación⁵⁰¹. Tras ello el maestrescuela libraba 100.000 maravedíes a favor de la fábrica⁵⁰². Así mismo, adquiriría la obligación de hacer la “Rexa y sacristía y bidriera de la capilla”⁵⁰³, aportando “una cruz de plata blanca y un portapaz de plata dorado y unos candeleros de plata y una casulla de terciopelo verde y un retablito de la

capitulares..., p. 228) El 12 de noviembre de 1497 se respondía a una petición del obispo fray Alonso para don Cristóbal de Merodio, familiar suyo, sobre el vestuario y la residencia, se dijo que no podían acceder a todo lo propuesto por ir en contra de los estatutos (ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 34, f. 25-35v, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 230).

En ciertos documentos referentes al Colegio de San Gregorio de Valladolid el obispo se refiere a Merodio como “nuestro Camarero, Maestrescuela de nuestra Iglesia de Palencia” (*Donación de las alhajas de oro e plata e ornamentos que dio a este Colegio el limo. Señor Don Fray Alonso de Burgos* ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio...*, t. I, p. 45) y en su testamento añade “capellán mayor de nuestra capilla”: ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio...*, t. I, p. 133. Así mismo le nombró testamentario y en sus últimas voluntades mandó “dar a Cristóbal de Merodio, nuestro trinchante, diez y seis mil maravedís”, ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio...*, t. I, p. 122. En 1503, años después de que hubiera fallecido fray Alonso, se pedía al tesorero Alonso de Morales que pagase “a Cristóbal de Merodio maestrescuela de Palencia U doblas por unos ornamentos que fue del obispo de Palencia [...] que le había comprado don Fadrique”, Archivo General de Simancas (AGS), CCA, CED, 6, 228,4 (1014).

⁴⁹⁹ El 5 de mayo de 1496 se menciona en las Actas capitulares la licencia para que el Maestrescuela pudiera elegir para su sepultura el lugar que él determinase en la capilla de Santa Catalina (la actual Sacristía), pagando “por ella, para la obra, lo que quisiere e por bien tuviere”. Vielva supuso que se trataba de Cristóbal Merodio (VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 67), un error subsanado por Ara Gil, quien determinó que en ese momento el maestrescuela era Lope de Tamayo, enterrado en un sepulcro contiguo al de Juan Sánchez de Orihuela (ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 78). Merodio falleció el 7 de julio de 1508, “Feria séptima sine die sabbati julio, obitus christophorus de merodio escolástico y canónigo palentino”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1510, f. 188r.

⁵⁰⁰ En las Actas capitulares se recoge la secuencia de la concesión. Así, el 18 de marzo de 1501 “se deputó al señor arcediano de campos y otros canónigos que consultaran con el señor obispo [...] sobre su enterramiento en una capilla de la santa iglesia Catedral pedida por el maestrescuela D. Cristóbal Merodio” (Acuerdo capitular, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1510, f. 14v). Días después, el 22 de marzo, se nombraron “diputados para consultar con el Sr obispo la concesión de la capilla al maestrescuela”, *Ibid.*, f. 14v-15r. Y, finalmente, se procedía a la “concesión, por el señor obispo, de la capilla de Sta Cruz al maestrescuela y a sus herederos”, *Ibid.*, f. 15r.

⁵⁰¹ REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral...*, p. 43.

⁵⁰² Acuerdo capitular, 23 de marzo de 1501, “libranza de 100.000 maravedís hecha por el maestrescuela a favor de la fábrica de la iglesia, dando todo un poder a sus obreros y administradores”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1510, f. 15r-v; seguidamente se recoge la “Toma de posesión de la capilla de Santa Cruz por el maestrescuela”, *Ibid.*, f. 15v.

⁵⁰³ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 100 v.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

descensión de la cruz y un frontal de colores lo qual todo está en la sacristía mayor”⁵⁰⁴. Aunque es difícil identificar las piezas donadas y, dado que la mayor parte de ellas ha desaparecido, cabe la posibilidad de que el retablo donado por Merodio sea el *Díptico de la Pasión*, atribuido a Pedro Berruguete, que estuvo en la sacristía hasta ser trasladado a la antesala capitular, y que actualmente forma parte del Museo Catedralicio (fig. 15). Existe el consenso de que se trata de una obra



Fig. 15. *Díptico de la Pasión*. Pedro Berruguete (atr.). Ca. 1490, Museo Catedralicio. Catedral de Palencia

encargada para la devoción privada –que debió de llegar a la catedral como fruto de una donación–, realizada en torno a 1490 y en relación con el arte hispanoflamenco. Por ello, se ha planteado que el díptico fue una de las “muchas cosas para la sacristía” que entregó a la catedral el obispo fray Alonso de Burgos⁵⁰⁵. No obstante, es más probable que la pieza fuese entregada por Merodio ya que el Maestrescuela

⁵⁰⁴ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f.18v. FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, t. III, p. 144.

⁵⁰⁵ SILVA MAROTO, María Pilar, *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla* [catálogo de exposición], Junta de Castilla y León, 2003, pp. 200-205. Con bibliografía anterior sobre la pieza.

donó un retablo de pequeñas dimensiones, imaginamos que procedente de su capilla privada, con la iconografía de la pasión y destinado a la sacristía. Esta hipótesis se ve refrendada por el conocimiento que Merodio tuvo del arte y los artistas que, como Berruguete, trabajaron en algún momento en el entorno cortesano, algo que se produjo gracias a su labor como camarero del obispo fray Alonso de Burgos; así mismo, desarrolló un marcado gusto hacia las obras que contuvieran formas de procedencia nórdica –como se pondrá de manifiesto cuando se trate sobre el encargo de distintas figuras para el retablo mayor de la catedral–; y, finalmente, por el hecho de que la iconografía del díptico coincida con el culto a la Cruz que impulsó en su capilla funeraria.

De la misma manera, los costados del coro reunieron un buen número de arcosolios en los que se dispusieron los bultos funerarios de distintas dignidades catedralicias. Estos se mandaron enterrar en el interior de la iglesia, por ser este su “lugar natural”⁵⁰⁶, en contacto directo con el coro –el espacio que ocuparon habitualmente– y lo más cerca posible de la capilla mayor. Parece que el enterramiento en esta zona de la catedral conllevaba el pago de 30.000 maravedís, una cantidad que se repite en las solicitudes de Francisco Núñez, abad de Husillos (1501), del prior Juan de Ayllón (1503) y del Arcediano de Campos Diego de Guevara (1509). Los sepulcros de Núñez y de Guevara se realizaron en piedra por artistas locales, a juzgar por su atribución, aunque con dudas, a Alejo de Vahía⁵⁰⁷. La norma seguida por estos religiosos, que encargaron obras escultóricas a artistas afincados en Palencia, se rompe con el prior Juan de Ayllón. Este último obtuvo la licencia para enterrarse dentro del templo en diciembre de 1503, obligándose a “hacer un altar y su sepultura, [en] el arco que va del crucero a la capilla mayor, junto al altar del Ecce Homo y junto a la capilla de Santa Catalina, por todo lo cual ofreció al dicho prior 30.000 maravedís en limosna para la fábrica”⁵⁰⁸. El enterramiento se dispuso en uno de los costados del coro, en relación con el espacio

⁵⁰⁶ YARZA LUACES, Joaquín, “Definición y ambigüedad del tardogótico...”, p. 29.

⁵⁰⁷ ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía...*, p. 57; YARZA LUACES, Joaquín, “Definición y ambigüedad del tardogótico...”, p. 44.

⁵⁰⁸ Acuerdo capitular, viernes 1 de septiembre de 1503, “donación de arco y sepultura al señor prior Don Juan de ayllón”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1510, f. LXXIIIv, VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 84; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *El retablo de la Visitación de la Catedral de Palencia*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, 1987, p. 5) En 1486 se le había concedido una capilla, que fue primero fue sacristía y después librería, para que allí pusiera un retablo con la advocación de San Andrés, SILVA MAROTO, María Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana, Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Junta de Castilla y León, 1990, p. 820.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

que ocupaban los sepulcros de los religiosos anteriormente citados, aunque se distancia de aquellos en su formato y factura, puesto que se trata de un encargo pictórico realizado por artistas que no trabajaron en la ciudad o de los que no se conservan más obras⁵⁰⁹. Tras los cambios acometidos en el interior del templo durante el gobierno de Fonseca, el retablo se trasladó a uno de los costados del nuevo coro, en la nave de la epístola, el más cercano al crucero.

LA CATEDRAL DE PALENCIA EN EL FINAL DE UN LARGO PROCESO CONSTRUCTIVO

“[...] duró el edificio principal desta yglesia desde el año MCC^oCXXI en que la edifico el rey don Sancho hasta el año de MDXVI en que se acabaron de cerrar las capillas altas y baxas y colaterales della y pocos días antes se avia acabado la claustra y la capilla capitular por manera que lo principal desta yglesia nueva o toda se edificó en CXCIV años poco más o menos y podemos afirmar con verdad que cincuenta años últimos se hizo mucho más obra que en los cienti y cuarenta y cinco pasados y esto afirmaron y dixeron los canónigos muy antiguos que lo vieron que en su tiempo se iba edificando y se acabó”⁵¹⁰

Aún hoy resulta difícil saber cómo eran los edificios que se levantaron a lo largo de los siglos en el espacio que ocupa este templo. Se da por supuesto que, poco después de la refundación de la diócesis, debió de erigirse un templo sobre la cueva de San Antolín, como se deduce del privilegio de Fernando I, fechado a 29 de diciembre de 1059⁵¹¹. De ese periodo tan sólo nos ha llegado la ampliación de la primitiva cripta del siglo VII a la que, obligatoriamente, tuvo que acompañar un edificio en superficie, seguramente reducido, aunque de dimensiones

⁵⁰⁹ La mayor parte de las pinturas son obra de un autor desconocido denominado por Gudiol como “Maestro de la Visitación de Palencia”, GUDIOL RICART, José, *Pintura gótica*, Madrid, Plus Ultra, 1955, pp. 380-383. La tabla de san Juan Bautista, de factura diferente al resto, como señaló Post (POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, vol. IV: *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, 1, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1933, pp. 178-181), se ha atribuido a Juan de Nalda (SILVA MAROTO, María Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana...*, pp. 819-821; para el resto de tablas del retablo, *Id.*, pp. 834-836.

⁵¹⁰ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f.136.

⁵¹¹ En el primer tercio del siglo XI se documentan una serie de acontecimientos que determinaron la restauración de la sede episcopal. Los textos han sido publicados en ABAJO, Teresa, *Documentación de la catedral de Palencia (1035-1247)*, Salamanca, 1986, pp. 4-28. En el apéndice V de la *Silva palentina...* editada por San Martín Payo se puede leer el privilegio de Fernando I (FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, pp. 670-674).

desconocidas⁵¹². A principios del siglo XIII, concretamente el 22 de marzo de 1219, se produjo la consagración de una nueva catedral que debía sustituir al edificio anterior, como se recoge en las indulgencias concedidas por el papa Honorio III para los preladados asistentes a este acto⁵¹³. Esta construcción pudo comenzarse al final del episcopado de Raimundo II (1148-†1184), quien promovió la reedificación de otros templos en la demarcación diocesana⁵¹⁴. A pesar de que el edificio primigenio aún es una incógnita, ya que los restos materiales del mismo se reducen a piezas decorativas en la cripta⁵¹⁵, sabemos que poseía al menos una torre y un claustro adosado al templo. La iglesia debía de constar de tres naves, donde la central se acomodaba en disposición y anchura a la presente, siendo las laterales más estrechas que la principal⁵¹⁶.

En 1318 se acordó la construcción de la catedral actual. En ese momento el mal estado del edificio precedente era notable, con peligro de “caer las paredes e el techo della”⁵¹⁷. En este sentido, debieron ser diversas las causas que favorecieron la construcción de una nueva fábrica. Por un lado, el desfase del modelo anterior y la necesidad de renovar el edificio de acuerdo con el planteamiento de otras catedrales góticas castellanas. A ello debemos sumar el compromiso del obispo y sus capitulares de mejorar un templo que, como se ha dicho, estaba en un estado poco decoroso. Y, por último, la exigencia de erigir una catedral de mayor envergadura

⁵¹² “Sobre la cripta se levantaría la antigua catedral de Palencia, edificada por el Obispo Raimundo ‘hecha de piedras talladas, valiéndose de escultores’”, GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1961, p. 84.

⁵¹³ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1896, p. 199.

⁵¹⁴ ANDRÉS ORDAX, Salvador, “La catedral de Palencia y los obispos de la alta Edad Media (S. VI-1274)”, *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1989, p. 31-32. Martínez González ha centrado el inicio de la construcción de la catedral románica entre 1180 (fecha en la que se otorgó un Fuero a la ciudad de Palencia) y 1184 (fecha en la que se produjo el fallecimiento del obispo), MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Tiempos oscuros...”, p. 186. Una hipótesis menos probable fue propuesta por Vielva, para quien esa catedral románica “debió comenzarse al principio de la XIIª centuria y terminarse en los primeros años de la XIIIª”, VIELVA RAMOS, Matias, *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1953, p. 15.

⁵¹⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Tiempos oscuros...”, p. 190.

⁵¹⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador, “La catedral de Palencia y los obispos de la Alta Edad Media...”, p. 42.

⁵¹⁷ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral de Palencia y los obispos de la Baja Edad Media...”, p. 44. La última actualización sobre la cabecera de la catedral entre los siglos XIV y XV en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, “The Episcopal Imprint in the Cathedral of San Antolín in Palencia. The Construction of a Gothic Chevet (1321-1460)”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, *et alii* (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 221-258.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

y prestancia que la iglesia y claustro de la colegiata vallisoletana⁵¹⁸, la cual se hallaba dentro de la demarcación diocesana y en constante competencia con la clerecía palentina.

Pocos años después, el 1 de junio de 1321, se colocó la primera piedra del edificio, para lo cual se planificó un sistema de financiación que incluía la renovación de la iglesia y del claustro. Poco se avanzó en la obra durante el siglo XIV pues, a pesar de haber sido comenzada “con el concurso de esclarecidos prelados, [...] ó faltaron pronto los recursos para continuarla, ó se trabajó demasiado despacio, pues en toda la centuria no se construyó más que la girola y sus capillas si bien quedó delineada la planta en su parte más próxima á la cabecera”⁵¹⁹. Una prueba de esa lentitud en el avance de las obras de la catedral la encontramos en el hecho de que, en la segunda mitad del siglo XV, la primitiva iglesia aún mantenía el culto y diversas dependencias del templo anterior, como el claustro, todavía conservaban su uso normal⁵²⁰. Tanto es así, que en la visita pastoral realizada por Diego Hurtado de Mendoza en 1481, se relatan las misas que debían celebrarse en cada uno de los altares sin distinguirse su ubicación entre la nueva o la vieja catedral.

Según se ha señalado, el modelo de catedral proyectado en un primer momento siguió el patrón marcado por otros edificios de similares características, construidos con anterioridad a este, como las catedrales de León o Burgos⁵²¹, de tres naves, con capillas en los laterales, en relación con los tramos en que estas se dividen, y una gran cabecera con girola y capillas⁵²². Díaz-Pinés ha supuesto que la primitiva traza

⁵¹⁸ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral de Palencia y los obispos de la Baja Edad Media...”, pp. 44-45. Debemos recordar que la segunda colegiata vallisoletana se levantó entre 1219 y 1230, en fechas posteriores a la consagración de la catedral palentina. Para un mejor conocimiento de este edificio ver: URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “La primera catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 32, 1997, pp. 147-160.

⁵¹⁹ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 30. Existe consenso en torno a este tema por parte de los investigadores que se han ocupado del templo. Tras analizar el diseño de los nervios de las bóvedas de la girola, se ha estimado que estas debieron erigirse entre la segunda y la tercera década del siglo XV: MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier, “El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia”, *La piedra postrera (1) Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2007, p. 135.

⁵²⁰ Sabemos que en 1468, un siglo y medio después de ese acuerdo, se producían obras de reparación y mejora de algunas capillas del claustro: ACP, AAC, Libro de actas Capitulares 1468-1470, 26, f. 16.

⁵²¹ SANCHO CAMPO, Ángel, *La Catedral de Palencia...*, p. 14.

⁵²² MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier, “El siglo XV en las catedrales...”, pp. 128-144.

seguiría un modelo similar al que con posterioridad recogiera Rodrigo Gil de Hontañón⁵²³ y que fue incorporado en el *Compendio de Architectura* recogido por Simón García⁵²⁴ (fig. 16), lo que habría dado lugar a una catedral sensiblemente inferior a la actual.

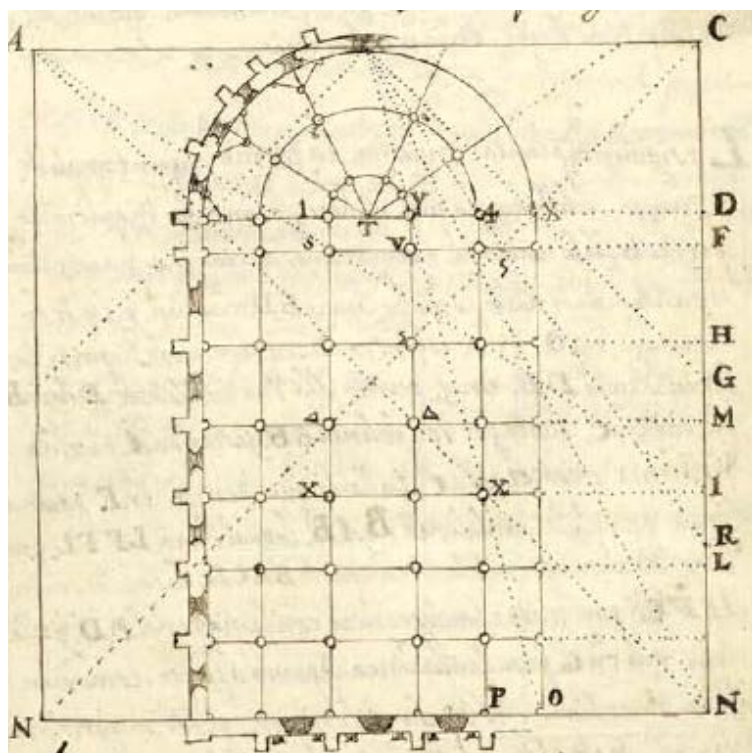


Fig. 16. *Compendio de architectura y simetría de los templos, conforme a la medida del cuerpo humano...* (detalle), f. 12r.

Sin embargo, ese planteamiento inicial fue modificado años más tarde, seguramente en las primeras décadas del siglo XV⁵²⁵. El tiempo transcurrido desde que se iniciara la construcción y la necesidad de incorporar al edificio diversas

⁵²³ DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia, análisis e historia de la arquitectura de la "Bella Desconocida"*, Valladolid, Universidad, 1994, pp. 124-125.

⁵²⁴ GARCÍA, Simón y GIL DE HONTAÑÓN, Rodrigo, *Compendio de architectura y simetría de los templos : conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría recoxido de dibersos autores naturales y estrangeros por Simón Garçía, architecto natural de Salamanca* (Biblioteca Nacional de España, Mss/8884).

⁵²⁵ Rafael Martínez plantea que fue en 1426, coincidiendo con el inicio de la prelatura de Gutierre III. En 1524 consta la presencia de Isambart en Palencia asumiendo el cargo de Maestro mayor. Martínez de Aguirre señala, acertadamente, que don Gutierre III mostró interés por las obras del templo en 1432, a través de la carta que dirigió a los clérigos, MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier, "El siglo XV en las catedrales...", p. 137.

partes del templo que aún mantenían su uso y prestigio, como la torre⁵²⁶, determinaron la macrocefalia de la cabecera. Este cambio se materializó durante el gobierno de Hurtado de Mendoza. En ese momento debió de comenzarse la edificación del nuevo crucero, dos tramos más alejado del anterior, pegado a las capillas de San Jerónimo y Santa Catalina (la actual sacristía), lo que dio lugar a un modelo de planta atípico. En los extremos de este se proyectaron las nuevas entradas a la catedral, la de *San Juan* o de *los Reyes* (en el lado septentrional) y la de *Santa María* o *del Obispo* (en el meridional), esta última comenzada durante la prelación de Mendoza, como se advierte en los emblemas heráldicos que flanquean el arco de entrada⁵²⁷. Las obras de esas entradas se prolongaron hasta la segunda década del siglo XVI, durante el episcopado de Juan Rodríguez de Fonseca, como se desprende de su decoración⁵²⁸.

FRAY ALONSO DE BURGOS: EL DESARROLLO ARTÍSTICO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XV

“Don frai Alonso de Burgos, profeso de la orden de Santo Domingo, gran predicador y confesor de los reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel, el qual los siguió y sirvió muy bien en los principios de su reinado en las fatigas y trabajos en que se ouieron, y ellos le hicieron obispo de Córdoba, y después de Cuenca y de allí le pasaron a Palencia; tomó la posesión año de MCCCCLXXXVI.”⁵²⁹

La figura de fray Alonso de Burgos y su biografía aún mantienen ciertas lagunas, especialmente en lo que se refiere a los primeros años de vida y formación, todo ello a pesar de los estudios que se han dedicado a su figura⁵³⁰. Se ha estimado

⁵²⁶ DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, “La Torre de la Catedral de Palencia precisiones sobre su historia arquitectónica”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, v. 4, 1995 pp. 493-510.

⁵²⁷ La Puerta de San Juan se remodeló en 1610, por lo que si existió algún emblema heráldico de Hurtado de Mendoza este pudo desaparecer a principios del siglo XVII: “a seis dias del mes de agosto [1610] se acabó de cerrar la puerta de San Juan que mira al pradillo en la qual se pusieron los gloriosos San Antolin con sus compañeros S. Juan y Almachio y aunque el remate es diferente de labor y architectura que llevaba la puerta pero es bueno y no hace fealdad antes representa autoridad. Hiçose en tres meses poco mas”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 193.

⁵²⁸ En época de fray Alonso de Burgos se debieron de decorar las arquivoltas, las labores en el tímpano se realizaron durante el gobierno de Fonseca: ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 79.

⁵²⁹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 492.

⁵³⁰ Existe una amplia bibliografía en relación con el prelado. Sobre su actividad en la corte es de necesaria consulta de DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, “Fray Alonso de Burgos. Un prelado al servicio de la

que fue discípulo de fray Martín de Santa María, maestro en Teología y confesor de Pedro Fernández de Velasco. Esta propuesta está refrendada por las similitudes entre el escudo de los Santa María y el de Alonso de Burgos, una flor de lis de oro sobre campo de sinople, al que fray Alonso añadió una bordura cargada de cuatro cruces de la orden de Santo Domingo.

Inició su andadura religiosa en el convento de San Pablo de Burgos, donde recibió el hábito y desde allí pasó al cenobio de San Pablo de Valladolid para completar su formación; en este último convento fue Lector y logró el cargo de

monarquía castellana en la segunda mitad del siglo XV”, en VASCONCELOS VILAR, Herminia y BRANCO, María João (coords.), *Ecclesiastics and political state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries*, Lisboa, Publicações do Cidehus, 2016, pp. 147-182; sobre su labor reformadora, DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, “Fray Alonso de Burgos y el sínodo conquense de 1484”, *Hispania Sacra*, 47, 1995, pp. 299-346; en relación con las artes se han publicado diversos trabajos, entre los que destacan HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, “Aportaciones al estudio del legado artístico de fray Alonso de Burgos”, en MELERO MONEO, María Luisa, et. al. (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2001, pp. 423-439; OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV*, Madrid, La Ergástula, 2013; OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Los Reyes Católicos y la financiación de las empresas arquitectónicas de Alonso de Burgos”, en TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y COSMEN, María Concepción (eds.), *Reyes y preladados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, Sílex, 2014, pp. 417-435; OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “La escalera del colegio de San Gregorio de Valladolid: espacio y representación”, en ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 369-381; Sobre la promoción artística durante su gobierno conquense: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana y PALOMO FERNÁNDEZ, Gema, “Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor. Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)”, en *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 6, 2013, pp. 93-124; en relación con la actividad promotora en Palencia mantiene su vigencia: ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”. Sobre la promoción artística en Valladolid, especialmente en el Colegio de San Gregorio, ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 227-251 y 354-357; ID, “Las fachadas de San Gregorio y San Pablo en Valladolid en el contexto de la arquitectura europea”, en FREIGANG, Christian (ed.), *La arquitectura gótica en España*, Gottingen, 1994, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 317-334; GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa “Noticias para la historia de la capilla del Museo Nacional de Escultura”, *Academia*, 72, 1991, pp. 288-309; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Fray Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio”, *Arte y Mecenazgo*, Valladolid, 2000, pp. 9-32; OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el colegio de San Gregorio de Valladolid”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 3, 2014, pp. 43-70. Acerca de la comparación de los colegios de San Gregorio y Santa Cruz, ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Salamanca, 2004, pp. 129-140; OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Santa Cruz y San Gregorio de Valladolid: convergencias y divergencias en la génesis de la arquitectura colegial hispana”, en PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (ed.), *Domus Hispanica. El Real Colegio de España en la Historia del Arte (1364-2014)*, Bolonia, Bononia University Press, 2018, pp. 285-297.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

Prior en sendos centros religiosos⁵³¹. Sus distintas ocupaciones, su capacidad intelectual, así como su posicionamiento político en principio al lado del príncipe Alfonso y, tras la muerte de éste, de los Reyes Católicos, le permitieron destacar y escalar posiciones a lo largo de su carrera eclesiástica. En la Corte se mantuvo cercano a la Reina, de quien fue confesor y capellán mayor (desde 1473), perteneció al Consejo Real y fue pesquisidor real sobre los conversos de Sevilla⁵³².

Paralelamente a las tareas cortesanas se inició en la carrera episcopal. Aunque lo hizo de forma tardía, ascendió en ella rápidamente, ya que en 1477 asumió la mitra cordobesa, pasó a la de Cuenca en 1482 y, poco tiempo después, el 26 de agosto de 1485, Inocencio VII le nombró obispo de Palencia. En esta última sede estuvo catorce años, excediendo la media temporal que pasaban los preladados en ella y más de la mitad del conjunto de su carrera episcopal.

Ya se ha puesto de relieve como fray Alonso reunió una serie de factores que, sin lugar a duda, favorecieron su papel como promotor artístico. Por un lado, figura su origen burgalés, uno de los principales focos artísticos castellanos de la segunda mitad del siglo XV; a este se unió la formación y la residencia vallisoletanas, donde pudo entrar en contacto con un ámbito artístico y cultural emergente; y, finalmente, el desempeño de diferentes cargos en la Corte. Todo ello le permitió conocer de primera mano el arte que se realizaba en la Corona de Castilla y entrar en contacto con los principales artistas activos en ese momento, lo que se reflejaría en sus últimos encargos⁵³³.

Fray Alonso tuvo un papel destacado como promotor artístico en las diferentes diócesis que gobernó, aunque poco se sabe sobre su labor al frente de la mitra cordobesa⁵³⁴. Es perfectamente conocido que en Cuenca, a pesar de estar tan sólo tres años escasos al frente de su obispado, emprendió diversas actuaciones en el interior catedralicio, tal y como se desprende del hecho de que su emblema heráldico

⁵³¹ En Burgos fue prior desde 1440, OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura...*, p. 83. Su presencia en Valladolid le permitió ejercer una notable influencia sobre las élites políticas y su capacidad como orador fue estimada en toda Castilla, tanto es así que Isabel y Fernando asistieron, pocos días después de su matrimonio (29 de octubre de 1469), a una misa en la que predicó Fray Alonso de Burgos, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 430, nota 1.

⁵³² OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura...*, p. 83.

⁵³³ HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, "Aportaciones al estudio...", p. 423.

⁵³⁴ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura...*, pp. 89-90.

apareciese en distintos espacios de su interior⁵³⁵. La llegada de obispo a la sede palentina coincidió con el final de su trayectoria política y religiosa, lo cual fue muy beneficioso para el edificio catedralicio. Así, promovió la consecución de su fábrica, para lo cual contrató a los mejores artífices; hizo donación de distintos ajuares litúrgicos y, al final de su gobierno, legó grandes cantidades de dinero para finalizar la iglesia y el claustro. Su etapa al frente de la mitra palentina coincide con el periodo más prolífico en lo que a promoción artística se refiere ya que, durante este periodo, también favoreció al Convento de San Pablo de Valladolid y realizó su fundación de mayor importancia y transcendencia, el Colegio de San Gregorio, como extensión de su capilla funeraria.

En lo referente a la principal iglesia de la diócesis, a finales del siglo XV esta se encontraba a medio construir y, en su mayor parte, carecía de cubierta. En la bula dada por el papa Inocencio VIII para el traslado de fray Alonso de Burgos a la sede se refería al edificio como: “quod ecclesia pro maiori parte discoperta est, et iuxta magnitudinem edificiorum inceptorum vix pro media parte constructa existit”⁵³⁶. Habían pasado más de ciento cincuenta años desde que se colocara la primera piedra, aunque fue durante la prelatura de fray Alonso cuando se pudo vislumbrar la finalización del edificio gracias a su implicación y a su impulso económico⁵³⁷. La financiación se logró de dos maneras: por un lado, fray Alonso inyectó dinero a la obra procedente de sus bienes y, por otro, logró que Roma autorizase al cabildo a destinar “la mitad de los frutos y rentas de los beneficios no curados del obispado” durante los siguientes treinta y cinco años⁵³⁸. A ello hay que sumar la generosa contribución de personajes como Inés de Osorio quien, como ya se ha dicho, mandó enterrarse en el templo, o de otras personalidades del cabildo, quienes hicieron lo

⁵³⁵ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana y PALOMO FERNÁNDEZ, Gema, “Escudos con flor de lis...”, pp. 100-106, OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura...*, pp. 91-93. Así mismo, dejó a la catedral diversas piezas de orfebrería de las cuales se conserva un cáliz con las armas del obispo, *Id.*, pp. 93-94.

⁵³⁶ 1 de diciembre de 1486, Bula en la que el papa Inocencio VIII autorizaba la aplicación de rentas y beneficios para la construcción de la catedral: ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 86.

⁵³⁷ Fray Alonso consiguió una autorización papal que permitiría la aplicación de la mitad de los frutos y rentas de los beneficios no curados del obispado, en el primer año del beneficiado, en favor de la fábrica del templo, AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 32; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral y los obispos de la baja Edad Media...”, p. 50.

⁵³⁸ ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 85, AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 32; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral y los obispos de la Baja Edad Media...”, p. 50.

propio en momentos de máxima necesidad.

Debemos pensar, también, que el eco de las demandas de don Gutierre pesó durante el siglo XV y que pudo encontrar los perfectos destinatarios de su mensaje entre los miembros de la nobleza y el clero capitular finiseculares, aunque el principal receptor del mismo fue fray Alonso de Burgos. Al final de su vida, el prelado donó un total de dos millones y medio de maravedís para la obra y fábrica de la catedral. Estos se repartieron en tres entregas de diferente cuantía. La primera de ellas se registra en septiembre de 1498, cuando se recoge el poder otorgado por el cabildo a Juan de Tordesillas y a Juan de Peñaranda, obreros de la fábrica, para recibir el dinero mandado por el obispo⁵³⁹. El 29 de octubre de 1499 donaba un millón y medio más para las obras del claustro, a los que se sumaba otro medio millón el 6 de noviembre de ese mismo año, dos días antes de su fallecimiento⁵⁴⁰. Entre las obligaciones de sus sucesores en el cargo destacaba la de colocar sus “armas en las piedras de las claves de la dicha claustra”⁵⁴¹, como recuerdo permanente de su labor promotora y para que, quienes deambulasen por este espacio, rogasen a Dios por su alma.

El encargado de llevar a cabo la obra durante el gobierno de fray Alonso fue Bartolomé Solórzano, a quien se nombró Maestro mayor en 1488 “por todo el tiempo que esta durase”⁵⁴², aunque ya se le mencionó trabajando en la fábrica como cantero desde 1485⁵⁴³. El cabildo era perfecto conocedor de su labor y de los trabajos que tenía en curso, por lo que obligó al maestro a permanecer en la obra para que los oficiales y obreros se aprovecharan de sus conocimientos y les pudiese

“mandar y dar órdenes en lo que han de hacer, concertaron y asentaron de dar al dicho maestro cada día que personalmente estuviere en la obra sesenta maravedís;

⁵³⁹ Acuerdo capitular, 18 septiembre de 1498, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 34, f. 67r. FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 238; ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 86.

⁵⁴⁰ El documento que recoge la donación de los dos cuentos de maravedís realizada por fray Alonso de Burgos se custodia en el Archivo Catedralicio: ACP, ACP, Sección histórica, arm. I, leg. 1, 9, s/f. El testamento de fray Alonso, que se puede consultar en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, F-18, ff. 139r-160r, ha sido estudiado por DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, “El testamento del obispo...”.

⁵⁴¹ ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 97.

⁵⁴² VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 19.

⁵⁴³ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “En torno a Bartolomé Solórzano”, *PITTM*, 57, 1987, pp. 293-302; ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 93; ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, pp. 312-314

mas teniendo cuenta con su cualidad de maestro mayor, ha de entenderse el día estando al menos tres horas a la mañana y otras tres a la tarde, y no residiendo así, que no gane el estipendio de los sesenta maravedís; si hubiere de salir de la Ciudad a entender en otras obras, sea con licencia de los señores obreros, dejando orden de lo que han de hacer los canteros y oficiales que quedaren”⁵⁴⁴



Figura 17. Bóveda del Cruceiro de la catedral de Palencia. Gaspar de Solórzano (atr.). 1597. Catedral de Palencia.

Todo ello dio lugar a una intensa actividad artística en la catedral durante el último decenio del siglo. Desde la cantera que el arcediano de Campos, Diego de Guevara, tenía entre Paradilla y Paredes del Monte, se extrajeron grandes cantidades de piedra con destino a la catedral⁵⁴⁵, ya fuera para cerrar las bóvedas,

⁵⁴⁴ VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 20.

⁵⁴⁵ Esto sucedía el 15 de febrero de 1493, ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 94. El 15 de octubre de 1494 Bartolomé Grijota adquiría el compromiso de llevar 500 carretadas de piedra sacada de la cantera para la obra, Acuerdo capitular, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 33, f. 34, publicado por FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 215, ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 95. Pedro Rodríguez, vecino de Villaumbrales, debía entregar 200 cargas

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

para levantar muros o para decorar sus entradas. Gracias a esta intensa actividad en marzo de 1497 se pudo cerrar el crucero⁵⁴⁶, que había sido encomendado en agosto de 1494⁵⁴⁷, y en 1498 se encargó a Gaspar de Solórzano el siguiente tramo del cuerpo de naves⁵⁴⁸.

La autoría de la bóveda del crucero es controvertida (fig. 17); la aparición de nervios combados en la misma ha llevado a distintos autores a valorar la posibilidad de que el diseño perteneciese a Simón de Colonia enfrentándose a quienes defienden la autoría única de Bartolomé de Solórzano⁵⁴⁹. A pesar de que no existe constancia documental de la presencia de Colonia en Palencia esto no excluye la posibilidad de su participación en la misma o, incluso, de que fuera el autor de la traza. No obstante, es seguro que la ejecución del crucero se debió a Bartolomé de Solórzano, como se desprende de un asiento capitular de 1508 en el que se reclamaba al cantero trasmerano “sobre las costas y daños a que es obligado en las obras y crucero que hizo en la dicha iglesia”⁵⁵⁰.

A la munificencia de Fray Alonso de Burgos con las obras catedralicias se debe sumar la reja de la entonces capilla mayor, donde aparece el escudo del prelado

de cal para la obra, cobrando por cada una 23 maravedíes, Acuerdo capitular, 17 de noviembre de 1594, ACP, Actas capitulares, v. 33, f. 34v, véase FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 216.

⁵⁴⁶ “Crucero de San Antolín. En el año siguiente de MCCCCXCVII, en el mes de marzo se acabó de cerrar el crucero de Sant Antolín, de Palencia, que es una obra muy alta y solemne”: FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 515.

⁵⁴⁷ El 22 de agosto de 1494 “los señores Deán y Cabildo ayuntados capitularmente, cometieron la relación del crucero para lo comunicar con el señor obispo al señor Abad de Husillos...”, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares, v. 33, f. 33, FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catálogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 215.

⁵⁴⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, pp. 107-108.

⁵⁴⁹ La autoría de la bóveda es controvertida: Hoag la atribuyó a Simón de Colonia con la participación de Bartolomé de Solórzano (HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón: gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, pp. 29-32, nota 36); en la misma línea se sitúan GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, p. 93, ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Santander, 2003, p. 36, y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, p. 312-313, quien, a juzgar por sus obras, cataloga a Bartolomé de Solórzano como tradicional. La atribución a Bartolomé es defendida por AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, *BSAA*, 37, 1971, pp. 201-223; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La catedral de Palencia...*, p. 52; ID., “La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *ob. cit.*, pp. 238-239.

⁵⁵⁰ Acuerdo capitular, viernes 11 de febrero de 1508, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1501-1510, f. 178v.

junto al del cabildo, y otras aportaciones a la sacristía, como la donación del desaparecido relicario con la imagen de San Antolín y un cáliz de plata con su patena. Del rico ornamento que legó al templo tan sólo nos han llegado dos dalmáticas, donde destacan sus escudos (fig. 18). En el *Inventario* de 1725 se referían al conjunto como:

“Yten otro terno de brocaton con los faldones y bocas mangas de terciopelo carmesí, con una cortadura de telas de oro, y en los faldones unos redondos/ de brocado de oro entorchado con su capelo y una flor de lis y 4 encomiendas de san Pedro María textidas en el mismo escudo, la casulla y cenefa de lo mismo que las dalmáticas con 5 escudos redondos de figuras de santos matizados guarnecidos del canto con un flueque de oro y seda colorada, sirbe el día de el apostol san Andrés”⁵⁵¹.

Su generosidad con el templo no cayó en el olvido, ya que su óbito se conmemoraba anualmente, cada ocho de noviembre, de la siguiente manera:

“Ha de poner el sacristán una tumba entre los dos choros con un paño de brocado en una cruz y una mitra y quatro hachas de cera a costa del cabildo y esta memoria es por el señor don Alonso de Burgos, obispo de pallencia, fundador del collegio de sant Gregorio en Valladolid, el qual dio al cabildo cU mrs en dineros de que se compraron seis mill mrs de juro de a xiiii mill en la villa de Pedraza y así mesmo dio a la fábrica de la iglesia dos quentos y medio con que se acabó de cubrir la iglesia y se edificó grand parte de la claustra”⁵⁵²

⁵⁵¹ *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia*, 1725, ACP, ACP, Sección histórica, arm. I, leg. VIII, 95-a, f. 97.

⁵⁵² ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 34v.

IV. El obispo y su catedral: devoción, financiación, promoción y mecenazgo

El interés del prelado por finalizar el templo no entró en conflicto con otras fundaciones que el mismo promovía, como el Colegio de San Gregorio de Valladolid, donde no escatimó dinero en la contratación de artistas y materiales, o la fachada de san Pablo en la misma ciudad. Fernández de Madrid destacó que “[...] hizo a su costa aquel magnífico edificio del colegio de San Gregorio en San Pablo de Valladolid., y le dotó de grandes rentas para los estudiantes y libros: hizo aquella solemne capilla de su enterramiento donde los colegiales y frailes dicen continua y devotamente el oficio divino y muchas misas. Dotó de ricos ornamentos y plata y otros atavíos, y así mismo renovó el mismo monasterio de San Pablo, haciendo ricas portadas, rejas, retablos, tribunas, claustros y sobreclaustros, en que gastó innumerables sumas de mrs.”⁵⁵³. Para su elaboración parece que contó con importantes fondos económicos procedentes de las confiscaciones a judíos y moros falsamente convertidos⁵⁵⁴, así como las propias rentas del obispado palentino.



Fig. 18. Casulla procedente de la donación del obispo fray Alonso de Burgos. Museo de la Catedral de Palencia.

⁵⁵³ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *Silva palentina...*, t. I, p. 492.

⁵⁵⁴ ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 86.



Santo Tomás. Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia

V. FRAY DIEGO DE DEZA EN LA CATEDRAL DE PALENCIA; UN OBISPO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA

“El XLIIIº obispo de Palencia fué Don frai Diego de Deza, de la orden de Santo Domingo, maestro que fué del príncipe/ Don Joan y confesor de los reyes católicos, el qual, habiendo sido obispo de Zamora y Salamanca y de Jaén, fué trasladado a Palencia y tomó la posesión en el mes de Abril año de MD: fué gran letrado y bien religioso perlado”⁵⁵⁵

En abril del año 1500 fray Diego de Deza⁵⁵⁶ tomaba posesión del obispado de Palencia y en agosto de ese mismo año realizaba su entrada solemne en la ciudad.

⁵⁵⁵ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. 1, pp. 518-519. Ascensio se refiere a él como “Don Diego 2º. obispo 44 [...] de la orden de s. Domingo maestro que fue del príncipe don Juan y confesor de los reyes catholicos, el cual habiendo sido obispo de Çamora y de Salamanca y Jaen fue trasladado a esta/ sancta yglesia tomo la posesion en el mes de abril de Md fue gran letrado y buen religioso”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, ff. 31 v-32.

⁵⁵⁶ La bibliografía sobre el prelado es extensa; para un mejor conocimiento de su biografía, labor pastoral y actividad cortesana véase: GÓNGORA, Diego Ignacio de, *Vida de Fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla y fundador del Colegio de Santo Tomás de Aquino de la misma ciudad, siglo XVII* (manuscrito); REMESAL, Antonio de, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, de la Orden de nuestro glorioso Padre Sancto Domingo*, Madrid, Francisco Angulo, 1619; MANDONNET, Pierre Felix, “Christophe Colomb et Diego de Deza”, *L'Année Dominicaine*, 32, 1892, pp. 492-495; MONZÓN, Pablo, “Colón y Deza”, *El Santísimo Rosario*, 7, 1892, pp. 495-507; ÁLVAREZ, Paulino, “Colón y los dominicos”, *El Santísimo Rosario*, 7, 1892, pp. 589-595; GERARD, P., “Fray Diego de Deza”, *El Santísimo Rosario*, 7, 1892, pp. 604-616 y 665-673; COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *Fray Diego de Deza, ensayo biográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902; CUERVO, Justo, *Historiadores del Convento de San Esteban*, t. I, Salamanca, Imprenta Católica Salmanticense, 1914; GARCÍA, Matías, “Fray Diego de Deza, campeón de la doctrina de Santo Tomás”, *La Ciencia Tomista*, 72, 1922, pp. 188-213; ALCOCER

Llegaba a la urbe precedido de un merecido prestigio, alcanzado gracias al favor regio y a los diferentes puestos y obispados que ocupó⁵⁵⁷.

La figura de fray Diego de Deza constituye una pieza esencial para comprender el tránsito entre los posicionamientos propios del siglo XV y su evolución al siglo XVI. En esos años de cambios y renovación los reyes recurrieron a la capacidad intelectual y de influencia que ejercieron algunos miembros de la Orden de Predicadores -la misma a la que perteneció nuestro obispo- quienes fueron llamados para acometer un amplio programa de reformas que afectaron tanto al ámbito político como al religioso del reino. En efecto, Deza jugó un papel determinante en este campo que corrió paralelo a su nombramiento como tutor del príncipe Juan y a su posterior ascenso religioso. En el año 1500 llegó a la sede palentina, lo cual respondió a una clara intencionalidad política ya que, por un lado, se afianzaba el poder de la Corona a través de su figura y, por otro, continuaba la senda reformadora de su antecesor en materia religiosa. Todo ello en sintonía con las dinámicas renovadoras emprendidas por los monarcas⁵⁵⁸.

Tan sólo estuvo cuatro años al frente de la sede, pero sus acciones en el campo artístico cobran una especial relevancia si valoramos las obras que se iniciaron durante su prelación. Su llegada a Palencia se produjo en un momento clave para la consecución del templo catedralicio, ya que más de la mitad del edificio estaba construido y Deza fue el responsable de la contratación de Martín de Solórzano para que finalizase las obras.

MARTÍNEZ, Mariano, *Fray Diego de Deza y su intervención en el descubrimiento de América*, Valladolid, Casa Social Católica, 1927; YBOT LEÓN, Antonio, *Historia de América. La Iglesia y los eclesiásticos españoles en la empresa de las Indias*, t. I, Barcelona, Salvat Editores, 1954; ARIMÓN, Ginés, *La teología de la fe de Diego de Deza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962; ESPINEL MARCOS, José Luis, *San Esteban de Salamanca. Historia y guía. Siglos XIII-XX*, Salamanca, Ediciones San Esteban, 1978; VARELA, Consuelo (ed.), *Cristóbal Colón. Textos y Documentos completos. Relaciones de viajes, Cartas y Memoriales*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

⁵⁵⁷ “En 13 de abril de 1500 [...] el venerable Señor Justo de San Sebastián, bachiller en Decretos, racionero de Jaén, presentó e intimó las provisiones del obpado. vacante por muerte de Don Al.º de Burgos a nombre del Señor Don Fr. Diego de Deza, obpo. que había sido de Jaén a quien nro. Santo Padre había proveído de dcho. obispado. Pidió la posesión”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, p. 367, nota 1. “En 7 de agosto disponen los Capitulares que todos, excepto unos cuantos, por vejez y enfermedades, estén a caballo después de Nona a la puerta pral. de la iglia. para ir a recibir al obpo. Fr. Diego de Deza, que nuevamente venía”, *Ib.*

⁵⁵⁸ NIEVA OCAMPO, Guillermo, “Servir en la Corte de los Reyes Católicos: dominicos en los oficios de tutor de príncipes y embajador (1490-1516)”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 4, 2013, pp. 66-71; DE LA TORRE, Antonio, “Maestros de los hijos de los Reyes Católicos”, *Hispania. Revista española de historia*, 63, 1956, pp. 256-266.

Entre las decisiones más afortunadas tomadas por el obispo debe destacarse la contratación de Pedro de Guadalupe y de Felipe Bigarny, quienes se encargaron de la realización de la mazonería e imaginería del retablo mayor, respectivamente. En este conjunto se escenificó el rechazo por las formas tradicionales encarnadas por Alejo de Vahía en favor de otras más avanzadas como eran las planteadas por el maestro borgoñón. La decidida apuesta del prelado por el nuevo estilo “a la romana”, tal y como se pedía en diversos contratos firmados durante su gobierno, se encontraba en consonancia con los gustos de otros prelados y nobles del periodo⁵⁵⁹.

UN OBISPO AL SERVICIO DE LA CORONA CON VOCACIÓN REFORMADORA

Fray Diego de Deza, nacido hacia 1443 en la ciudad de Toro (Zamora)⁵⁶⁰ en el seno de una familia de cierta alcurnia, cumple a la perfección con la imagen del prelado que gobernó la sede palentina a finales del siglo XV y principios del siglo XVI: la de un personaje que desempeñaba diversos trabajos al servicio de la Corona –lo que conllevaba una escasa presencia en la sede–, vinculado a prestigiosos linajes, de elevada formación intelectual y con un refinado gusto artístico.

Su vocación religiosa estuvo presente desde los inicios. En torno a 1470, tras un periodo de formación en Salamanca, ingresó en el monasterio dominico de San Ildefonso de Toro. Pocos años después, en diciembre de 1477, alcanzó el priorato del monasterio de San Esteban en Salamanca y una cátedra en la Universidad de aquella ciudad⁵⁶¹. Fue sucesivamente obispo de Zamora (1487-1494), Salamanca

⁵⁵⁹ Sobre el interés que Diego de Deza mostró por las artes y la complejidad histórico-artística de su gobierno palentino es imprescindible: YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, pp. 105-135.

⁵⁶⁰ “Nació en Toro entre el 9 de junio de 1443 y el 8 de junio de 1444, según se deduce de la lápida de su primer sepulcro que fija su muerte el día 9 de junio de 1523 a la edad de ochenta años”, ARIMÓN, Ginés, *La teología de la fe de Diego de Deza*, Burgos, 1962, p. 33. Sus padres fueron “don Antonio de Deza, de origen gallego, y doña Inés Tavera, de estirpe portuguesa, ambos de muy calificada nobleza”, así mismo fue sobrino de Rodrigo de Ulloa, gobernador de la fortaleza de Toro y Contador Mayor de Castilla: FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. I, p. 519, nota 1. Para conocer la vida del personaje es necesaria la consulta de los siguientes textos: FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Extracto de la vida del arzobispo D. Fray. Diego de Deza* y COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *Fray Diego de Deza, ensayo biográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.

⁵⁶¹ Ocupó la cátedra de forma interina entre los años 1477 y 1480, el tiempo que transcurrió entre que su maestro Pedro de Osma fuera apartado de la misma y la muerte de este último. A partir de

(1494-1498), Jaén (1498-1500) y Palencia (1500-1504), desde donde pasó a ser arzobispo de Sevilla (1504-1523) y, finalmente, de Toledo, aunque no pudo tomar posesión de esta última sede al morir poco después de su nombramiento. De forma simultánea, desempeñó diversos oficios en la Corte, el primero de ellos el de maestro y preceptor del Príncipe heredero (1486-1497)⁵⁶². Este cargo le permitió lograr la confianza de los monarcas y, en relación con ello, se hallan los sucesivos cometidos que estos le confiaron⁵⁶³. Tras la prematura muerte del príncipe Juan, se

ese momento le fue otorgada de forma definitiva. MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro, *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, 2007, p. 142.

⁵⁶² Cotarelo supone que Deza comenzó su actividad como preceptor del Príncipe en los últimos meses de 1485: COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *ob. cit.*, p. 75. Esta hipótesis se corrobora gracias a diferentes datos; el primero de ellos aparece en una cédula de la reina, fechada en diciembre de 1485, donde se ordena el pago a Deza de ciertas cantidades de dinero por su labor como maestro del príncipe. Así mismo, el abandono de la cátedra salmantina en 1485 favorece este planteamiento (MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro, *ob. cit.*, p. 144). Gracias a una nómina de la reina Isabel del año 1486 sabemos que el salario de Deza era de 100.000 maravedís, y que este era uno de los pocos servidores fijos del príncipe junto a su ayo don Sancho de Castilla (GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *La Casa y Corte del príncipe Don Juan (1478-1497): economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*, Sevilla, Sociedad Española de Estudios medievales, 2016, pp.225-227). Al año siguiente, en 1487, consta el pago de los que serían los primeros textos para la formación del heredero, entregados a su maestro Diego de Deza (*Ibid.*, p. 165). En relación con el cargo, al ya mencionado texto de Fernández de Oviedo debemos tener en cuenta los siguientes estudios: CARDILLAC, Louis, *L'Espagne des Rois Catholiques. Le prince don Juan, symbole de l'apogée d'un règne, 1474-1500*, París, 2000, especialmente pp. 91 y 127; MAURA GAMAZO, Gabriel (Duque de Maura), *El príncipe que murió de amor. Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos*, Madrid, 1944 (se cita por 2ª ed., 2000), pp. 40-41, 85; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Dyckinson, 2002, p. 151. Sobre la educación del príncipe y la labor de Deza véase GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *ob. cit.*, pp. 383-386.

⁵⁶³ Cuando Fernández de Oviedo se detiene en describir el oficio de Maestro del príncipe, elogia a fray Diego de Deza y recoge como los reyes le premiaron por su labor “[...] al qual los Reyes Católicos hizieron obispo de Astorga [se confunde con Zamora] e después, al tiempo que Dios llevó al príncipe desta vida [...], era el dicho Fray Diego de Deça obispo de la dicha çibdad de Salamanca, e después fue obispo de Jaén, e después de Palencia, e inquisidor general destos reinos e confesor del Católico Rey; e murió arzobispo de Sevilla, estando electo de la sancta Iglesia e arzobispo de Toledo”, FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario* (FABREGAT BARRIOS, Santiago ed.), Valencia, Universitat de València, 2006, p. 92.

le nombró Inquisidor General (1498-1507)⁵⁶⁴, Capellán mayor de los reyes⁵⁶⁵, limosnero mayor, confesor del Rey Fernando⁵⁶⁶, Canciller de Castilla⁵⁶⁷ y albacea testamentario de la reina Isabel⁵⁶⁸. A pesar de que la muerte de la Reina y la posterior asunción del arzobispado sevillano le alejaron de los cargos cortesanos, su vinculación y lealtad al rey Fernando no desapareció. Así se puede apreciar en la correspondencia mantenida en 1508 entre ambos personajes, en la que, desde Nápoles, el monarca informaba al prelado sobre su intención de regresar a Castilla⁵⁶⁹. Esto enlaza con el recibimiento triunfal que se le hizo en Sevilla en el otoño de 1508, auspiciado tanto por la ciudad como por el arzobispo, donde se

⁵⁶⁴ Parece que hasta 1504 “no se convirtió Deza en cabeza única de la inquisición, porque los obispos nombrados en tiempo de Torquemada continuaron ejerciendo el cargo hasta esa fecha” (KAMEN, Henry, *La Inquisición española*, Barcelona, 1985, p. 164). Cuando Zurita trata sobre la intención de Diego de Deza de juzgar a los “herejes” que se habían refugiado en el reino de Nápoles, señala que el prelado ostentaba los cargos de obispo de Palencia “confesor del rey, e inquisidor general de los reinos de Castilla y Aragón” (ZURITA, Jerónimo, *Los cinco libros postreros de la historia del rey Don Hernando el Cathólico. De las empresas, y ligas de Italia*, Oficina de Domingo de Portonariis y Ursino, 1580, libro VIII, cap. XXXIII, ff. 185-187). No obstante, debemos tener en cuenta que está narrando un suceso acaecido en 1509 y que los datos en referencia a Deza están errados. La llegada al poder de Felipe el Hermoso en junio de 1506 y los sucesos acontecidos en Córdoba con el Tribunal de la Inquisición de esa ciudad, al frente del cual se encontraba Lucero, fueron determinantes para que Deza dejara de ser Inquisidor General. Sobre el papel de Deza como inquisidor véase también: GÁMEZ MARTÍN, José, “Inquisición, mitra y carisma. Don Fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla. Brevísima aproximación a un hombre y su época”, en LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe y MATEOS ASCACÍBAR, Francisco J. (coords.), *Inquisición*, 2014, pp. 163-176.

⁵⁶⁵ Ostentó este cargo desde 1500, COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *ob. cit.*, p. 129.

⁵⁶⁶ Tras la muerte del príncipe Juan, sería nombrado por los Reyes su capellán y confesor. En una carta enviada por estos en octubre de 1497 se le menciona como “nuestro confesor”, COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *ob. cit.*, p. 75. Cuando el rey Fernando encargó la ejecución del testamento del Príncipe nombraba entre los responsables a fray Diego de Deza, “obispo de Zamora, su confesor y maestro del Príncipe” ZURITA, Jerónimo, *ob. cit.*, libro 1, cap. XXXI. Debíó de mantener el cargo de Confesor hasta 1505, cuando se hizo cargo del arzobispado sevillano. La responsabilidad que acarrea la sede hispalense le alejaría de la corte, lo que le impediría afrontar las responsabilidades cortesanas (MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro, *ob. cit.*, p. 145), por lo que ostentaría este cargo entre 1497 y 1505.

⁵⁶⁷ COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *ob. cit.*, p. 129; FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *ob. cit.*, III, p. 145.

⁵⁶⁸ La Reina “nombró por testamentarios al rey, y al arzobispo de Toledo, y a don Diego de Deza obispo de Palencia, Antonio de Fonseca, y a Juan Velázquez contadores mayores: y a Juan López de Lezarrega su secretario”, ZURITA, Jerónimo, *ob. cit.*, Libro V. “De la muerte de la Reina Católica. LXXXIII”, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2423> (consultado: 20/12/2018).

⁵⁶⁹ SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica de los Reyes Católicos. 2, 1405-1516* (edición y estudio por Juan de Mata Carriazo), Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 1951, pp. 77-78.

conmemoraron las victorias del monarca a través de trece arcos erigidos *ex profeso*⁵⁷⁰.

Durante el periodo que estuvo al frente del obispado palentino destacó su carácter reformador. Poco tiempo después de tomar posesión de la sede celebró un sínodo diocesano, lo que pone de manifiesto la intención de organizar la diócesis desde el mismo momento en que asumió el cargo⁵⁷¹. Esta forma de proceder ya había sido anticipada en la diócesis salmantina, puesto que allí celebró un sínodo diocesano cuando se hizo cargo de la misma⁵⁷², y tendría continuidad en el arzobispado sevillano, donde llevó a cabo diversas acciones en relación con la conversión de los moriscos, así como otras reformas canónicas y disciplinarias dentro del clero.

Su pensamiento en relación con la actividad clerical y episcopal, así como su intención de renovar las costumbres religiosas, también se expuso en los documentos que sirvieron para preparar la actuación española en el V Concilio de Letrán. Entre ellos se incorporaba un informe de Deza donde aparecen expuestas con claridad las diversas reformas que debía emprender la Iglesia, destacando aquellas referidas a las costumbres del alto clero. Allí alertaba sobre las consecuencias que producía la ausencia de “los curas e rectores de las iglesias, que con dispensaciones y facultades para no se ordenar y para no residir y llevar los

⁵⁷⁰ “Donde les fue fecho un muy solemne e muy onrrado reçeibimiento por la cibdad e por el arçobispo don Diego de Deça, arçobispo de la mesma çibdad, e por los canónigos e clerezia, que lo reçeibieron con una solemne proçesión. E la çibdad tenía fechos treze [sic] arcos triunfales, de madera, [...] y en cada uno estava pintada y por letras una de las vitorias pasadas avidas por el rey don Fernando, que era cosa maravillosa de ver”, BERNALDEZ, Andrés, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* (edición y estudio por GÓMEZ-MORENO, Manuel y CARRIAZO, Juan de M.), Madrid, Real Academia de la Historia, 1962, p. 543, véase FALOMIR FAUS, Miguel, “Entradas triunfales de Fernando el Católico en España tras la conquista de Nápoles”, *La visión del mundo clásico en el arte español*, Alpuerto, 1993, p. 51; KNIGHTON, Tess y MORTE GARCÍA, Carmen, “Ferdinand of Aragon's Entry into Valladolid in 1513: The Triumph of a Christian King”, *Early Music History*, 18, 1999, p. 129.

⁵⁷¹ Las Constituciones datan del 20 de septiembre de 1500 y se imprimieron en Salamanca a 13 de febrero de 1501, véase GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum VII. Burgos y Palencia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp. 442-566. FUENTES CABALLERO, José Antonio, *Concilios y sínodos en la diócesis de Palencia: el sínodo de D. Álvaro de Mendoza, año 1582*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980, p. 25.

⁵⁷² CANTELAR RODRÍGUEZ, Francisco, “Ediciones de Sínodos medievales de Burgos: Fragmento del Sínodo de 1497 de Diego de Deza en Salamanca”, en AZNAR GIL, Federico R. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan (coords.), *Estudios canónicos en homenaje al profesor Lamberto de Echevarría*, 1988, pp. 13-30.

fructos en ausencia apenas se hallan curas o rectores que residan en su beneficios e ministren sus oficios”⁵⁷³.

A pesar de que en los textos relativos al sínodo palentino y en los documentos preparatorios para el concilio lateranense se mostró muy crítico con las actitudes del clero y con la escasa presencia de los obispos en sus respectivas diócesis, los diferentes cargos y oficios que ocupó le impidieron residir en las sedes que gobernó, lo cual distaba mucho de aquellos preceptos⁵⁷⁴. En los asientos capitulares palentinos se alude frecuentemente al obispo, a sus mandatos o a la necesidad de contar con su consentimiento para ciertas cuestiones de gobierno, al mismo tiempo que se manifiesta su ausencia. Ya sabemos que cuando por obligación estaba en la ciudad, el obispo residiría en unas casas alquiladas propiedad del Cabildo; así se deduce de un asiento capitular en el que, entre otras cuestiones, “se despistó al señor arcediano de campos y otros canónigos que consultaran con el señor obispo sobre las casas que vacaron por el abad de Husillos que su señoría quería por un aposento”⁵⁷⁵. Un alojamiento ocasional para un obispo en la distancia.

A petición de la reina Isabel, Deza fue el encargado de “enmendar e corregir y renovar todo o en parte”⁵⁷⁶ los Estatutos del Colegio de San Gregorio de Valladolid del que era patrona, “estableciendo muchos de nuevo y abrogando otros de los que había dejado el Señor Fundador, Don Fray Alonso de Burgos”⁵⁷⁷. En los mismos expelió a los capellanes -que traspasaron sus derechos al Colegio-, agregó rentas y aumentó el número de colegiales⁵⁷⁸. Esta preocupación por los asuntos relativos a la reorganización de la Iglesia y por los estudios universitarios han llevado a estimar

⁵⁷³ Continúa diciendo: “iten [...] conviene que los beneficiados dellas que son miembros de los prelados sean personas de mas suficiencia e doctrina que otros clérigos”, DOUSSINAGUE, José M., *Fernando el Católico y el cisma de Pisa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 538. Véase GOÑI GAZTAMBIDE, José, “España y el V Concilio de Letrán”, *Anuarium Historiae Conciliarium*, 6, 1974, pp. 154-222.

⁵⁷⁴ Yarza recoge lo contradictorio que es “el deseo de que vivan en la diócesis y la administren con cuidado y honestidad, con la voluntad de que colaboren con la corona en reformas religiosas, en misiones políticas...”, YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 106. GARCÍA ORO, José, *Cisneros y la reforma del clero español*, Madrid, 1971, p. 39.

⁵⁷⁵ Acuerdo capitular, 18 de marzo de 1501, ACP, AA, Libro de Actas Capitulares 1501-1510, f. 14 v.

⁵⁷⁶ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), *Códices*, L. 909, f. 19 v.

⁵⁷⁷ ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, v. I (edición de Manuel de HOYOS), Valladolid, 1928, p. 448.

⁵⁷⁸ La Bula Apostólica para lograr este cometido fue expedida por Alexandro VII en Roma el 31 de marzo del año 1502. Hizo y ordenó setenta y ocho estatutos, promulgados en Toledo a 20 de julio de 1502. Dos años más tarde, el 14 de abril de 1504, estando en Medina del Campo, se añadieron otros diecinueve estatutos, haciendo un total de noventa y siete.

que se interesó más por las tareas de gobierno e institucionales que por cuestiones artísticas en las diócesis que dirigió⁵⁷⁹.



Fig. 19. *In defensiones Sancti Thom[ae] ab impugnat[i]onibus m[a]g[ist]ri Nicholai [de Lyra]. Diego de Deza. Ca. 1485. Biblioteca de Santa Cruz. Universidad de Valladolid. U/Bc Ms 160, f. 1, a⁵⁸⁰.*

⁵⁷⁹ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 107. En julio de 1512 Diego de Deza, arzobispo de Sevilla, auspició el proceso de unión de los cuatro hospitales que existían en la villa de Gibraleón (Huelva) para su mejor administración AHN, *Sección Nobleza*, Osuna, c. 381, D. 41.

⁵⁸⁰ Dedicatoria: “Fratris Didaci de Deça ordinis p[re]dicator[is]...ac...Petru[m] Me[n]doçe... Epistola. Illustrissimo ac Rev[er]endissimo...”.

Su carácter intelectual y humanista también destacará en Deza⁵⁸¹. Se le considera, junto con Torquemada, el primero de una larga nómina de grandes teólogos que surgieron en España durante el siglo XVI. Reconocido tomista, defendió en diversos textos las tesis de santo Tomás en un momento en el que el pensamiento nominalista tenía una mayor acogida entre los poderes civiles. Así se puede apreciar en la obra *In defensios sancti Thomae ab impugnationibus magistri Nicolai (de Lyra) magistriq. Mathiae pugnatoris sui* impresa en 1491, aunque debió escribirse en torno a 1485 puesto que en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid se custodia un volumen manuscrito que tiene la particularidad de estar dedicado al Cardenal y arzobispo de Toledo Diego Hurtado de Mendoza (fig. 19)⁵⁸². En ese sentido, también respaldó las disertaciones de otros miembros de su orden como Pablo de Santa María⁵⁸³, cuya obra fue cuestionada por el franciscano alemán Matías Dorinck. La crítica del alemán generó el trabajo *Defensorium Doctoris Angelici diui Thomae Aquinatis contra inuectivas Mathiae Dorink in replicationibus contra dominum Paulum burgensem super Bibliam*⁵⁸⁴.

Su vocación por instruir y formar en Teología y Filosofía le llevó a fundar el Colegio de Santo Tomás en Sevilla, abierto en 1517⁵⁸⁵. Con este proceder emulaba

⁵⁸¹ En referencia al pensamiento del prelado véase NAVAJAS, Francisco, “La doctrina de la gracia en Diego de Deza O.P. (1443-1523)”, *Archivo Teológico Granadino*, 20, 1957, pp. 5-153.

⁵⁸² <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/318>. El texto tuvo que escribirse después de 1482, cuando Mendoza fue nombrado arzobispo de Toledo, y antes de 1491, fecha de la edición impresa. En la misma Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid se conserva un ejemplar impreso procedente del Monasterio de San Benito el Real (Valladolid): DEZA, Diego de, *Defensio[n]es Sancti Thom[ae] ab impugnationibus magistri Nicholai [de Lyra] magistriq[ue] Mathi[a]e [Doering] p[ro]pugnatoris sui*, Ungut, Meinardo, imp., 1491, Hispalis : per Meynardum Ungut Alemanum et Stanislaum Polonu[m] socios (ejemplar de la <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/17201>)

⁵⁸³ La obra de Pablo de Santa María *Additiones ad Postillam Nicolai de Lyra in totam Scripturam*, tuvo una gran repercusión y acogida dentro y fuera de España. Sobre esta cuestión y en torno al pensamiento filosófico de Diego de Deza véase DÍAZ DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la filosofía española*, v. II, Madrid, Instituto de Filosofía Luis Vives, 1980, pp. 535-537.

⁵⁸⁴ Su intención de defender y actualizar las doctrinas tomistas continuó con la obra *Didaci Deza Archiepi hispalensi novarum deffensionum doctrinae Angelici Doctoris beati Thomae de Aquino super libros Sententiarum quaestiones proffundissime ac utilissime*, Hispali, 1517 (4 vols).

⁵⁸⁵ Diego de Deza “avía edificado e doctado el memorable colegio de Sancto Tomás en la çibdad de Sevilla, donde muchos e muy grandes letrados e maestros en sancta teología, con gran acresçentamiento de sanctas letras, han salido e otros innumerables salirán, a gloria de Dios e de nuestra sancta fe católica”, FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe...* p. 92. Sobre el colegio véase FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX. Benedictinos, dominicos, agustinos, carmelitas y basilios*, Secretariado de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 2008 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto, “El colegio sevillano de Santo Tomás de Aquino: consideraciones sobre su arquitectura y su inserción en la trama urbana”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 25, 2013, pp. 659-674.

V. Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia

a fray Alonso de Burgos y a Pedro González de Mendoza quienes, con anterioridad a su actuación, habían fundado sendas instituciones educativas en Valladolid. En el ámbito cultural hispano el Colegio de Santo Tomás estaba llamado a ocupar una posición similar al de otros centros pertenecientes a la Orden de Predicadores, como el ya mencionado de San Gregorio o el de San Esteban de Salamanca.

En el campo artístico Deza gozó de una posición privilegiada. Desde muy temprano ocupó diferentes cargos de confianza en la corte y asumió el gobierno de diversos obispados, lo que le permitió entrar en contacto con los más importantes promotores y artífices que desarrollaron su labor en la Corona de Castilla. De la misma manera, tuvo un conocimiento directo de las obras artísticas que se llevaban a cabo en algunas de las ciudades más pujantes del momento como Burgos, Valladolid, Toledo o Sevilla.



A



B

Fig. 20. **A.** Azulejo con la heráldica de Diego de Deza. Procedente del Monasterio de la Casa Grande del Carmen (Sevilla). Francisco Niculoso Pisano. Centro de la Cerámica de Triana. Sevilla/ **B.** Heráldica de Diego de Deza. Puerta de entrada a la Iglesia de San Juan de los Caballeros. Toro (Zamora). **C.** Escudo del arzobispo Diego de Deza. Alejo y Jorge Fernández. Ca. 1521-1533. Retablo mayor de la parroquia de San Juan (detalle). Marchena (Sevilla).



C

Así, durante su gobierno salmantino solicitó a Martín Ruíz de Solórzano y a Juan de Ruesga las primeras trazas para la Catedral Nueva de aquella ciudad⁵⁸⁶. En Jaén no consta su participación en las obras catedralicias⁵⁸⁷, lo que contrasta con su gran actividad sevillana; allí amplió y mejoró la fábrica de la catedral, dotó la Capilla de San Pedro⁵⁸⁸ y participó activamente en la conclusión del retablo mayor de la seo⁵⁸⁹. De la misma manera, promovió la realización del mural de la *Sagrada Cena* del convento Casa Grande del Carmen (Sevilla), de Francisco Niculoso Pisano⁵⁹⁰, y debió de favorecer la erección del retablo mayor de la parroquia de San

⁵⁸⁶ Siendo Diego de Deza obispo de Salamanca se nombra en 1496 a Juan de Ruesga y a Martín Ruíz de Solórzano maestros mayores de la catedral. Poco tiempo después iniciarán la construcción del nuevo templo mediante un plan que incluía la destrucción del edificio románico y del palacio episcopal, véase: CAMPDERA GUTIÉRREZ, Beartz I., *Santo Tomás de Ávila. Historia de un proceso crono-constructivo*, Ávila, Diputación de Ávila, 2006; ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, p. 61. Compartimos con Martínez Frías la propuesta de que Deza pudo conocer la labor de Solórzano en Ávila a través de su vinculación a la orden dominica: MARTÍNEZ FRÍAS, José María, “Contribución al estudio de la obra de Martín Ruíz de Solórzano en Ávila”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 89, 2002, p. 207. En este sentido, se conserva una carta del obispo, dirigida al cabildo salmantino, donde “se alegraba de haber puesto por obra la fábrica de la nueva iglesia” (CLEMENTE REAL, Rodrigo José y HIDALGO SÁNCHEZ, Beatriz, “Colección diplomática del Archivo Histórico Dominicano de la Provincia de España”, *Archivo Dominicano: Anuario*, 34, 2013, p. 28).

⁵⁸⁷ Se ha estimado que la catedral de Jaén no sufrió importantes cambios durante su prelación debido en gran medida a su fugaz gobierno y a que no constan indicios de su residencia en Jaén, ALONSO RUIZ, Begoña, “La catedral gótica de Jaén”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 26, 2014, pp. 54-55.

⁵⁸⁸ El 2 de mayo de 1513 Deza realizó una donación de alabastro adquirido en Girona para la peana del retablo mayor de su capilla de san Pedro, JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de la “obra nueva”*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 105.

⁵⁸⁹ Se ha constatado su munificencia para la conclusión del retablo (GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Manuel, “El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, I, Sevilla, 1927, p. 14), junto con las rejas de la capilla mayor y púlpitos (ALONSO MORGADO, José, *Prelados sevillanos o episcopologio de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla con noticias biográficas de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta santa iglesia*, Sevilla, 1906, p. 402). Esta labor se reflejó en la representación de sus armas en el retablo donde pudo verlas Ortiz de Zúñiga “el retablo de la capilla mayor tiene sus armas [Fr. Diego Deza] testimonio de haber ayudado a su costa, que fue grande, quanto es insigne en arquitectura y escultura”, ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, III, Madrid, 1677, p. 210. HERRERA GARCÍA, Francisco J., *ob. cit.*, p. 18.

⁵⁹⁰ Véase PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Los azulejos del ex convento del Carmen”, en TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, POZO BLÁZQUEZ, Florentino y OLIVA ALONSO, Diego (dirs.), *Análisis arqueológico. El Cuartel del Carmen de Sevilla*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2002, pp. 242-247. Durante la prelación sevillana de Diego de Deza se encargaron a Francisco Niculoso Pisano dos obras para la catedral: en 1508 se le pagaban 3.000 maravedís por los azulejos que hizo para la silla del arzobispo y en octubre de 1511 el mismo maestro recibía “cient reales para en cuenta de los doscientos çinquenta reales que ha de aver de

Juan en Marchena (Sevilla)⁵⁹¹ (fig. 21-C). En todas estas obras se incluyó su emblema heráldico, ya fuera en su forma completa con los apellidos Deza y Tavera o simplificada cuando se aludía únicamente a su primer apellido⁵⁹² (fig. 21-A).

Por otro lado, la vinculación familiar de Deza con la ciudad de Toro, y con el monasterio en el que comenzó su andadura religiosa, le llevó a emprender diversas acciones en el cenobio (fig. 21-B). En 1490 estableció en aquel lugar un estudio de Artes y Teología⁵⁹³, en 1505 auspició la reforma del claustro –finalizó sus bóvedas y añadió un piso superior con dormitorios para los frailes– y, en años sucesivos, promovió la construcción del refectorio, la sala “de profundis” y una nueva sala capitular donde debían descansar los cuerpos de sus padres y hermanos⁵⁹⁴. Durante 1516, en la misma ciudad de Toro, financió la reconstrucción de la iglesia de Santiago de los Caballeros⁵⁹⁵.

En relación con su etapa palentina, Yarza definió de forma certera el periodo de indefinición que vivió Deza: “receptivo ante lo nórdico, desconocedor parcial de lo que se gesta en Italia, abierto a todo, pero incapaz de una reflexión que delimite lo

ladrillos verdes y blancos para el zimbório”, MORALES, Alfredo J., *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977, p. 62.

⁵⁹¹ HERRERA GARCÍA, Francisco J., “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”, en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2009, p. 18. Se ha estimado que también pudieron contar con retablos promovidos por Deza los Monasterios de Santa María de Gracia o Madre de Dios, la capilla pública del palacio arzobispal y, por supuesto, la capilla del Colegio de Santo Tomás: *Ibid.*, p. 19. Durante este tiempo, también se beneficiarían de su actividad promotora otros edificios religiosos como la iglesia de Santa María de Niebla: INFANTE LIMÓN, Enrique, “La cabecera tardogótica de la parroquial de Santa María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza”, en ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 237-248.

⁵⁹² En la mayor parte de las obras donde aparece su emblema heráldico se presentan las armas paternas de Deza y maternas de Tavera: “1 de plata con losange de Castilla cantonado de cuatro flores de lis de azur en campo de plata; 2 partido, primero de gules con cuatro fajas de oro, segundo de azur con águila de oro; bordura general de gules con cuatro crucetas de oro; al timbre, cruz, capelo y cordones con cuatro órdenes de borlas”, VIGURI, Miguel, *Heráldica palentina...*, p. 22.

⁵⁹³ CALVO ALAGUERO, Gaspar, *Historia de la muy noble, muy leal y antigua ciudad de Toro*, Valladolid, 1909, pp. 57-58.

⁵⁹⁴ VASALLO TORANZO, Luis y CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “El cantero Juan de Ruesga y los conventos dominicos de Toro y Salamanca”, *Archivo Dominicano: Anuario*, 13, 1992, pp. 178-181.

⁵⁹⁵ Juan Martínez de la Revilla, maestro de cantería de tradición gótica, fue contratado por el obispo para trabajar en esta obra, VASALLO TORANZO, Luis, “Los Fonseca y la arquitectura doméstica: gusto tradicional y afán de renovación”, en ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *ob. cit.*, p. 252.

que le interesa”⁵⁹⁶. Por un lado, su nombre aparecerá ligado a obras que suponían una nueva forma de entender las artes, como el retablo mayor y, por otro, mantendrá una tendencia continuista en obras ya comenzadas, especialmente en lo tocante a la fábrica de la catedral.

EN LA SENDA DE FRAY ALONSO DE BURGOS, LA *PUERTA DEL SALVADOR O DE LOS NOVIOS*.

Tras su llegada a la sede Palentina fray Diego de Deza se mostró como un fiel continuador de las obras de su predecesor en la fábrica catedralicia. Una de las obras en la que su participación sería continuista, y casi anecdótica, es la *Puerta del Salvador o de los Novios*, en cuyo remate se puede constatar la presencia de su emblema heráldico.



Fig. 22. *Puerta del Salvador o de los Novios*. Gómez Díaz (atr.), Ca. 1440. Friso del remate: Taller de Simón de Colonia/ Bartolomé Solórzano (atr.), Ca. 1503. Catedral de Palencia.

⁵⁹⁶ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 105.

La fachada fue erigida a mediados del siglo XV⁵⁹⁷ -se estima que en torno a 1540- siempre con posterioridad a que se añadiese una estancia en el extremo meridional del falso crucero⁵⁹⁸. En las postrimerías del siglo –durante el gobierno de fray Alonso de Burgos– se inició una ampliación en su remate cuya conclusión se produjo coincidiendo con la prelación de Deza (fig. 22). La porción de muro debió de ejecutarse entre los años 1498 y 1504 y son varios los elementos que así lo certifican: allí aparecen los emblemas heráldicos de los prelados mencionados, unidos al escudo del cabildo⁵⁹⁹ y se recurre a elementos decorativos comúnmente utilizados a finales de la decimoquinta centuria y principios de la siguiente. Ahondando en los elementos ornamentales aquí presentes, constatamos la presencia de balaustres, tallos vegetales entrelazados en torno a los emblemas heráldicos, una

⁵⁹⁷ La portada del Salvador se ha atribuido al maestro Ysambart, quien aparece trabajando en la Capilla del Sagrario de la catedral en septiembre de 1424, a través de este dato se ha planteado que también pudo trabajar en la portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Palencia, véase: RUIZ SOUZA Juan Carlos y GARCÍA FLORES, Antonio, “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, en *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, p. 56. Con mayor desarrollo en ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, p. 48; también: ALONSO RUIZ, Begoña y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412”, *Artigrama*, 26, 2011, pp. 131-137. Por otro lado, se ha propuesto la posibilidad de que el autor de la portada fuera Gómez Díaz, a quien se pagaban noventa mil maravedíes en noviembre de 1440 por la bóveda que hizo “a la puerta de las gradas e por la cortina”, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción de un gran templo...”, p. 227. Recientemente Vasallo ha reforzado la atribución a Gómez Díaz, al relacionar el diseño y la factura de la portada con otras contemporáneas atribuidas al mismo autor, como la de la Capilla de los Vivero, en San Benito de Valladolid, o la del desaparecido Monasterio de San Ildefonso en Toro (Zamora), véase VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca...*, 2018, pp. 125-126. Véase la nota siguiente.

⁵⁹⁸ En las excavaciones arqueológicas realizadas en la catedral de Palencia en el año 2009 se constató la existencia de un muro que cerraba el falso crucero, coincidiendo con el límite de las capillas de la girola, BALADO PACHÓN, Arturo y MARTÍNEZ GARCÍA, Ana B., *Recientes excavaciones arqueológicas en la Catedral de Palencia (2004 y 2009)*, Palencia, 2012, p. 19. La eliminación de este muro y la construcción del nuevo tramo debieron de producirse en torno a 1440, cuando Gómez Díaz cerraba el espacio con una bóveda. Díaz-Pinés propuso que el espacio se edificó con anterioridad a la entrada y que fue utilizado como capilla hasta que en su muro meridional se practicó un acceso, tras lo cual pasó a ser un vestíbulo: DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia, análisis e historia de la arquitectura de la "Bella Desconocida"*, Valladolid, Universidad, 1994, p. 254.

⁵⁹⁹ Vielva ya llamó la atención sobre este friso cuando se detuvo en la descripción de la *Puerta del Salvador*: “termina en la parte superior por una franja de entrelazados dibujos geométricos, esmaltada por los tres lises del Cabildo en medio y las armas de dos celeberrimos obispos dominicos, Fray Alonso de Burgos y Fray Diego de Deza, a derecha e izquierda”: VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia...*, p. 35.

laurea rodeando el escudo del cabildo y decoración geométrica en los extremos del friso (fig. 23).



Fig. 23. *Puerta del Salvador*. Friso del remate y detalles: emblemas heráldicos de fray Diego de Deza, cabildo y fray Alonso de Burgos, respectivamente. Taller de Simón de Colonia/ Bartolomé Solórzano (atr.). Ca. 1503. Catedral de Palencia.

Por otro lado, podemos relacionar esta actuación en la portada con una noticia recogida en las Actas capitulares; allí se dice que en enero de 1498 fueron invertidos 50.000 maravedíes de la Mesa Capitular para aumentar la altura de la Capilla Mayor⁶⁰⁰. Es posible que esta noticia se refiera a los muros exteriores de la capilla. Tras observar exteriormente la cabecera de la catedral podemos apreciar como el remate de sus respectivos lienzos es un añadido para incrementar la altura, algo que no pasa inadvertido debido a su decoración; allí aparecen escamas y círculos que

⁶⁰⁰ ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 96. La autora plantea que el dato puede referirse a la actual capilla mayor, puesto que en ese momento ya debía de haberse planteado el cambio de funciones en el interior catedralicio –del que se tratará más adelante– por lo que el acrecentamiento se referiría al tramo inmediatamente anterior al crucero. No compartimos esta hipótesis puesto que, entre otras razones, el retablo mayor contratado en 1504 se pensó para la entonces capilla mayor, la actual capilla del sagrario. El cambio de nombre se produjo en 1509, unos diez años después de que se escribiera este asiento de las Actas Capitulares, cuando se decidió trasladar la capilla mayor al espacio que ocupa en la actualidad. También es importante señalar que tras la llegada de Alonso de Burgos a Palencia la mayor parte del templo se encontraba sin cubrir y sólo estaba construida la mitad de la obra (*Ibid.*, p. 85), por lo que durante su prelación se pudo proceder a la elevación de la capilla mayor.

encierran flores cuadrifoliadas y formas romboidales, de forma alterna, lo que contrasta con el desornamentado lienzo que se encuentra por debajo (fig. 24). Todo ello está rematado por una moldura cóncava decorada con puntas de diamante, sobre la que se asienta el alero del tejado. Esta porción de muro, así como los elementos que la conforman, está directamente relacionada con el remate de la *Portada del Salvador*, por lo que estaríamos hablando de obras que se realizaron de forma simultánea por los mismos artífices.



Fig. 24. Exterior de la Catedral de Palencia, detalle de la Cabecera. Taller de Simón de Colonia/ Bartolomé Solórzano (atr.). Ca. 1498-1504.

En este sentido, podemos vincular la decoración de ese espacio, donde están presentes las escamas y las formas circulares, con algunas obras elaboradas por artífices del foco burgalés, más concretamente con la *Fachada de la Iglesia de San Pablo* de Valladolid (fig. 25), financiada por fray Alonso de Burgos y proyectada por Simón de Colonia, donde también pudo participar el maestro Bartolomé de Solórzano⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Azcárate supuso la presencia de Bartolomé de Solórzano en el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid: AZCÁRATE RISTORI, José María de, “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, *BSAA*, 37, 1971, p. 213. García Chico al tratar sobre los Corredores de las Azoteas del Colegio de San Gregorio comprobó que se trataba de una construcción contratada en 1524 por Gaspar de Solórzano en compañía de Lorenzo Leal, e indicaba que a Gaspar no le era desconocido el edificio puesto que se pudo formar en las obras del Colegio bajo la dirección de su padre, GARCÍA CHICO, Esteban, “Gaspar de Solórzano, maestro de cantería”, *BSAA*, 15, 1948-1949, p. 170. y GARCÍA CHICO, Esteban, “El Monasterio de San Pablo y el Colegio de San Gregorio”, *BSAA*, 20, 1953-1954, pp. 213-215. Sobre el corredor, véase HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, “El Colegio de San Gregorio, fundación de Fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas”, en *Conocer Valladolid. VII Curso de patrimonio cultural, 2013/2014*, Valladolid, 2014, pp. 109-111.

Las analogías entre las obras vallisoletanas promovidas por fray Alonso y aquellas iniciadas en Palencia no se limitan a las formas ornamentales; en este sentido, se ha puesto de relieve que las esculturas presentes en las jambas de la *Puerta de Santa María o del Obispo* de la catedral palentina poseen ciertas similitudes con las figuras de la *Fachada del Colegio de San Gregorio* de Valladolid⁶⁰². La idea de que en estos conjuntos participaron los mismos artífices se incrementa si valoramos que ambas están realizadas al mismo tiempo, que se encontraban en la misma diócesis y que fueron auspiciadas por el mismo prelado – Alonso de Burgos–. Unos trabajos que continuaron tal cual estaban planteados tras la llegada de Deza a la sede.

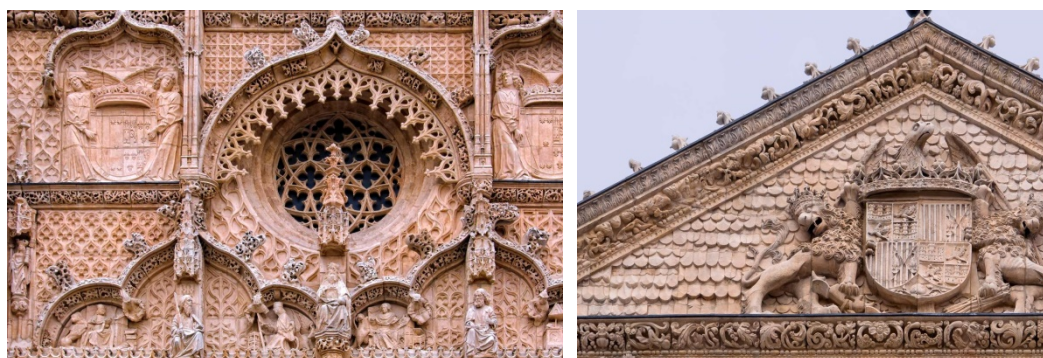


Fig. 25. *Fachada de San Pablo* (detalles). Simón de Colonia. Finalizada en 1500. Valladolid

Por último, debemos destacar que, a principios del siglo XVI, cuando se concluyeron estos trabajos, la *Puerta del Salvador* era el acceso más importante a la catedral. Esta era la única entrada monumental que estaba concluida y, al mismo tiempo, conectaba directamente con la capilla mayor⁶⁰³; el lugar en el que debía

⁶⁰² ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 94.

⁶⁰³ Los cambios, tanto estructurales como funcionales de algunas partes del edificio, en especial de la *Puerta del Salvador* o la *Capilla del Sagrario*, han favorecido los errores de interpretación en relación con la evolución del templo. Así, Martínez de Aguirre supuso que la *Puerta del Salvador* fue un acceso temporal que se mantuvo tras la conversión de la antigua capilla mayor en capilla del Sagrario, tras lo cual añadía que esto sucedió bien entrado el siglo XV (MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier, “El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia”, *La piedra postrera (I) Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano 2007, p. 135). Como ya se ha mencionado, la conversión funcional del espacio interior no se produjo hasta finales de la segunda década del siglo XVI, por lo que no podemos relacionar la monumentalización de esta portada con el cambio de funciones en el interior del edificio.

colocarse el retablo promovido por Diego de Deza, donde también campearían las armas del obispo.

UN PROYECTO CONTINUISTA E INTEGRADOR. MARTÍN RUÍZ DE SOLÓRZANO Y LA PROPUESTA DE FINALIZACIÓN DE LA CATEDRAL

A principios de siglo las obras catedralicias marchaban a buen ritmo. En este momento se pagaban unas nuevas puertas para la iglesia⁶⁰⁴, y se trabajaba en la reparación y renovación de diferentes partes de las capillas de la cabecera, aquellas que hacía más de siglo y medio que se habían concluido. Así, el 21 de julio de 1501 el vidriero Juan de Valdivieso, vecino de Burgos, se obligaba a

“adresçar, y rehacer, y limpiar y dar acabadas en perfeccion sobre lo que agora esta fecho del todo las vidrieras de las capillas del Corpus Christi y de San Pedro desta iglesia que agora estan puestas en ellas, quitandolas y adresçandolas, y rehaciendolas y tornandolas a poner del todo acabadas y hechas en perfeccion [...]”,

tras lo cual Juan de Peñaranda se obligaba a pagar al vidriero 7.000 maravedís en nombre de la fábrica⁶⁰⁵. En general se trataba de obras de escasa entidad, sobre todo si tenemos en cuenta que pocos años antes, en marzo de 1497, gracias al impulso constructivo de fray Alonso de Burgos⁶⁰⁶, se había cerrado el crucero⁶⁰⁷ y que, seguidamente, se encargaba a Bartolomé de Solórzano el siguiente tramo del cuerpo de naves⁶⁰⁸.

Esto supone que cuando Deza inició su prelacía existía una gran actividad artística en el interior catedralicio, heredada de la etapa anterior, y que más de la mitad del edificio estaba construido y cubierto. Con la llegada del nuevo prelado debía gestarse la conclusión del templo y, en relación con esta, la forma en que se

⁶⁰⁴ Acuerdo capitular, 19 de septiembre de 1501, “Mandamiento a los obreros de la fábrica para que se pague más dinero a Pedro Alonso, carpintero, por haber hecho las puertas principales de la iglesia”, ACP, AA, Libro de Actas capitulares 1501-1510, f. 26 r.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, f. 20 v, GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Las vidrieras pintadas...”, doc. 1, p. 76.

⁶⁰⁶ Fray Alonso consiguió una autorización papal que permitiría la aplicación de la mitad de los frutos y rentas de los beneficios no curados del obispado, en el primer año del beneficiado, en favor de la fábrica del templo, AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia: monografía*, Palencia, 1896, p. 32; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *La catedral de Palencia, historia y arquitectura*, Palencia, 1988, p. 50.

⁶⁰⁷ FERNANDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, p. 363.

⁶⁰⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería”, *BSAA*, 20, 1953-1954, pp. 107-108.

desmontaba la primitiva iglesia románica⁶⁰⁹. Aquella situación contrastaba con la que años antes se había encontrado fray Alonso de Burgos pues, según se ha indicado, tras su llegada a la sede, más de la mitad del templo estaba sin construir y la otra mitad se encontraba sin cubrir⁶¹⁰.

Poco tiempo después de su llegada a Palencia, en el sínodo celebrado en el año 1500, Deza daba muestras de su interés por las obras, así como por su mantenimiento y mejora. De esta manera, en el texto salido de aquella reunión decía:

“No es cosa honesta que seyendo abundante el esposo en riquezas, la esposa sea fatigada de pobreza, por lo qual antiguamente fue estatuido [...] que entre tanto que se edifica la nuestra iglesia catedral e su claustra, sea aplicada para su fábrica la primera undécima carga de pan de las rentas del obispo e cabildo e de las singulares personas de la dicha nuestra iglesia que tuvieren en la diocesis palentina, para su reparo y edificio e adornamiento de la dicha obra, quedando en su fuerça e vigor la costumbre en dicho lo otro”⁶¹¹

La preocupación del prelado por la financiación y por la conclusión de las obras de la catedral se mantuvo en el tiempo ya que, un año después, en febrero de 1501, “el venerable Sr. Obispo Fray Diego de Deza, considerando la necesidad que habia de terminar los edificios comenzados en la santa yglesia catedral, concedio [...] indulgencias y perdones a favor de la fabrica”⁶¹².

No obstante, la acción más destacada del obispo respecto a la finalización de la catedral tuvo lugar en mayo de 1504, cuando contrataba a Martín Ruíz de Solórzano para tal fin⁶¹³. Este hecho se producía unos meses antes de que Deza fuera

⁶⁰⁹ La cabecera del primitivo templo ya había sido derribada con anterioridad a la construcción del crucero, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción...”, p. 242.

⁶¹⁰ ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 86.

⁶¹¹ Este texto es una síntesis de un apartado procedente de las Constituciones de don Pedro de Castilla, en su texto original se denominaba *De la parte de la fábrica de la iglesia catedral*, véase: GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum VII...*, p. 467. El texto salido de las sinodales de Deza en: *Ibid.*, p. 543.

⁶¹² Acuerdo capitular, 27 de febrero de 1501, ACP, AA, Libro de Actas Capitulares 1501-1510, ff. 10v y 11r.

⁶¹³ Sobre Martín Ruíz de Solórzano véase, con bibliografía anterior, ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2003, pp. 36-37. Así mismo: RUMOROSO REVUELTA, Gemma, “Consideraciones acerca de los Solórzano y su actividad en la catedral de Palencia”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 65, 2004, pp. 79-116; ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-79.

promovido a la sede hispalense, lo que nos hace pensar que ya preveía el cambio de mitra y que, como parte de su legado, quiso dejar cerrada la última fase constructiva del templo. Llama la atención que para ello se prescindiese de Bartolomé de Solórzano, quien hasta ese momento había sido el maestro de obras de la Catedral. Vielva, apoyándose en algunos asientos de las Actas capitulares, sostuvo que Bartolomé no abandonó tal oficio hasta 1507⁶¹⁴, por lo que imaginamos que su mantenimiento en el cargo durante esos años pudo limitarse a tareas de supervisión y, en todo caso, de apoyo puntual a su hermano quien, como veremos, debía realizar una labor continuista.

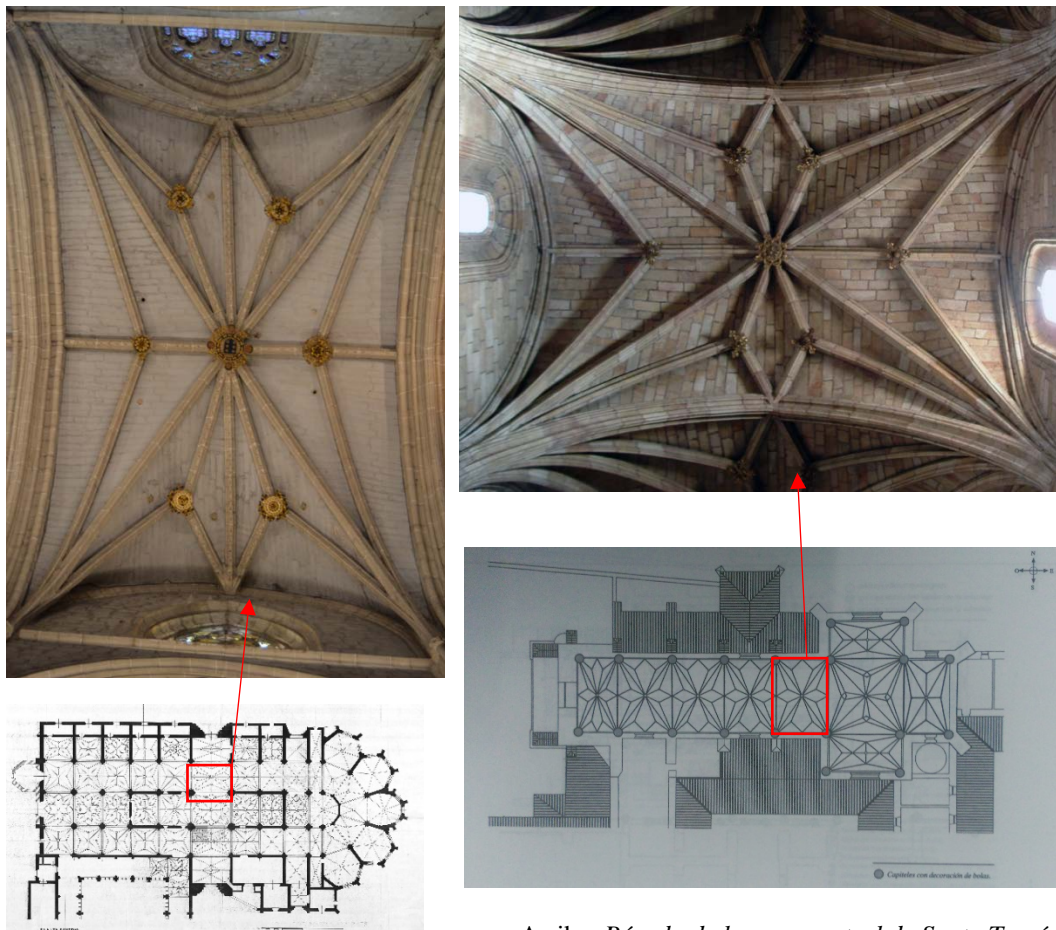
Se han valorado varios supuestos que explicarían la salida de Bartolomé de las obras y la llegada de su hermano Martín. Por un lado, se ha estimado que el elevado número de trabajos que en ese momento dirigía Bartolomé llevó al cabildo y a su obispo a la constatación de que el cantero no podría dedicarle el tiempo necesario a la catedral palentina⁶¹⁵. Por otro lado, es posible que la llegada de Martín se produjera por indicación de su hermano, con quien había compartido otros trabajos⁶¹⁶, o que incluso este ya estuviera trabajando en las obras del templo palentino. Podemos intuir esta última cuestión gracias a la relación existente entre las bóvedas contiguas a la del crucero de la catedral de Palencia –las dos de los

⁶¹⁴ VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía...*, p. 22, nota 1.

⁶¹⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción...”, p. 244. Este problema ya existía cuando Bartolomé de Solórzano firmó el contrato de las obras en 1488. En el documento se especificaba que Solorzano recibiría sesenta maravedíes por cada día que estuviera presente en la obra, si tuviere que atender otros trabajos fuera de la ciudad este debía contar con licencia del cabildo (*Ibid.*, p. 236). En ese momento el trasmerano mantenía activos varios proyectos de forma simultánea: en 1488 fue nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral de Palencia y tan sólo un año después, en 1489, también lo era de la catedral de Oviedo; por otro lado, se sabe que en ese tiempo realizó trabajos en Asturias y colaboraba con sus hermanos e hijo en las ciudades de Valladolid y Palencia (ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, p. 36). Así, en 1503 se menciona a Solórzano en las Actas capitulares palentinas como “maestro de su obra y de otras muchas”, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción...”, p. 267.

⁶¹⁶ Ambos habían trabajado de forma simultánea en la Catedral de Coria. Martín de Solórzano contrató la obra en 1496 y consta que el 25 de abril de 1499 Bartolomé se encontraba en aquella ciudad para colaborar con su hermano en la erección de la bóveda de la capilla mayor: Archivo de la Catedral de Coria, Actas Capitulares, leg. 170, c. 1, doc. 6, f. 119. Cuando en 1502 el cabildo de Coria prescinde de Martín de Solórzano por incumplir el plazo de entrega y la obra se traspasa a Bartolomé de Pelayos se mencionan los trabajos del maestro en la capilla mayor “y la piedra y priçarra y madera que le dio la dicha iglesia de la que quedó de la obra de la capilla mayor que fizo el maestro martyn de solorzano”, SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel, “Martín de Solórzano, la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria”, *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3, 1982, p. 65.

brazos y la central hacia los pies— con las bóvedas de Santo Tomás de Ávila, donde había trabajado Martín⁶¹⁷ (fig. 26).



Arriba: *Bóveda de la nave central de Santo Tomás. Ávila/ Abajo: Plano de Santo Tomás. Ávila*

Fig. 26. Arriba: *Bóveda del brazo del crucero de la catedral de Palencia*. Bartolomé y Martín de Solórzano. Ca. 1498/ Abajo: *Planta de la catedral de Palencia*. Planoteca IPCE⁶¹⁸

⁶¹⁷ En una conocida cláusula de las condiciones de la obra de la catedral de Coria se dice que hará la obra “como la de santo thomas de avyla que se obliga de la faser tal como la de santo thomas”, SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel, “Martín de Solórzano...”, p. 63. Este dato no implica que fuera el autor de la traza, de hecho este trabajo se ha atribuido a Juan Guas (GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español de la Edad Moderna...*, p. 81) y se ha señalado la participación de Martín de Solórzano en la empresa como parte del taller y de la escuela de Guas (ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano...”, p. 55). Sin embargo, la acumulación de referencias documentales halladas en torno a la maestría de Martín Ruiz de Solórzano en Santo Tomás de Ávila hace que esta sea incuestionable, véase MARTÍNEZ FRÍAS, José María, “Contribución al estudio...”, pp. 201-202.

⁶¹⁸http://ipce.mcu.es/iphe/mostrarDetalleDigPlanosAction.do?prev_layout=ipceDigiPlanosFile&la_yout=ipceDigiPlanosFile&language=es&id=20400 (consultado 13/02/2019).

V. Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia

Pudo ser este maestro quien incorporase el modelo con ligeras variaciones en la catedral palentina. Así mismo, se aprecia esa relación entre las bóvedas de los extremos del crucero de la seo palentina y sus homólogas del monasterio abulense. Llama la atención, igualmente, el parecido entre las bóvedas anteriormente mencionadas y las de la cabecera de la iglesia de San Francisco de Palencia, estas últimas más desarrolladas que las anteriores, cuyo trabajo ha sido atribuido a Bartolomé de Solórzano (fig. 27)⁶¹⁹.

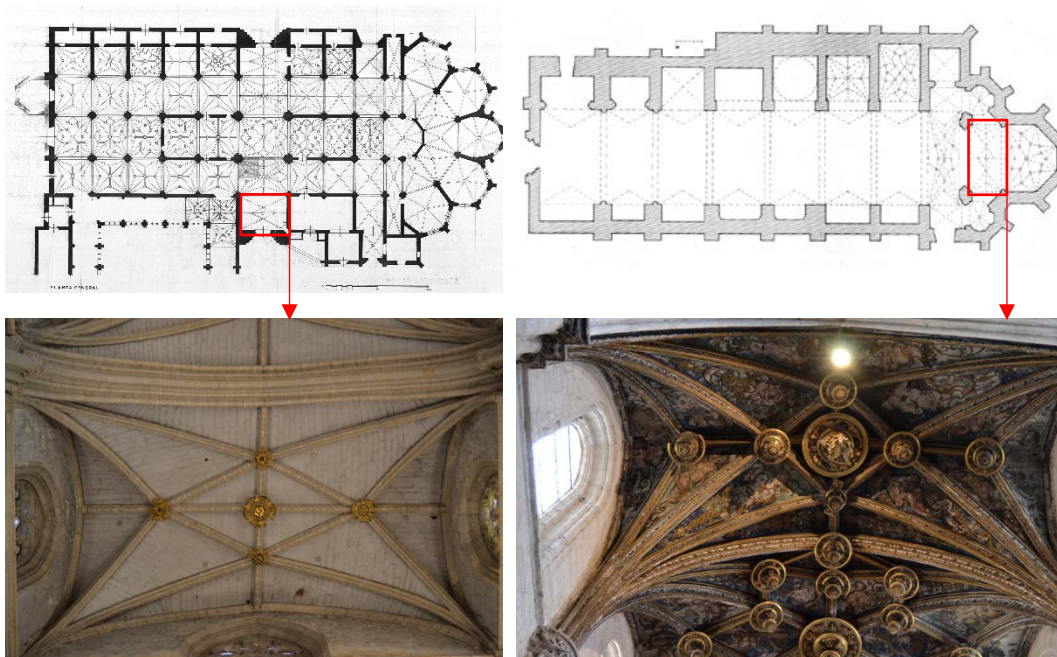


Fig. 27. (de izquierda a derecha, de arriba abajo) Planta de la catedral de Palencia/ Planta de San Francisco de Palencia/ Bóveda del brazo del crucero de la catedral de Palencia/ Bóveda de la Cabecera de San Francisco de Palencia

Sin embargo, es aún más probable que fuera el propio Deza quien confiara en las capacidades de Martín de Solórzano para hacerse cargo del edificio. De esta manera, sabemos que el obispo estuvo familiarizado con la labor de Solórzano al frente de la iglesia de Santo Tomás en Ávila, y, lo que es más importante, que

⁶¹⁹ HOYOS ALONSO, Julián, “Las reformas arquitectónicas del siglo XVI...”, p. 825.

solicitó al maestro de cantería, en colaboración con Juan de Ruesga, las primeras trazas para la Catedral Nueva de Salamanca en 1496⁶²⁰.

En mayo de 1504 el obispo gestionaba desde la distancia la conclusión de la principal iglesia de la diócesis. A través de una carta enviada al cabildo mostraba su interés por el asunto y por la contratación de Martín de Solórzano:

“Vuestra carta recibimos e oymos lo que de vuestra parte nos dixo el canónigo Juan de Tordesyllas, vuestro hermano y concanonigo, cerca de la obra de la nuestra yglesia, sobre la cual platicamos aca mucho con Martin de Solorzano y asentamos y concertamos con el lo que del dicho canonigo sabreys e porque el vos hablara mas largamente sobrello, oydle e dadle entera fee.

Otrosy alla vos embiamos poder para que le podays dar la obra al dicho Martin de Solorzano con las condiciones que a vos bien visto fuere y por el precio quel dicho canonigo os dira; y cerca de lo que toca a las fianzas que por ventura del quereys tomar, parecenos que no seran necesarias, haziendo con el dicho cantero lo quel dize que es, que como fuere haziendo en la obra le vayan pagando, de manera que antes le deua la yglesin a el que no el a la yglesia, y esta nos parece que es mejor seguridad”⁶²¹.

A partir de este documento podemos valorar que la implicación de Deza en el proyecto fue máxima. En ese momento el prelado se encontraba en Medina del Campo, despachando asuntos de estado y atendiendo otras tareas relativas a los

⁶²⁰ Siendo Diego de Deza obispo de Salamanca se nombra en 1496 a Juan de Ruesta y a Martín Ruiz de Solorzano maestros mayores de la catedral. Poco tiempo después iniciarán la construcción del nuevo templo mediante un plan que incluía la destrucción del edificio románico y del palacio episcopal (ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano...”, p. 61). En relación con esta cuestión se conserva una carta del obispo dirigida al cabildo, en la cual “se alegraba de haber puesto por obra la fábrica de la nueva iglesia”, CLEMENTE REAL, Rodrigo José y HIDALGO SÁNCHEZ, Beatriz, “Colección diplomática del Archivo Histórico Dominicano de la Provincia de España”, *Archivo Dominicano: Anuario*, 34, 2013, p. 28. En otra carta del obispo, escrita en Burgos a 29 de enero de 1497, se habla sobre la proximidad en el comienzo de las obras: “El maestro que tiene a cargo la obra de nuestra iglesia a nos e nos dijo cómo ya la dicha obra estaba asentada y aun dada señal y que empezaban a /sacar piedra para ello. Y sabe nuestro Señor el plazer y gozo que de ello hobimos”, BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, *Cartulario de la Universidad de Salamanca, IV. La Universidad en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972, pp. 549-550. En relación con el trabajo de Martín de Solórzano en Ávila: MARTÍNEZ FRÍAS, José María, “Contribución al estudio...”, p. 207.

⁶²¹ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, *Libro de Contratos*, ff. VII-XIII, recogido en GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, p. 108. El 17 de mayo de 1504 “Los señores Deán y Cabildo de la yglesia de Palencia capitularmente juntos, vista esta carta de Su Señoría [...], dixeron y mandaron a los obreros de la dicha yglesia que podiesen acudir a Martin de Solorzano, maestro de canteria, con los marauedis que ouiese de aver por la obra de la dicha yglesia, conforme a lo sobrello capitulado libremente syn otra fiança, pues Su Señoría lo quiere y manda”, *Ibid.*, p. 109.

diversos cargos que ostentaba, sin que por ello se olvidase de sus obligaciones episcopales y de las obras de la catedral. Hasta allí se desplazó Martín de Solórzano para concertar los términos más importantes del contrato y el dinero que percibiría por su intervención. Llamen la atención las últimas líneas de la carta, donde dice que se le pagaría de forma progresiva, a medida que avanzase la obra. Esta era la mejor fianza, además de la fórmula más adecuada para evitar ausencias y retrasos como los que se produjeron durante la maestría de su hermano Bartolomé.

Pocos días después de la misiva del prelado, el 9 de mayo de 1504, se mandaba “fazer y acabar toda la dicha yglesia de Palencia; syn la claustra, en la obra de cantera a Martin de Solorzano, maestro de canteria, Vecino del concejo de Santa María de Hazes en la merindad de Trasmiera e por el precio de tres cuentos, que ya con el dicho señor Obispo estaua concertado”⁶²². Solórzano debía finalizar el edificio en un plazo máximo de seis años. Es necesario recordar que hasta este momento se había erigido la mayor parte del templo y tan sólo restaba la adición de tres tramos más para su finalización. Por todo ello se contrataba la edificación de las tres capillas altas, es decir, los tres tramos de la nave central, junto con “seys capillas colaterales, las tres hazia la claustra y las otras tres hazia el tablado”⁶²³. Además, debían erigirse dos capillas colaterales en el costado septentrional⁶²⁴, a continuación de las de Santa Cruz (en la actualidad de la Purísima) y Santa Catalina (en la actualidad de San Fernando⁶²⁵); esta última se estaría concluyendo en ese momento. La obra del claustro, para la que fray Alonso había donado dos cuentos de maravedíes, se excluía del acuerdo, probablemente por indicación del obispo, quien pudo pensar en otro artífice para la erección de un edificio que ya contaba con financiación y podía llevarse a cabo de forma simultánea a los trabajos del

⁶²² GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, p. 110. Se le pagaría cada año por la obra realizada quinientos mil maravedíes de la siguiente manera: “luego sesenta mill maravedis y estos gastados, otros sesenta, y asy den adelante de sesenta en sesenta mill maravedis, como fuere gastado, que asy le va y an pagando en tal manera, que asi le paguen, y el dicho Solorzano gaste en cada vno de los dichos seis años quinientos mill maravedis [...]”. Todo ello siempre que la obra realizada tuviese ese valor a juicio de los maestros nombrados por ambas partes, “[...] y sy no, que le apremien a ello que lo haga y cumpla, o que a su costa y daño del dicho maestro se tomen otros maestros que lo hagan, asy en lo de cada año particularmente, como en lo que estouiere por hazer y acabar en fin del tiempo”, *Ibid.*, p. 118.

⁶²³ *Ibid.*, p. 111.

⁶²⁴ La última de las capillas colaterales, la que se adosaba al muro de los pies, se utilizaría como capilla bautismal: “la vltima del rincón ha destar la pila de baptizar y no ha de tener altar”, *Ibid.*, p.112.

⁶²⁵ Cuando se trate sobre estas capillas se mantendrá la nomenclatura original, tal y como aparece en el contrato con Martín de Solórzano y en la documentación de la época.

templo, algo que, por otro lado, permitiría acortar los tiempos de ejecución de ambos edificios.

Todo lo allí contenido debía reflejarse en una “muestra de toda la obra debuxada y a contentamiento de los dichos señores Deán y Cabildo, y Prouisor y obreros [...] de la portada y ventana de la O. encima della, y pilares mortidos, y su coronamiento, y remates y gárgolas, / y estribos y la labor que en todo ha de yr, y que en la dicha muestra porna y añadirá todo lo que se le dixere por parte de los señores, conforme a esta capitulación”⁶²⁶. El diseño, que no ha llegado a nuestros días, debía entregarse en un plazo máximo de cuatro meses a contar desde la fecha del acuerdo.

Las condiciones para hacer la obra son extensas y exhaustivas, y nada se dejó al azar. Es prolijo en las cuestiones relativas a soportes, bóvedas, andenes o estribos, así como en la calidad de la piedra⁶²⁷, el pavimento y el yeso. La piedra debía extraerse de las canteras de la iglesia⁶²⁸, por lo que el maestro no pagaría “por ella cosa alguna, pero que lo que se oviere de traer de otra parte fuera de las canteras que la yglesia se tiene suyas, quel dicho Solórzano pague la tal cantera e canteras a su costa”⁶²⁹. Por el contrario, Solórzano debía correr con todos los gastos que generarían el acarreo y trabajos en la piedra; desde que esta saliera de la cantera hasta que se le diese la forma final y fuera colocada en el lugar correspondiente⁶³⁰.

⁶²⁶ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, pp. 116-117.

⁶²⁷ Sobre la calidad de la piedra: “todas las molduras de los pilares torales, y los medios pilares, arcos, y clauas, y sillería, y cruzeros principales, y ventanas, y estribos, y arbotantes altos y baxos, y tablamientos, y canales, y gárgolas, y pilares mortidos y todo el pavimento sea todo de piedra de / Paredes de Monte o Paradilla; e los terceletes y formas de toda la cruzería de las dichas capyllas, asy de las principales como de las colaterales y hornazinas, sea de piedra de Fuentes de Valdepero e todos los pendientes de todas las dichas capillas mayores y menores sean de la piedra de los pendientes de la claustra de Sant Pablo de Palencia, con tanto que no sean del rio; e la portada principal sea de piedra de Fuentes o de otra piedra mejor, sy quiere a la redonda de la ciudad”, *Ibid.*, pp. 115-116.

⁶²⁸ El 15 de febrero de 1493 Diego Guevara, arcediano de Campos, dio licencia a los obreros de la iglesia para que pudieran sacar piedra de su cantera cerca de Paradilla, así como de la de Paredes del Monte, durante seis años y pudiesen hacer casa en ella, Acuerdo capitular, ACP, AA, Libro de Actas capitulares, 33, f. 4 v, véase FRANCIA LORENZO, Santiago, *Catalogo, serie II. II, Actas capitulares...*, p. 206.

⁶²⁹ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, p. 117.

⁶³⁰ Sobre la piedra y madera de la obra vieja: “Otrosy, que el dicho Solorzano se pueda aprouechar de toda la piedra, y madera, y clauazon que de la dicha obra saliere y gastarlo en ella; e que lo que sobrare de la piedra sea para el dicho maestro, y lo que sobrare de la madera y clauazon sea para la dicha obra y fabrica de la dicha yglesia; e que toda la teja de los tejados de la dicha yglesia sea y quede para la dicha obra y fabrica de la dicha yglesia, la qual dicha teja solamente han de bazer quitar los obreros a costa de la dicha obra y poner a rrecabdo puestas para sy”, *Ibid.*, p. 113.

En este sentido, el maestro proporcionaría todas las herramientas necesarias, así como proceder a poner y quitar los andamios, tornos y poleas. En contrapartida, durante el tiempo que se extendiese la construcción de la catedral, Solórzano utilizaría la casa y taller de la obra, así como una vivienda donde poder residir durante los seis años que debía durar la construcción⁶³¹.

Martín de Solórzano realizó una labor continuista, para lo cual tomó como modelo el edificio que avanzaba desde el crucero hacia los pies. La idea de no alterar la construcción con novedades ajenas a la obra y la necesidad de mantener las formas precedentes se repiten de forma constante en las condiciones. Así, debían erigirse los “quatro pilares torales principales [...], e que han de ser del grueso y hechura de los dos pilares vltimos, que agora estan hechos en la primera capilla despues del crucero hazia la puerta de anteconcejo, e suban en el alto destos dichos dos pilares desta dicha capilla primera despues del crucero”⁶³². Las bóvedas de la nave central se cubrirían “de la mesma manera e forma que esta hecha agora la primera capilla después del crucero hazia la dicha puerta de anteconcejo”, y debían tener “tantas claues como la otra vltima que agora está fecha baxo de la primera después del crucero”⁶³³.

Para la edificación de las dos “capillas hornazinas”, enrasadas con las que ya estaban erigidas en la nave del Evangelio, el maestro seguiría el modelo de la Capilla de Santa Cruz: “en cada capilla destas hornacinas aya su ventana a la parte de fuera con su maynel y claraboyas, cormo está la capilla de Santa Cruz, y sus/ tablamientos asy mismo en las dichas capillas hornazinas nuevas por medio de las paredes y estribos, como va lo de las otras capillas nuevas”⁶³⁴. Es posible que en el momento de firmar las condiciones la capilla de Santa Catalina aún no se hubiera concluido, y por ello no se cita, aunque también cabe la posibilidad de que la capilla de Santa Cruz se considerara un espacio más prestigioso que el anterior y por tal razón se tomaba como patrón. Esta última posibilidad es la más probable, puesto que la mencionada capilla también serviría como modelo para desarrollar otras partes del templo, como las ventanas que debían abrirse en la parte alta del muro

⁶³¹ *Ibid.*, p. 117.

⁶³² *Id.*

⁶³³ *Ibid.*, p. 113.

⁶³⁴ *Ibid.*, pp. 112-113.

meridional, “con sus mayneles y claraboyas de la forma de la capilla de Santa Cruz del señor Maestreseuela y vn pie mas anchas”⁶³⁵

Sin embargo, se fijaba otro patrón cuando se trataba sobre el aspecto final que debía presentar el interior del templo tras la consecución de las obras. Este debía ser similar al que presentaba la iglesia de San Pablo y algunos espacios del Colegio de San Gregorio, ambos conjuntos promovidos por fray Alonso de Burgos en Valladolid: “por de dentro pinzelada las paredes y bóvedas de la forma y tal, quales las obras del colegio y monesterio que fizo el señor don Alonso de Burgos, de buena memoria, en Sant Pablo de Valladolid [...]”⁶³⁶. Sencos espacios serían perfectamente conocidos y admirados por Diego de Deza, puesto que no sólo formaba parte de la orden de predicadores, al igual que su promotor, sino que también estuvo vinculado a la institución, pues recordemos que fue el encargado de renovar los estatutos del Colegio de San Gregorio a petición de la Reina. Por otro lado, Martín de Solórzano debió de conocer de primera mano estos espacios, ya que como se ha estimado en ellos pudieron intervenir algunos miembros de su familia o incluso el mismo.

LA INTEGRACIÓN DEL EDIFICIO ANTERIOR

Como ya se ha señalado, la actual catedral de Palencia sustituía y mejoraba a un templo anterior consagrado en 1219, que se mantuvo en pleno uso hasta finales del siglo XV. Según se refleja en el contrato, Martín Ruíz de Solórzano debía integrar ciertas partes de aquel edificio en la nueva obra, lo que le supuso tener que enfrentarse a ciertas limitaciones que no eran ajenas a su oficio. Así, se obligaba a respetar la cripta y las escaleras de acceso a la misma, junto con su pozo. Es posible que en ese momento las escaleras de acceso ya se hubieran realizado, por lo que tan sólo se detenía en señalar que

“se haga alderredor del soterraño vn antepecho con su tablamento labrado de formería de la piedra de Paredes de Monte, de tres pies y medio de alto y vn pie de ancho, asydas las piedras asy al principio, como al fin, como al medio con sus

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 115.

galapas de hierro estañadas con su plomo, de manera que esté bien fixo que no se pueda caer”⁶³⁷.

Sobre la labor a realizar en relación con el pozo, esta se dejaba a discreción de los capitulares, quienes debían determinar si se mantenía accesible en superficie o solamente a nivel subterráneo; en cualquiera de los casos se debía colocar un brocal:

“que si mandaren cerrar el pozo del soterraño por parte de arriba, que lo cerrara; y sy quisieren que quede la boca de arriba, que se porna su brocal bien hecho; Y sy arriba non quedare la dicha boca de arriba, que se ponga el dicho brocal abaxo en en el dicho soterraño.”⁶³⁸

En este sentido, algunos muros perimetrales del edificio anterior debían de formar parte de la nueva obra. Ese condicionante, además de suponer un considerable ahorro para las arcas catedralicias, ofrecería otra ventaja de similar relevancia ya que, gracias al mantenimiento de aquellas en unión con el nuevo edificio que avanzaba desde la cabecera, se percibiría una imagen más definida de la catedral en construcción y aportaba una idea de espacio concluido antes de su finalización. Para ahondar en esa ilusión de edificio concluso se debía intervenir de forma prioritaria en la zona septentrional, donde debían acometerse las dos capillas laterales que restaban por edificar. En relación con estos condicionantes, Solórzano estaba obligado a:

“[...] hazer y quitar del todo las capillas de Santa Luzía, y del cabildo y el libratorio, todo como está fuera de la pared vieja a la puerta de anteconceio; de manera que la dicha pared quede de parte de fuera libre y descubierta. E también se ha de desacer y derribar toda la otra obra vieja, y la pared que está cabe la pared nueva de la claustro, y el escalera de Santa Luzía y las otras capillas viejas hazia el tablado con la pared vieja que está hazia aquella parte, y los pilares viejos de dentro de la dicha yglesia, y todo lo otro viejo que se aya de derribar para fazer la dicha obra y para que la yglesia quede libre y linpia en perfección, todo a su costa del dicho Solórzano, maestro”⁶³⁹.

Cuando trata sobre los tres tramos que debían añadirse a la nave meridional del templo o, como se dice en el contrato, sobre las “tres capillas colaterales que se han

⁶³⁷ *Ib.* Aunque se ha interpretado que este antepecho debía delimitar las dimensiones de la cripta en el nivel superior, es casi seguro que tan sólo se limitara a proteger y demarcar la caja de la escalera de descenso al nivel subterráneo.

⁶³⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, p. 115.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 113.

de hazer de la parte de la claustra”, se determinaba que estos habían de edificarse “sobre los dos medios pilares que agora están elegidos en la pared de la claustra”. Esta zona ya estaba comenzada a construirse en los planes anteriores, ahora habría de reforzarse para que “que las dichas paredes vieja y nueva de la claustra se aten vna con otra juntamente con el dicho medio pilar; e sy fuere menester dexar eligimiento para que la dicha pared de la claustra pase adelante de la dicha pared vieja para llegar a do llegare la claustra”⁶⁴⁰. De la misma manera se actuaría con las ventanas, que debían ser finalizadas en el lugar que habían sido “eligidas en la dicha pared de la claustra cada vna en el derecho de su capilla, y que en cada vna ventana, asy de las fechas como de las que fiziere y acabare, se pongan sus mayneles y claraboyas”⁶⁴¹. Llama la atención el hecho de que en el contrato se tuviera en cuenta la posibilidad de que el nuevo claustro, aún por definir, rebasara longitudinalmente las dimensiones del primitivo muro y, por lo tanto, del templo en su flanco occidental.

El muro de los pies, aquel donde se encontraba la puerta de anteconcejo, debía mantenerse como “pared principal” de la iglesia. Así, debía reducirse su tamaño para de esta manera poder igualar su altura “con lo alto del crucero” y con las dimensiones de las naves laterales, de manera que llegasen hasta ella “las capillas altas y baxas, do se fenecerá la iglesia [...] Y aquella pared vieja se yguale, adreçe y se cierran toda las puertas y arcos y ventanas y agujeros que tiene, de manera que toda quede ygual”⁶⁴². Allí debían

“armar y fundar otros dos medios pilares torales de la forma y grueso de los susodichos frontero de los otros quatro arrimados a la pared vieja que agora está fecha en fin de la yglesia, los quales se han de poner y fundar en el logar do agora están los dos pilares quadrados viejos, los quales viejos se han de derribar hasta la haz de la tierra y a rrayz de la dicha pared vieja, y se han de fundar sobre la çanja/ de los dichos pilares viejos, y eocorporados en la dicha pared vieja; e han de sobir del alto de los otros quatro pilares susodichos [...]”⁶⁴³.

Así mismo, por encima de la puerta, se colocaría “vn arquito de molduras de medio pilar a medio pilar su andén con su antepecho de claraboya, conforme a las

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 111. Más adelante continúa diciendo: “[...] e se ha de acabar asimesmo la dicha pared de la claustra como va comenzada hasta el dicho medio pilar del rincón y juntar con la dicha pared vieja”, *Ibid.*, p. 112.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 110-111.

otras susodichas, por donde se ande la yglesia a la redonda; y sy en cima deste andén podiere aver su arco de claraboya, como en los otros andenes, syn inpedir la ventana de la O que ha de venir encima”⁶⁴⁴. En este espacio, en mitad de la pared vieja y en medio de la nave principal, habría de hacerse una “portada rica” para acceso al templo “como la diere debuxada el dicho Solórzano, que valga bien los dichos cient mill maravedís”⁶⁴⁵.

Aquella exigencia de reutilizar e incorporar el hastial occidental en el nuevo edificio condicionaba las dimensiones del templo y generaba un problema de desequilibrio en el último tramo de naves, especialmente en el lado de la Epístola. Esta cuestión aparece citada en el acuerdo donde se dice que “segund el conpás y repartimiento de los dichos pilares torales, la vltima capilla junto a la pared vieja es algo menor que las otras dos”. Como se verá, tal limitación espacial fue eliminada en las condiciones a las que llegaron el obispo Juan Rodríguez de Fonseca y el cantero Juan de Ruesga para finalizar el templo en 1506, cuando se decidió dotar de un tramo más al cuerpo de naves, prescindiendo del hastial del edificio precedente.

Poco se hizo durante el tiempo que Martín estuvo al frente de las obras. Se ha estimado que erigió las capillas de San Ildefonso y San Gregorio, y que llegó hasta la entonces fachada de los pies, razón por la cual esta última tiene una forma ligeramente irregular. También debieron de iniciarse los pilares torales de la nave central, se hicieron los basamentos y la salida de tierra⁶⁴⁶.

LA CATEDRAL DE 1219, UNA REVISIÓN DE SU EDIFICIO A PARTIR DEL CONTRATO CON MARTÍN DE SOLÓRZANO

Finalmente, debemos reseñar que, aunque escasa, es muy significativa la información que se aporta en el contrato con Martín de Solórzano sobre la catedral anterior. Sin detenerse en descripciones, el texto aporta algunos datos acerca de los usos, funciones y espacios. Así, se constata la existencia de enterramientos en su interior, puesto que todo lo que fuera hallado al desmontar el edificio “en los tales

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 111. El rosetón que debía realizarse en la parte alta del muro de los pies sería un “hueco de vista quinze pies, y de dexquixadura otros cinco, que sean por todos veynte, la qual sea muy buena, y suntuosa y de muy gentil formería y molduras con sus concauidades para poner vidrieras”, *Ibid.*, p. 114.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁴⁶ DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia...*, p. 271.

sepulcros o sepulturas o en otra qualquier parte de la dicha yglesia y obra se hallare, que sea todo para la dicha yglesia, y su obra y fábrica”⁶⁴⁷. En los dos primeros pilares, entrando desde la puerta de anteconcejo, se disponía una *Anunciación* que debía ser incorporada en los nuevos planes, de esta manera, Solórzano estaba obligado a realizar las “[...] reprises y tabernáculos para la salutación de Nra. Señora y el Angel, como agora está”⁶⁴⁸. Las imágenes se emplazaron finalmente en unos pilares cercanos a la Capilla del Sagrario, en un lugar preferente para recibir al fiel que accede al templo desde la *Puerta del Salvador*, donde permanecen en la actualidad.

En relación con las dimensiones y ubicación del edificio, son diversas las aproximaciones e hipótesis que se han realizado. En todas ellas, los autores coinciden en que aquel se situaba por encima de la cripta y que ocupaba un amplio espacio que se extendería desde el crucero hasta el penúltimo tramo del templo actual. Díaz-Pinés imaginó una fábrica de tres naves, con capillas laterales a ambos flancos, divididas en cinco tramos más crucero, cabecera poligonal en la nave central y remates rectos en las laterales⁶⁴⁹. Martínez González pensó que el templo seguía el modelo de un edificio románico, de dimensiones parecidas al planteado por Díaz-Pinés, pero sin capillas y con una cabecera rematada por tres ábsides semicirculares, en correspondencia con las respectivas naves⁶⁵⁰.

Por desgracia, carecemos de cualquier indicio arqueológico que contribuya al esclarecimiento de la cuestión, sin embargo, las breves referencias a la anterior catedral contenidas en el contrato con Martín de Solórzano nos permiten aclarar algunos aspectos aún no dilucidados. Como ha sido dicho, el maestro se comprometió a reutilizar algunos muros del edificio precedente –como el muro meridional y el hastial occidental– lo cual terminaría por definir las dimensiones del nuevo templo. Así mismo, debía construir dos capillas en el lado septentrional, la última de las cuales llegaría hasta el muro de los pies. Y, por último, nos informa de que aquel hastial generaba un problema de desequilibrio en el último tramo del cuerpo de naves, especialmente en la capilla suroccidental, que era de un tamaño algo menor que las otras dos.

⁶⁴⁷ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, p. 116.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁴⁹ DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia...*, p. 101.

⁶⁵⁰ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción de un gran templo...”, pp. 206-207.

V. Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia

Gracias a todos estos datos podemos suponer que el muro occidental de la capilla de San Gregorio es el mismo que cerraba el templo anterior en ese flanco. Así, tras observar el plano de la Catedral elaborado por Díaz-Pinés, se puede apreciar como aquella porción de muro posee una ligera desviación con respecto al cuerpo de naves, así como un mayor grosor. Por otro lado, si sobre el plano del edificio trazásemos una línea que diera continuidad a esa porción de muro –llegando hasta el extremo meridional del templo– podríamos corroborar lo que se dice en el contrato: que el tramo del extremo occidental de la nave del Evangelio resultaría de unas dimensiones menores a los otros dos (fig. 28). La escalera de bajada a la cripta, ligeramente desviada con respecto al eje este-oeste de la iglesia, fue planificada para disponerse perpendicularmente a la entrada principal del templo, lo cual afianza el planteamiento ya mencionado y nos permite imaginar la posición de la entrada principal de la catedral en el muro de los pies.

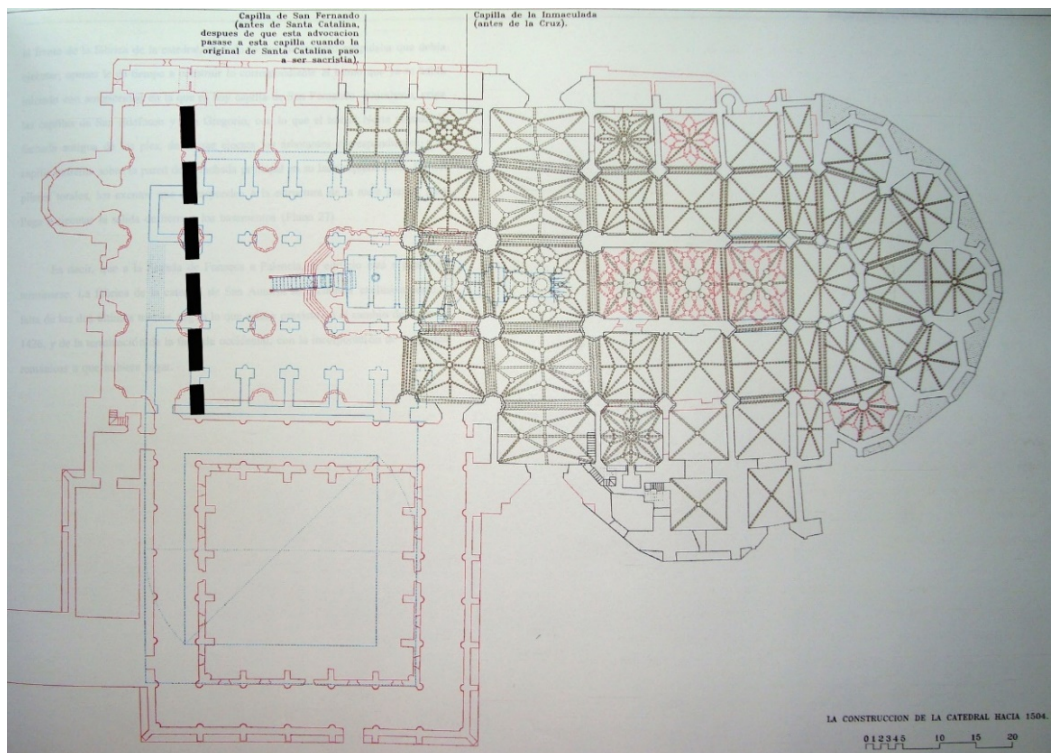


Fig. 28. Posición del muro en el templo anterior. Sobre plano de Díaz Pines.

Los autores anteriormente citados recogieron en sus propuestas parte de los condicionantes del contrato, aunque propusieron soluciones distintas. De esta manera, Díaz-Pinés imaginó el límite del templo en los pilares del penúltimo tramo de naves, donde pudieron existir dos torres flanqueando la puerta principal. Por otro lado, Martínez González supuso el mismo límite espacial, aunque sin torres. Ninguno de los dos tuvo en cuenta las restricciones planteadas en el contrato con Solórzano el cual, según ha podido comprobarse, nos permite realizar un planteamiento más acorde con la realidad.

LA RENOVACIÓN DE LOS LIBROS DE CORO, UNA OBRA “A LA ROMANA” DE DIFÍCIL IDENTIFICACIÓN

Durante la prelación de Diego de Deza⁶⁵¹, al igual que sucedió en otras catedrales castellanas⁶⁵², se procedió a la renovación de los libros de coro⁶⁵³. El contrato para

⁶⁵¹ Los libros de coro se han incluido en diversos estudios que, de manera general o monográfica, se han ocupado de la Catedral y de sus bienes: NAVARRO GARCÍA, Rafael, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia. Fascículo cuarto, Partido judicial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1946; VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia*, Palencia, 1953; REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1954. El primer estudio que se centró en los cantorales, junto con la documentación completa referida a la elaboración de estos fue: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la Catedral”, *PITTM*, n. 52, 1985, pp. 173-192. Con posterioridad, se han realizado importantes aportaciones sobre estas obras en: YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, pp. 109-112; LÓPEZ CALO, José, *La música en la catedral de Palencia. I, Catálogo musical, actas capitulares (1413-1684)*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1980, pp. 126-127; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Cantorales”, en *Memorias y Esplendores, Las Edades del Hombre*, 1999, pp. 215-216, TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Palencia en el siglo XV y primer tercio del XVI*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2008. TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, “Recepción y asimilación de las formas artísticas flamencas e italianas en los manuscritos iluminados de las catedrales de León y Palencia en torno al año 1500”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística (De las rutas marítimas a la navegación en red)*, v. I, 2008, pp. 187-195; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Segovia, 2009, pp. 176-204.

⁶⁵² DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, “Las miniaturas de Juan de Carrión”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 16, 1930, pp. 17-20, TARANILLA ANTÓN, María Elena, *El “Misal Rico” de la Catedral de León: (Códices 43-49)*, León, Universidad de León, 2004; TARANILLA ANTÓN, María Elena, “Los artífices del libro manuscrito en la catedral de León en el siglo XV y primera mitad del XVI” en YARZA LUACES Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (coords), *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”*, León, Universidad de León, 2004, pp. 587-594.

⁶⁵³ El prelado estaba familiarizado con la compra de libros iluminados. Durante su periodo como maestro del príncipe don Juan, aparece en la nómina de oficiales de su Casa Bernardino de Tordesillas, iluminador de libros. Diego de Deza fue el encargado de comprar el primer libro con

su realización se firmó el 4 de mayo de 1502 con Alonso de Tapia, iluminador, vecino de Valladolid, quien asumía la obligación de pintar en los

“libros responsorios dominicales grandes [...] que escribe el padre fray Reginaldo [...] syete letras historiadas de oro y colores con sus viñetas en todas quatro planas de la foja alderedor cada una de su fiesta conviene a saber la primera de la natividad y la segunda la dicha Epifanía,[tachados en el texto original] como está hecho, y la 2ª de la epifanía e los reyes y la 3ª la Resurrección y la quarta la Ascensión y la 5ª el espíritu santo y la 6ª de la trinidad y la 7 de Corpus Christi del ancho e tamaño de la muestra que hizo [...] e de obra romana para la dicha fiesta de la Natividad que va firmada de mi nombre las quatro dellas cuales le señalasen de obra romana sobre oro molido como es lo que está en la dicha muestra en la margen debaxo synque aya lo poco que a de follaje de colores romano syno todo de la dicha obra romana sobre el dicho oro molido como esta lo debaxo de la margen de la dicha muestra e las otras tres letras de los dichos follajes de colores romano como es lo de la parte que esta en la dicha muestra junto a la ~~letra~~ cuerpo de la mesma letra principal e que las dicha letras todas siete sean ricas de la mesma suerte de la dicha muestra [...] por precio e cuantia de a quatrocientos e cinquenta maravedis cada una [...] e mas todas las otras letras que qualesquier quesiesen los obreros hacer en la dicha obra que sean del dicho tamaño e ancho con sus follajes de obra romana y oro bruñido [...] a precio e quantia de a quatro reales cada una e mas todas las dichas otras letras quantas qesiesen los dichos obreros que sean de las pequeñas de los mesmos follajes de oro bruñido a medio real cada una”⁶⁵⁴

Es decir, el trabajo de Alonso de Tapia debía incluir siete letras que recogieran la *Natividad*, la *Epifanía*, la *Resurrección*, la *Ascensión*, el *Espíritu Santo*, la *Trinidad* y el *Corpus Cristi*, todas ellas debían entregarse coloreadas y doradas. También se ornamentarían los bordes de las hojas en las que debían insertarse las citadas imágenes, cuatro de ellas con obra romana sobre oro molido y las otras tres con follajes de colores romano. El ejemplo para desarrollar la labor se encontraba en la muestra, ya entregada por el artista, con la imagen de la *Natividad*. Por su trabajo debía percibir un total de 3.150 maravedíes, más todas las otras letras que

destino a su cámara: una Biblia que costó 2.000 maravedíes, véase GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *ob. cit.*, p. 166.

⁶⁵⁴ El convenio se encuentra en las actas capitulares de la Catedral de Palencia ACP, AA, Libro de Actas capitulares 1501-1510, f. 52 v. Íntegramente en: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la Catedral”, *PITTM*, 52, 1985, pp. 185-186. Más recientemente en TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Palencia en el siglo XV y primer tercio del XVI*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2008, pp. 156-157.

decidieran los obreros, decoradas con follajes a la romana y oro, a razón de cuatro reales por las del mismo tamaño que las iluminadas y medio real por las pequeñas.

La escritura de los libros se encargó a fray Reginaldo, miembro de la orden de Santo Domingo, la misma a la que pertenecía Deza, lo que pudo motivar su contratación. Sobre su labor existe un asiento en las Actas capitulares, fechado a 30 de septiembre de 1502, a través del cual se constatan ciertas diferencias entre el cabildo y el artífice⁶⁵⁵. Es de suponer que la intervención del escribano se contrató poco antes que la de Alonso Tapia o, al menos, en el mismo momento, puesto que en el citado asiento se alude a un acuerdo “al tiempo que tomó a facer los libros”. El cabildo entendía que fray Reginaldo debía entregar los cuadernos “escritos y acabados y pintados ylluminados de letras de colores y corregidos y enmendados asy en la letra como en el punto y solfados hoja a hoja, que haya en cada cuaderno ocho hojas [...]”⁶⁵⁶, por cada uno de ellos debía cobrar 340 maravedíes y no 350 como pedía el escribano. Así mismo se solicitaba la mediación del obispo “que en ello entendió”, en probable alusión a que Deza formó parte del acuerdo para la realización de la obra. Finalmente se acordaba que

“el dicho señor obispo de Palencia dirimiere sobrello por si e por su camara e mas se de al dicho fray Reginaldo ocho cargas de trigo por toda la obra [...] e mas el pergamino y casa en el hospital como hasta aquí se le había dado que desde agora los obreros den dineros e trigo al dicho fray Reginaldo a razón de los dichos CCCXL pagándole según diese hecho escrito, solfado y pintado y corregido como dicho es [...]”⁶⁵⁷

Según el acuerdo fray Reginaldo debía percibir 340 maravedíes por cada cuaderno, pero se le compensaba con ocho cargas de trigo⁶⁵⁸. Así mismo, el cabildo

⁶⁵⁵ Acuerdo capitular, 30 de septiembre de 1502, ACP, AA, Libro de Actas capitulares 1501-1510, f. 55. Parte del acuerdo fue recogido en: REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas...*, p. 72, nota 14, ver también p. 40. El texto completo en SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Contratos sobre siete cantorales...”, pp. 187-188.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁵⁸ Cada libro estaba compuesto por dieciocho cuadernos por lo que fray Reginaldo debió de percibir un total de 6.120 maravedíes. Una cantidad ligeramente superior a la que debieron de recibir, el 25 de noviembre de 1501, Pedro de Carvajeda y Francisco de Villacastín, ambos escribanos de libros y vecinos de Palencia; el primero se comprometió a hacer “un salterio y un libro de evangelios en dos cuerpos y un cuerpo de epístolas dominicales”; por su parte Villacastín “tomó a hacer de los dichos señores obreros otro salterio y otro libro epistolero santoral”. Estos cobraron 300 maravedíes por cuaderno, más tres cargas de trigo para Carvajeda y una carga de trigo de mies nueva para Villacastín (ACP, AA, Libro de Actas capitulares 1501-1510, ff. 34-35). Es de suponer que el menor tamaño de los libros y un inferior número de cuadernos a entregar influyeran en la diferencia de

se comprometía a aportar el pergamino y a darle alojamiento en el Hospital durante el tiempo que durase su labor⁶⁵⁹. Se ha supuesto que el obispo no estaba en la ciudad cuando se resolvió el problema⁶⁶⁰, no obstante, es evidente que se hallaba al tanto del encargo, del conflicto entre las partes y que intervino en la solución.

Sobre la obra final existen fundamentadas dudas. La catedral de Palencia custodia entre sus fondos una serie de cantorales que, al menos en sus partes más destacadas, la historiografía artística ha relacionado con este encargo. Sin embargo, antes de comenzar con su estudio es necesario reseñar que el conjunto no ha llegado hasta nuestros días con su envoltura original. En una fecha cercana al año de 1607⁶⁶¹, debido a la necesidad de renovación y actualización de los libros corales en poder de la catedral, el cabildo debió de encargar la reordenación y reutilización de los que aún se encontraban en uso, tras lo cual se generó un conjunto heterogéneo que difiere sustancialmente del encargo realizado en tiempos del obispo Deza.

Estas cuestiones no fueron tenidas en cuenta por Vielva⁶⁶², quien dio a conocer las miniaturas iluminadas en poder de la catedral palentina y asignó su autoría a Alonso de Tapia. Con posterioridad, y a partir del estilo de la mayor parte de las representaciones, se relacionaron con las pinturas de Juan de Carrión conservadas en la Catedral de Ávila, tras lo cual se valoró la posibilidad de que Tapia habría

precios. Véase TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, “Recepción y asimilación de las formas...”, p. 188, nota 3.

⁶⁵⁹ El pergamino para realizar los libros podía tener un origen flamenco y parece que siempre corría por cuenta del cabildo; así consta en el acuerdo con Pedro Carvajeda y Francisco de Villacastín. En el mismo los obreros se obligaban “[...] de los dar el dicho pargamino de Flandes [...]”, *Ib.* Para el caso que nos ocupa el origen del pergamino fue nacional, ya que el 12 de octubre de 1502 Gerónimo Aragonés “[...] pargamínero vecino de Valladolid se obligo de dar al padre fray Reginaldo para la obra que haze de la iglesia de Palencia treinta dozenas de pergaminos o pieles de la tierra [...] a contentamiento del dicho fray Reginaldo [...] a preçio de treszientos maravedíes la dozena”, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Contratos sobre siete cantorales...”, p. 188; TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, *Las miniaturas de los libros...*, apéndice 84, p. 158.

⁶⁶⁰ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 111. Existen diferencias en la transcripción del acuerdo; San Martín Payo lee “duda especial por no estar aquí su señoría” (SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Contratos sobre siete cantorales...”, p. 187), mientras que Taranilla transcribe “duda especial por mostrar aquí” (TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, *Las miniaturas de los libros...*, p. 158). Nos decantamos por la segunda lectura, en la que se da muestra del interés del Obispo y no se alude a su ausencia.

⁶⁶¹ Esta fecha aparece en el primer folio de uno de los volúmenes, por lo que se ha supuesto que en ese momento se unirían varias piezas de diversa procedencia, véase GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Cantorales...”, pp. 215-216.

⁶⁶² VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 93. Esta autoría se mantuvo en NAVARRO GARCÍA, Rafael, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, t. IV: *Partido judicial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1946, p. 200.

podido ser su discípulo⁶⁶³. Aquellas analogías son especialmente evidentes cuando se comparan las escenas que recogen la misma iconografía; como son el *Rey David*, la *Adoración de los Magos*, la *Resurrección* y *Pentecostés*. Todo ello refrendado por las similitudes en la decoración marginal.

No obstante, la distancia temporal que media entre las obras palentinas y las abulenses, los distintos estilos identificados en los libros de coro de la catedral de Palencia, así como las diferencias entre la labor contratada y la conservada, hace que nos planteemos varias cuestiones como ¿qué porcentaje de la obra contratada en 1502 ha llegado hasta nuestros días? o incluso ¿alguna de las miniaturas conservadas se corresponde con el encargo?

Tenemos la seguridad de que el proyecto abulense se finalizó en 1571 y el palentino en los primeros años del siglo XVI, por lo que resulta extraño que en los treinta años que separan ambas obras el discípulo siguiera tan fielmente las formas aprendidas de su maestro, sin incorporar las innovaciones que aparecieron en ese lapso, ni las decoraciones “a la romana” reclamadas en el contrato. Para justificar esta cuestión, se ha estimado que Alonso de Tapia pudo formarse con Juan de Carrión en sus últimos años de actividad⁶⁶⁴, y que mantuvo aquellas formas más allá de las novedades imperantes en el momento en el que realizó las obras.

Al problema de filiación estilística debemos sumarle que no nos ha llegado un conjunto unitario. Esto puede deberse a la intervención simultánea de dos o más artistas, sin que se deba obviar que nos ha llegado un grupo heterogéneo procedente de diversos encargos encuadrados nuevamente en el siglo XVII⁶⁶⁵. Es seguro que la letra “O” del cantoral 13, la que contiene la iconografía del *Corpus Christi*, se llevó a cabo por un autor diferente al de las otras imágenes, ya que incorpora novedades procedentes del mundo nórdico, más concretamente de la escuela de

⁶⁶³ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 111.

⁶⁶⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Cantorales”, p. 216.

⁶⁶⁵ Tras el estudio de nueve libros de coro, Taranilla ha identificado tres unidades codicológicas distintas, pertenecientes cada una de ellas a tres series de libros de coro diferentes, realizadas en momentos diversos entre los siglos XV y XVII, todos ellos unidos en una misma encuadración. Así, ha dividido el conjunto en tres sectores: A, de mediados del siglo XV; B, de principios del siglo XVI -con iluminaciones de Alonso de Tapia y escritura de fray Reginaldo- entre 1502 y 1504; y C, de comienzos del siglo XVII. TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, “Recepción y asimilación de las formas...”, p. 189, TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, *Las miniaturas de los libros de coro...*

Brujas. El mismo autor también realizaría otras iniciales que se consideran más puestas al día⁶⁶⁶.



Figura 29. *La Epifanía*. Cantoral de la Catedral de Palencia.

El problema para identificar a Alonso de Tapia como el autor de las letras historiadas conservadas se incrementa si tenemos en cuenta que su nombre no ha sido puesto en relación con otros conjuntos iluminados, por lo que no ha podido identificarse ni su obra ni su estilo. Por otro lado, el problema aumenta cuando comparamos los temas solicitados en el encargo y los existentes. Así nos encontramos con que coinciden cinco de los siete temas: *Epifanía* (fig. 29), *Resurrección*, *Pentecostés*, *Trinidad* y *Corpus Christi*, a los que debemos sumar dos iniciales más, las del *Rey David* y *Todos los Santos*, que al no figurar entre las solicitadas en el encargo original se ha estimado que pudieron ser añadidas a

⁶⁶⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Cantorales”, p. 216.

petición de los canónigos obreros⁶⁶⁷. Por otro lado, si se estudia con detenimiento el texto del encargo más allá de la iconografía de las miniaturas, nos encontramos con que se demandaba la decoración con “viñetas en todas quatro planas de la foja alrededor cada una de su fiesta”, algo que no se respeta en una buena parte de las miniaturas conservadas.

En ese mismo sentido, la intención renovadora de la catedral palentina, que solicitaba una iluminación de “obra romana”, contrasta con unas miniaturas donde tímidamente se atisban las formas novedosas. Comparando las imágenes palentinas con sus homónimas de los cantorales abulenses, aparecen en algunas de las primeras determinados elementos que han sido considerados como innovadores, lo que las hace distanciarse levemente de la obra de Juan de Carrión. Así, por ejemplo, en el caso de la *Resurrección*, el sepulcro cobra mayor protagonismo y en cuanto a la ornamentación del frontal, donde se muestra una decoración vegetal dispuesta en torno a un vástago central, que se ha relacionado con esa pretendida decoración “al romano” demandada por el comitente, es algo que a nuestro juicio no se produce, puesto que este tipo de decoración estaba presente en otras obras tardogóticas. En ese sentido puede valorarse la relación existente entre esa zona del sepulcro y otras decoraciones similares del periodo, tanto en libros iluminados como en retablos policromados.

Por otra parte, se ha interpretado que existe una decoración de raigambre italiana entre la decoración marginal de algunos folios, eso sí, excesivamente estilizada y alejada de lo que habitualmente se identifica con ese tipo de repertorio ornamental, siempre unida a las iluminaciones más actualizadas, aquellas de filiación nórdica. De coincidir estos dibujos con el encargo realizado en tiempos de Deza, se refleja una falta de entendimiento de lo que debía contener una “obra romana”, ya que el cabildo y los artífices se mostraron entonces más preocupados por la denominación estilística que por la renovación real.

Finalmente, es reseñable que el cabildo palentino ya había encargado una obra que contuviera ornamentación renaciente en marzo de 1501, cuando Fernando González de Sevilla, tesorero de la catedral, contrató con Pedro de Guadalupe los armarios de la sacristía y sagrario, que debía coronarse con “una moldura romana

⁶⁶⁷ Yarza fue el primero en relacionar la miniatura del Rey David con el encargo debido a la similitud estilística con el resto de las obras, destacando su calidad, mayor que cualquier otra inicial conservada. YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 111 y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Cantorales”, p. 216.

entallada de la forma de la muestra”⁶⁶⁸. Se ha conservado el dibujo, no así la obra final, por lo que tenemos que recurrir al esquema para imaginarnos el armario. Es posible que esa sea la primera alusión a la decoración renacentista que se hace en el medio palentino⁶⁶⁹, sin embargo, y al igual que sucede con las miniaturas corales, las formas goticistas campean por encima de cualquier otro elemento decorativo. Un ejemplo más del sincretismo en las formas artísticas que en este momento tenían validez⁶⁷⁰ y del escaso conocimiento que se tenía de las formas romanas.

PEDRO DE GUADALUPE, FELIPE BIGARNY Y EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE PALENCIA. PARADIGMA DEL CAMBIO DE GUSTO Y DE LAS NOVEDADES ARTÍSTICAS EN CASTILLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

El retablo mayor de la catedral de Palencia es una de las primeras obras escultóricas donde se incorporaron las novedades renacentes “al romano” en Castilla⁶⁷¹. A pesar de sus transformaciones en el tiempo, es el más antiguo de los conservados donde están presentes aquellas formas, tanto en la traza como en la

⁶⁶⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”, *BSAA*, 19, 1952, p. 80.

⁶⁶⁹ Así lo señaló Portela: PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 72-73.

⁶⁷⁰ Pedro de Guadalupe trabajó sin problema en obras goticistas o renacentes, en función del gusto o intereses del comitente. Así, amplió la sillería coral de Palencia con más siales de formas góticas, en base al modelo anterior, la filacteria con los escudos de Inés de Osorio o el intento de realizar la sillería de tracería gótica de la Catedral de Zamora (RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro, 1982, pp. 394 y 595).

⁶⁷¹ Para conocer mejor el complejo proceso de construcción del retablo se ha seleccionado la siguiente bibliografía: REVILLA VIELVA, Ramón, “El retablo mayor de la Santa Iglesia Catedral de Palencia”, *PITTM*, 5, 1950, pp. 91-100; sobre la labor contratada con Pedro de Guadalupe: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor de la Catedral de Palencia, nuevos datos”, *PITTM*, 10, 1953, p. 283-286. VANDEVIVÈRE, Ignace, “L’intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le retablo mayor de la Cathédrale de Palencia (1505)”, *Mélanges d’Arqueologie et d’Histoire de l’Art offerts au professeur Jaques Lavalleye*, Lovaina, 1970, pp. 121-135; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, pp. 45-58; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral del 1500”, en RIBOT GARCÍA, L. A.; CARRASCO MARTÍNEZ, A. y DA FONSECA, L. A. (coords.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, v. 1, 1993, pp. 545-556; PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, “Retablo mayor”, *Memorias y Esplendores*, Las Edades del Hombre, 1999, pp. 111-115; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe (¿-1530) y la revolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco*, 2002, pp. 65-106; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Una época de esplendor. El Renacimiento en la catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *ob. cit.*, pp. 297-305.

decoración. De la misma manera, es la principal obra artística a la que se encuentra indisociablemente unido el nombre de fray Diego de Deza. Una cuestión que era conocida desde antiguo, puesto que el Arcediano del Alcor en la *Silva palentina* ya indicaba que el prelado mandó “[...] hacer a su costa el retablo de talla y ymaginería de la capilla mayor de la igl[es]ia de Palencia”⁶⁷², aunque ocultada hasta cierto punto por las transformaciones posteriores.

La labor promotora desarrollada por fray Diego de Deza en el retablo mayor de la seo palentina se sitúa al mismo nivel que la de otros importantes miembros de las elites religiosas del momento. De esa manera, el cardenal Mendoza mandó contratar a los mejores artífices -Lorenzo Vázquez y Pedro de Guadalupe- para la erección del retablo que debía colocarse en la Capilla del Colegio por él fundado en Valladolid. Alonso de Burgos hizo lo propio en su capilla funeraria de la Iglesia de San Pablo (Valladolid) cuando encargó el retablo a Gil de Siloe y, por otro lado, el cardenal Cisneros se implicó personalmente en la contratación de la obra del retablo para la Catedral de Toledo. En todas ellas se mostraban tanto el gusto como el interés personal de cada uno de sus promotores, así como, por otro lado, la pluralidad de tendencias artísticas que tenían validez en los primeros años del siglo XVI.

EL PRIMER PROYECTO DE RETABLO: REFERENTES, CONCIERTO Y VOLUNTAD DE RENOVACIÓN

El conjunto fue contratado el 22 de enero de 1504 con el entallador Pedro de Guadalupe “al modo e manera de lo antiguo y romano” y debía sustituir aquel altar de plata que años atrás había legado Inés de Osorio⁶⁷³. Para su realización, el 19 de marzo de 1504, poco antes de finalizar su gobierno en Palencia, Deza donó 300.000 maravedíes para “el dicho retablo e reparo e andamio de la dha capilla mayor”⁶⁷⁴.

⁶⁷² FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. I, p. 525, nota 2. ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, en referencia al obispo dice que “hizo hazer a su costa el retablo de talla y ymaginería de la capilla mayor desta sancta iglesia”, f. 32.

⁶⁷³ En el epitafio de esta noble palentina se dice que costeó un retablo destinado a la capilla mayor, la actual capilla del Sagrario, era de plata y se mantuvo en el lugar hasta 1529, cuando se proyectó uno nuevo, para lo cual se utilizó “[...] toda la plata que tenía salvo la imagen de Nuestra señora, e que del valor de dicha plata se hiciere otro retablo bueno y alto”, VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, pp. 55-56; ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral...”, p. 87.

⁶⁷⁴ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCIII v. San Martin Payo recoge partes del documento de la donación del obispo y del concierto con Pedro de Guadalupe para la

Los encargados de velar por la buena marcha de la obra fueron Gonzalo Zapata, deán de la catedral, el licenciado Luis de la Puerta y el sobrino del obispo, el doctor Pedro Xuárez de Deza⁶⁷⁵, estos dos últimos canónigos de la catedral. Llama la atención que el legado de los 300.000 maravedíes se formalizó dos meses después del acuerdo con el entallador, lo que nos lleva a pensar que el prelado quiso asegurarse de la participación de Guadalupe antes de consolidar la donación.

Esta dádiva debía entregarse en seis partes repartidas entre los años 1504 y 1505. Como consta en el acuerdo, las retribuciones del año 1504 tendrían lugar los días de San Pedro, San Miguel y Navidad, a razón de 50.000 maravedíes cada uno, a ellos debían sumarse otros 50.000 más el día de Pascua de Resurrección de 1505 y el último pago, de 100.000 maravedíes, se produciría del día de San Juan de junio de ese mismo año⁶⁷⁶. Guadalupe debía finalizar la obra en poco más de un año, tal y como se desprende de la lectura de los plazos marcados para su pago, que debían iniciarse en marzo de 1504 y terminar en junio de 1505. Sin embargo, el trabajo no se dio por concluido hasta el 23 de agosto de 1506 cuando se entregaron todas las piezas⁶⁷⁷.

Para la elaboración del trabajo palentino Guadalupe debía seguir fielmente el modelo de retablo existente en la capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, hoy desaparecido. El conjunto vallisoletano pasa por ser el primer retablo de traza renacentista del que se tiene constancia, aunque desgraciadamente no nos ha llegado ningún vestigio de su mazonería e imaginería. Sabemos de aquel encargo gracias al testamento del Cardenal Mendoza donde se especifica que ya se habían librado 200.000 maravedíes a Alfonso de Villanueva para que se hiciera un retablo en la Capilla del Colegio. A lo cual añadía que debía llevarse a cabo por orden de

realización del retablo (SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, pp. 283-286). Debido a que en el citado texto se realiza una transcripción parcial, citaremos siempre el documento de archivo.

⁶⁷⁵ En este caso, y para evitar confusiones, debemos señalar que Isabel del Río en su monografía sobre Bigarny recogió de forma errónea el nombre del canónigo, la autora le nombra como Pedro Xuárez de Figueroa: RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 75.

⁶⁷⁶ “[...] para que sean las treçientas mil mrs para el dicho retablo e reparo e andamio de la dha capilla mayor... cinquenta mil mrs al día de sant pedro primera que viene, et otros cinquenta mil mrs al día de sant miguel de setiembre [...] e otros cinquenta mil mrs al día de navidad adelante primera siguiente que será en fin del dicho año de mil quinientos e quatro, en principio del año de mil e quinientos e cinco años e otros cinquenta mil mrs al día de pascua de resurrección [...] los cient mil mrs restantes para el día de sant juan de junio [...]”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, fol. XCIII v.

⁶⁷⁷ PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 47.

Lorenzo Vázquez, maestro de sus obras, tras lo cual determinaba que los “entablamientos del dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua e las ymagines sean de media talla para lo cual se busquen en Valladolid e sus comarcas los mejores maestros que se pudiesen aver”⁶⁷⁸. La labor debió de contratarse en los últimos años del siglo XV y es seguro que estaba finalizada antes de 1504, puesto que aquel año se contrató el retablo palentino.

Hoy podemos afirmar que Pedro de Guadalupe fue el artífice encargado de materializar aquel retablo para la Capilla del Colegio, cuyo modelo había sido dado previamente por Lorenzo Vázquez. Aunque hasta el momento diversos estudios ya habían planteado esta última cuestión como una hipótesis plausible⁶⁷⁹, tras una nueva lectura del contrato palentino es posible confirmar este extremo. Así mismo se puede intuir que fue la razón principal por la cual Diego de Deza contó con sus servicios para elaborar la máquina palentina. Hasta en cuatro ocasiones nos encontramos con alusiones al maestro y a la autoría del retablo vallisoletano, todas ellas en relación con las tareas a realizar y con las retribuciones por su trabajo. Así, cuando se mencionan las obligaciones del artífice, se dice que cobraría “como se le dio e pagó por la talla tan solamente del dicho retablo del señor cardenal”⁶⁸⁰, y “sy

⁶⁷⁸ ÁLVAREZ ANCIL, Andrés, *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excm. Diputación provincial de Toledo*, Toledo, 1915, p. 17. A pesar de que autores como Gómez-Moreno llegaron a dudar de que el retablo vallisoletano pudiera haberse realizado (GÓMEZ-MORENO, Manuel, “Sobre el Renacimiento en Castilla "Notas para un discurso preliminar I. Hacia Lorenzo Vázquez””, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 1, 1925, p. 9), lo cierto es que la publicación por parte de San Martín Payo de algunos extractos del contrato para el retablo palentino permitió certificar la construcción de la citada estructura (SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, pp. 283-286).

⁶⁷⁹ Ara Gil planteó que Guadalupe debía de estar realizando el ensamblaje del Retablo del Colegio de Santa Cruz hacia 1495 (ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 263). De la misma manera, cuando Parrado alude a la autoría del retablo palentino señala que, muy probablemente, Guadalupe también fue el autor de su modelo anterior, el del Colegio de Santa Cruz (PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe...”, pp. 65 y 71; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *El Colegio de Santa Cruz*, Valladolid, 2002, p. 49). Isabel del Río dice que “todos los datos [...] indican que Guadalupe había hecho la arquitectura del retablo de Valladolid” (RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *ob. cit.*, p. 75). Más recientemente, Rafael Martínez afirmaba que el retablo del Colegio de Santa Cruz fue realizado por el entallador Pedro de Guadalupe, aunque sin aportar la documentación que lo confirmase (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Una época de esplendor...”, p. 297).

⁶⁸⁰ Pocas líneas después insiste: “se le ha de pagar aquel mesmo respecto que se le pagó el del dicho señor cardenal [...] en aquella quantía que el dicho pedro de Guadalupe fue pagado el dicho retablo del dicho colegio del señor cardenal”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, fol. XCVIII v. Este dato ya ha sido puesto en valor en: REDONDO CANTERA, María José, “El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete”, en PALOMERO PÁRAMO, Jesús (Ed.), *Roma qvanta fvit ipsa rvina docet*, Universidad de Huelva, 2016, p. 17.

pareciere quel dicho pedro de Guadalupe puso la madera pa el dicho retablo del señor cardenal, o clabaçon, quel sea obligado a ponerla y pagarla para este”⁶⁸¹.

En las capitulaciones con Pedro de Guadalupe, Luis de la Puerta actuaba por mandado y en nombre de fray Diego de Deza, quien estuvo ausente en el acuerdo. A pesar de esta circunstancia, el texto da muestras de la proximidad del prelado para con el proyecto; así se menciona en diversas ocasiones la necesidad de contar con su beneplácito, especialmente cuando se alude a cuestiones iconográficas y decorativas.

El documento recoge todos los pormenores a los que debía hacer frente el maestro y se especifica que su trabajo se limitaba a la “talla, syn la imagineria de bulto de las ymagines de santos [...] como se le dio e pagó por tabla tan solamente del dicho retablo del señor cardenal que esta en el su colegio de santa cruz”⁶⁸². Así mismo se detenía tanto en los aspectos formales, especialmente en sus dimensiones, decoración, encasamientos, arcos o molduras, como en las cuestiones económicas, en su precio, tasación y en los pagos por la obra. Toda la actividad había de realizarse en Palencia, donde se le daría aposentamiento en el Hospital de San Antolín, así como “la madera de texa o pino e la clavaçon que fuere menester pa[ra] esto todo puesto aqui en palencia”⁶⁸³.

Aunque es perfectamente conocido, ha de recordarse que el retablo palentino se proyectó para la reducida Capilla del Sagrario (fig. 30), la que entonces era capilla mayor, un espacio que debido a su forma y a sus dimensiones condicionaba en gran medida el conjunto a realizar. Así, el entallador estaba obligado a hacer una obra poco desarrollada en altura, limitada por una bóveda que se elevaba a pocos metros del suelo y adaptada a la forma poligonal de la cabecera. En el texto se especificaba que el retablo debía tener “de ancho los tres ochauos de la capilla, en que será de ancho todo el dicho retablo treinta y tres palmos de vara, porque no ha de llegar más de hasta las molduras primeras de los dichos ochauos”⁶⁸⁴, y debía alcanzar “al

⁶⁸¹ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCVIII v.

⁶⁸² *Ib.*

⁶⁸³ Continuaba diciendo: “y despoes de dorado el dicho Guadalupe se ha obligado a lo asentar a su costa”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCVIII.

⁶⁸⁴ *Ib.* En otro párrafo del contrato se dice: “e si por ventura no podiere ser el dicho retablo tan alto como dicho es por la disposiçion de la capilla mayor que el dicho pedro de Guadalupe mire bien que haga el dicho retablo como dicho es en proporçion e segund lo requiriere la capilla”, *Ibid.*, f. XCVII.

medio de las tres ventanas con remate, y todo que serán treinta e cinco palmos de vara o lo que oviere fasta llegar al dicho medio de las ventanas con el guardapolvo y remate”. Seguidamente se indicaba que “no puede ser más alto porque topara en la cantería de la bóveda de la dicha capilla [...] podrase ganar en el repartimiento de los encasamientos y obra que llevare pa[ra] que parezca el retablo que no es enano, sino que viene en proporción e grandor”⁶⁸⁵, a la manera del retablo del Colegio del señor Cardenal en Valladolid.



Fig. 30. *Capilla del Sagrario*.
Catedral de Palencia

El banco debía asentarse sobre un zócalo muy rico⁶⁸⁶ y dividirse en “siete encasamientos con sus pilares y por ençima dellos una cornisa muy rica muy bien entallada y en los encasamientos en el de en medio vna historia de la piedad de bulto y en los otros seys en cada vno vna imagen de bulto qual mandare su

⁶⁸⁵ *Ib.*

⁶⁸⁶ Así se dice que, “en la viga sobre que carga el banco han de yr vnas rosas bien armadas e pobladas de hojas las cuales sean bien fijas e asentadas vn poco mas eminentes que la otra labor”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCVII v.

señoría”⁶⁸⁷. Por encima de este debía diponerse un cuerpo con siete nichos separados por pilares:

“con su vasa e capitel muy levantado y por los llanos y costados que sean todos llenos de follajes romanos muy ricos y ençima destes pilares que aya vn alquitrabe y vn friso y vna cornisa todo muy lleno de obra y muy rico y bien labrado y que en el encasamiento de en medio que tenga a n[ues]tra señora con siete angeles a la redonda como la suben a los cielos todo de muy buen bulto entallado y las otras seys sean las ymagenes de bulto que su señoría mandare”⁶⁸⁸.

En el último cuerpo habían de colocarse los “encasamientos principales” en un número que repetía el precedente, todos ellos separados por “vnas columnas con sus basas y capiteles muy ricos al modo romano y ençima destes dichos encasamientos que pase vn alquitrabe e vna cornisa y entre medias de vno y otro vna orla de serafines muy buenos e muy poblados o de labor que su señoría mandare”⁶⁸⁹. En los encasamientos de este último cuerpo se estaba obligado a incluir imágenes de bulto a discreción del obispo, salvo en el central, que debía “llevar el acompañamiento de la dicha imagen de nuestra señora y de los ángeles”⁶⁹⁰. Unos arcos decorados con veneras por encima de estos encasamientos debían cerrar el conjunto.



Fig. 31. *Retablo mayor de la catedral de Palencia*, detalle del remate. Pedro de Guadalupe. 1504-1506.

Todas las superficies del retablo debían ser decoradas con mimo, incluso las más alejadas de la vista del fiel como aquellas situadas en el extremo superior del mismo (fig. 31). De esta manera, en torno a los arcos allí proyectados debían incluirse “dos angeles de bulto que tengan los dos angeles vna jarra muy rica que salga della su obra que hinchan los campos de las vueltas de los arcos”. Finalmente, una gran moldura debía cerrar todo el conjunto y sobresalir por encima, para servir

⁶⁸⁷ *Ibid.*, f. XCVII.

⁶⁸⁸ *Ib.*

⁶⁸⁹ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCVII v.

⁶⁹⁰ *Ib.*

de guardapolvo, “toda llena de obra entallada muy rica al modo romano y que enzima desta dicha moldura salga vn remate muy rico con nueve candeleros muy entallados y muy ricos y entre candelero y candelero que sea todo lleno de obra de remate todo entallado muy rico”⁶⁹¹.

Los flancos se cerrarían con grandes pilares a manera de guardapolvos, de forma que, “toda la obra del dicho retablo ate por los dichos dos pilares y que los pilares lleven sus encasamientos con sus imagines de bulto tales e tan grandes como las de los encasamientos de todo el dicho retablo”⁶⁹². Esta acción ampliaría la anchura y daría lugar a un conjunto más equilibrado.

En cuanto a la decoración, son recurrentes las referencias al uso de un repertorio romano, con diversas labores y follajes, como a “su señoría paresçiere y fuere contento”. El referente era de nuevo el retablo vallisoletano, al que debía superar con una decoración “muy mejor e mas rica [...] de las dichas labores”. En este sentido se insistía en que los pilares y traviesas llevarían una labor más prima, gruesa y rica que el retablo al que emulaba, además de “poner algunos lilios [lirios] e azucenas y otras labores romanas quales su señoría diere debuxadas e fuere contento”, todo ello en probable alusión a la Virgen, a la advocación del templo y a la orden a la que pertenecía el prelado. Por otro lado, el texto alude al gusto e implicación del obispo con el proyecto, puesto que se comprometió a entregar los dibujos para este espacio⁶⁹³. Por último, la labor de Deza como promotor de la obra se reforzaba a través de la presencia de sus escudos, que debían ornar el conjunto en sus cuatro extremos: en las basas de los pilares y por debajo de la moldura de cierre⁶⁹⁴.

Guadalupe debía percibir el mismo dinero que se le pagó por la talla del *Retablo de Santa Cruz* “tanto por tanto [...] salvo lo que mas fuere de alto o de ancho”, todo ello a pesar de las mejoras que se comprometió a introducir, pues ya se ha señalado, por ejemplo, que debía incrementarse la riqueza decorativa y que los pilares

⁶⁹¹ *Ib.*

⁶⁹² *Ib.*

⁶⁹³ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCVIII.

⁶⁹⁴ Así dice que “el dicho pedro de Guadalupe ha de hacer quatro escudos de armas de su señoría en el dicho retablo, dos en las vasas de los dos pilares grandes caberos y los otros dos debaxo de la moldura del remate alto de los dichos pilares” (*Ibid.*, f. XCVIII r). En el escudo aparecen las armas paternas de Deza y maternas de Tavera. Del Río recoge de forma errónea que en el retablo aparecerían los emblemas heráldicos de la reina junto con los del prelado, RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *ob. cit.*, p. 75.

situados entre los encasamentos irían “mas levantados e labrados a los lados”. Los pagos al entallador debían realizarse a medida que la obra fuera entregada hasta alcanzar la suma acordada, la misma que recibió por el retablo del cardenal. La última parte se le entregaría una vez que la obra quedase a vista de maestros, pagándosele lo que estos determinasen⁶⁹⁵.

Constan los libramientos realizados en favor de Guadalupe, que percibiría un total de 139.000 maravedíes tras hacer todas las cuentas⁶⁹⁶. Los nueve mil maravedíes que excedían de la cantidad acordada le fueron entregados tras la tasación de los maestros. Juan Gil, que en ese momento se encargaba de las obras del claustro, actuó en nombre del cabildo y Andrés de san Juan, también conocido como Andrés de Nájera, lo hizo en favor de Guadalupe. Ambos se desplazaron a Valladolid para medir el retablo del Colegio de Santa Cruz y determinar si el entallador se había ajustado a lo establecido en el acuerdo. Tras las comprobaciones, certificaron que la obra palentina era cuarenta y nueve pies cuadrados mayor que el retablo vallisoletano por lo que se determinó que Guadalupe debía cobrar 9.000 maravedíes más por el trabajo⁶⁹⁷. El 23 de agosto de 1506 se daban por entregadas todas las piezas que el maestro se había comprometido a realizar⁶⁹⁸.

⁶⁹⁵ “Yten que después de acabada la obra sean obligadas las partes a traer dos maestros entalladores que vean y tasen el dicho retablo en termino de quinze días primeros siguientes y el vn maestro sea elegido por parte de su señoría el otro por parte del dicho Pedro de Guadalupe los quales si no se concertaren sea puesto vn terçero por parte de su señoria los quales asi mismo aviendo hecho juramento en lo vno y en lo otro juzguen si la obra es tal como el dicho Pedro de Guadalupe se obliga e que si los dichos maestros que han de ver la dicha obra dixeren e juzgaren que merece mas que la del señor cardenal que dicha es por mejoras algunas o por otras razones, no se ha de pagar mas de como arriba esta asentado en el precedente cap[i]t[u]lo conviene a saber lo que se dio por el otro, mas a queste respecto lo que mas oviere de ancho o de alto en este y no mas”, ACP, Sección Histórica, arm I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. XCVIII v.

⁶⁹⁶ El año de 1505 recibió 102.000 maravedíes divididos en siete pagas: el 8 de febrero 20.000 maravedíes; el 18 de febrero 35.000 maravedíes repartidas en dos pagas de 15.000 y 20.000 maravedíes, respectivamente; 10.000 maravedíes más el 27 de mayo; el 1 de agosto 12.200 maravedíes; el 24 de septiembre 10.000 maravedíes y, por último, 15.000 maravedíes el 25 de noviembre. En el año de 1506 percibió dos entregas: 5.000 maravedíes el 25 de febrero y 4.147 maravedíes el 22 de abril. Finalmente, Bigarny le pagó 1.500 maravedíes por 100 tablas que le sobraron. SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p 285.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, pp. 285-286.

⁶⁹⁸ PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 47.



Fig. 32. Reconstrucción del primer proyecto de retablo por Pedro de Guadalupe. Por: David Checa y Julián Hoyos

El retablo descrito en el acuerdo debía estar compuesto por un banco, dos cuerpos y siete calles rematadas por un ático y una gran cornisa, sobre la que debían asentarse nueve candeleros. A los lados dos grandes pilastras unificaban el conjunto y reforzaban la idea de cierre en los flancos, además de constituir una ampliación del espacio para alojar esculturas. La calle central destacaba en anchura por encima de las laterales y en ella debían colocarse una *Quinta angustia* en el banco y la *Asunción de la Virgen*, que debía ocupar todo el espacio central; eran las dos únicas escenas que se mencionaban de forma expresa en el acuerdo y ambas contaban con el beneplácito del cabildo (fig. 32).

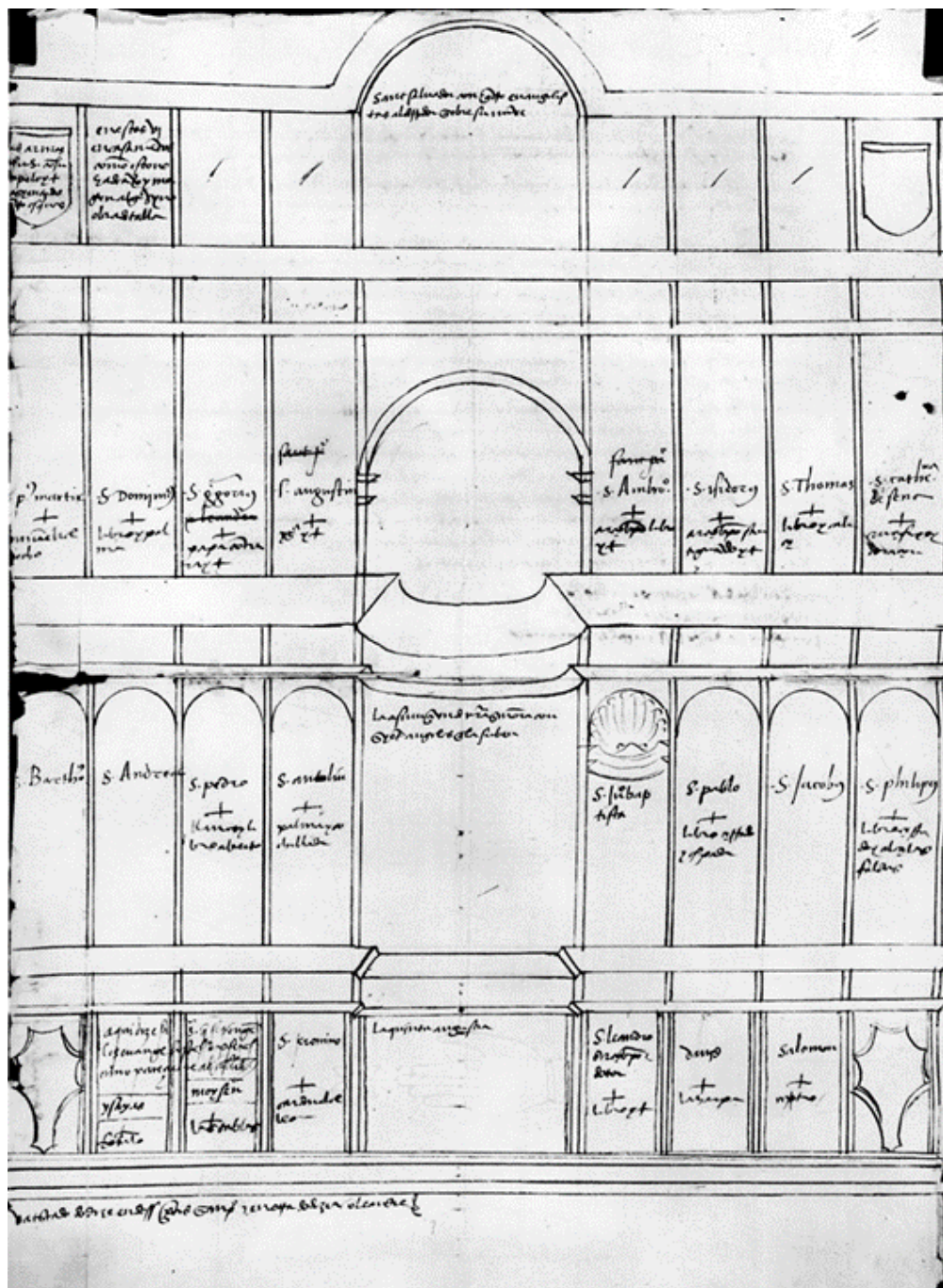


Fig. 33. Esquema del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia. 1505. Felipe Bigarny. ACP, Sec. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, s/f.

proyecto original fue modificado. Sirviéndonos del esquema del retablo dibujado por Bigarny en 1505 (fig. 33)⁶⁹⁹, podemos apreciar cómo, en el extremo superior de la calle central, se incorporaba un nuevo encasamento destinado a acoger la figura de *El Salvador*. Era esta una imagen que no se contemplaba en el contrato con Guadalupe por lo que lo más probable es que desde el cabildo se advirtiese sobre la necesidad de que aquella figura fuera incluida por ser una de las advocaciones del templo.

La cuestión debió de ser subsanada sobre la marcha, a medida que avanzaban los trabajos de mazonería, solicitando a Guadalupe la incorporación de un nuevo encasamento. Todo ello sin necesidad de renovar el contrato puesto que, como ya se ha dicho y tal como se aludía en el acuerdo, el entallador cobraría aparte todo aquello que excediese las dimensiones del retablo de Santa Cruz. Esta novedad rompía con el esquema de retablo planteado en el contrato, regular y proporcionado, donde la calle principal cumplía la función de centrar la composición y la atención con un espacio unitario y una sola figura escultórica. Tras la modificación la calle central adquirió unas características tradicionales, ya que sobresalía por encima de la línea de cierre y destacaba aún más como el eje de la composición.

Parrado fue el primer investigador que realizó una reconstrucción aproximada del retablo de la Catedral de Palencia (fig. 34)⁷⁰⁰. Para ello se sirvió de la documentación publicada sobre el mismo, junto con el dibujo de Bigarny, así como del propio retablo, del que sustrajo los elementos añadidos en los siglos XVI y XVII. A través de ese esquema planteó que sus proporciones debieron ser apaisadas y lo relacionó con un arco triunfal de doble altura. El tipo de decoración, *a candelieri*, y los capiteles sobre las pilastras los puso en relación con los adornos renacentes del Colegio de Santa Cruz. Así mismo, vinculó la obra con el *Sepulcro del Cardenal Mendoza* (fig. 35) en la Capilla mayor de la Catedral de Toledo, que pudo servir de inspiración a Lorenzo Vázquez para elaborar el diseño del retablo vallisoletano que, recordemos, es el mismo que con posterioridad emuló Guadalupe para la catedral palentina. Dicho autor aludió a las similitudes, siendo estas especialmente visibles en el esquema arquitectónico, con dos arcos superpuestos en

⁶⁹⁹ Debemos tener presente que el rasguño no pretendía ser fiel ni a las proporciones ni a los elementos decorativos o constructivos del mismo, puesto que su función era la de servir de soporte para que el prelado indicase la iconografía que había de contener el retablo.

⁷⁰⁰ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Gótico y Renacimiento...”, p. 552, fig. 2.

la calle central, en la disposición de hornacinas de las calles laterales y en el tipo de decoración⁷⁰¹.

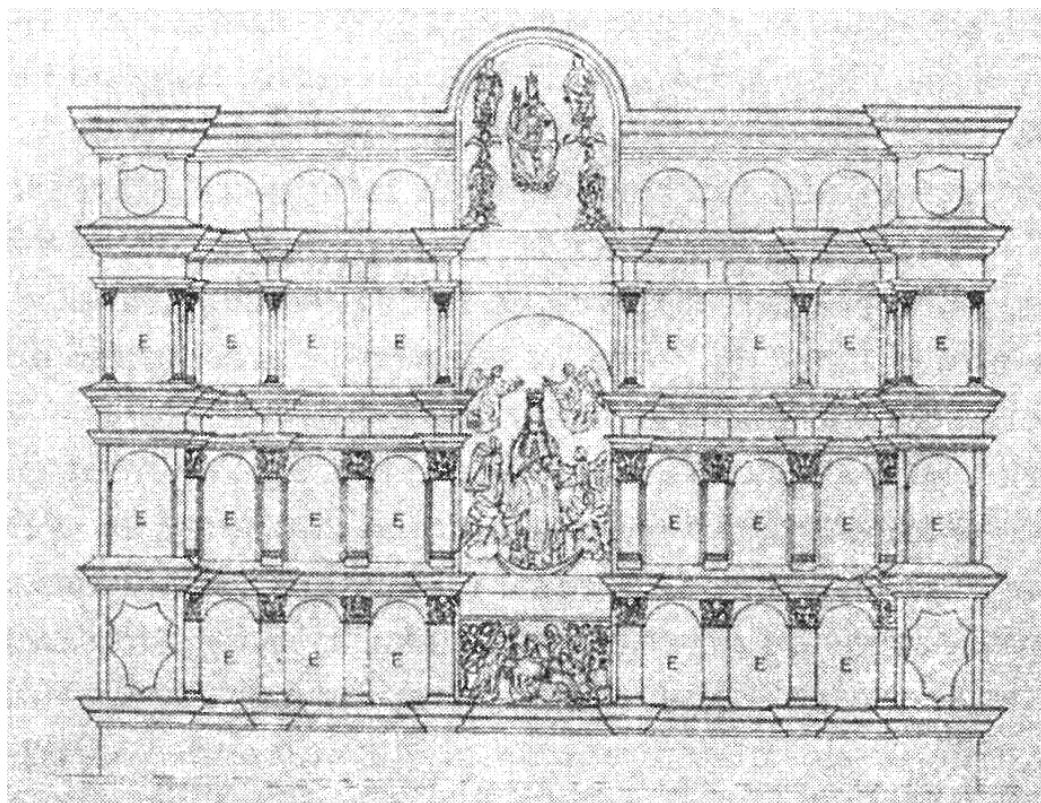


Fig. 34. Reconstrucción aproximada del estado primitivo del retablo mayor de la catedral de Palencia por Parrado.

⁷⁰¹ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe...”, pp. 77-78. Sobre la problemática en torno a la datación del sepulcro de Mendoza y su autoría, véase GILMAN PROSKE, Beatrice, *Castilian Sculptur. Gothic to Renaissance*, New York, 1951, pp. 298 y ss.; REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pp. 112 y ss.; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, “La arquitectura como documento. El sepulcro del gran Cardenal Mendoza en Toledo”, *Academia*, 63, 1986, pp. 219-242; DÍEZ DEL CORRAL, Rosario, “Muerte y Humanismo la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza”, *Academia*, 64, 1987, pp. 209-228; MARÍAS, Fernando, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el *Codex Escorialensis*”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2, 1990, pp. 117-130 (este autor propone que la ejecución del sepulcro debió de ser posterior a 1506, y que pudo terminarse en 1512, *Ibid.*, p. 126). Del Río propone que Alberto Maffioli pudo ser el autor de una de las trazas dadas para el retablo de la catedral de Toledo y lo pone en relación con el *Sepulcro del Cardenal Mendoza*: RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *ob. cit.*, pp. 60-61, esta última hipótesis ya fue planteada en MIGGIACCIO, Luciano, “Carrara e la Spagna nella cultura del primo Cinquecento”, *Le vie de marmo. Aspetti della diffusione dei Manufatti marmorei tra '400 e '500*, Petrasanta, 1992, pp. 101-137.

Coincidimos en general con este planteamiento puesto que, a pesar de las dificultades para concretar el momento de elaboración del sepulcro del Cardenal, la relación formal existente entre ambas obras es evidente. No obstante, debemos advertir que, tras la modificación del concierto primigenio para la elaboración del retablo, en el que se incluyó un nuevo encasamiento para acoger la figura del *Salvador*, se desvirtuó la idea original. Por todo ello, en nuestra opinión, las similitudes entre el retablo palentino y el *Sepulcro del Cardenal Mendoza* se circunscriben al segundo cuerpo de este último y no a la obra completa ya que ambos se componen de los mismos elementos: un gran arco de medio punto en la calle central, hornacinas cerradas con veneras a ambos lados de esta y una cornisa rematada por candeleros en correspondencia con las calles existentes.



Fig. 35. *Sepulcro del Cardenal Mendoza*. Catedral de Toledo.

Por otro lado, creemos necesario ahondar mínimamente en otras posibles relaciones del proyecto original, puesto que el aquel evocaba en diversas partes a algunas obras del primer Renacimiento hispano, en especial aquellas relacionadas de una u otra forma con la labor de Lorenzo Vázquez. Como ya señalara Parrado, es posible ver numerosos puntos de encuentro entre el retablo palentino y ciertos elementos arquitectónicos y decorativos del Colegio de Santa Cruz, ya sea a través de aquellos presentes en la entrada al edificio o de otras partes del mismo edificio, como la arquitectura de acceso a la Biblioteca. Además, podemos apreciar la misma relación con la *Puerta del Salón de los Marqueses* del Palacio de La Calahorra (Granada) (fig. 36). A pesar de que esta última se llevó a cabo en fechas posteriores al retablo palentino, sabemos que Lorenzo Vázquez trabajó allí y que, de alguna manera, pudo participar en su diseño. Con ella comparte la arquería de medio punto, que abarca todo el espacio central, así como las pilastras divididas en dos alturas, en las cuales se abren hornacinas que alojan esculturas. Difieren en el remate ya que, en el caso palentino, el conjunto culmina con un entablamento donde se insertan arcos de medio punto junto con la heráldica del prelado. Sin embargo, en ambos está presente una gran cornisa, quebrada en los extremos, en sintonía con el avance de las pilastras laterales. En cualquier caso, es necesario tener presente que las similitudes se circunscriben a lo formal, puesto son evidentes las diferencias relativas a la función, dimensiones o contenido iconográfico de ambos conjuntos.

Por todas estas cuestiones, es fácilmente apreciable la relación existente entre el retablo palentino y las obras escultóricas vinculadas a los Mendoza, a Lorenzo Vázquez de Segovia y al primer Renacimiento español, muchas de ellas perfectamente conocidas tanto por Diego de Deza⁷⁰² como por Pedro de Guadalupe.

⁷⁰² El obispo conocería el sepulcro del Cardenal y otras obras contemporáneas gracias a su relación con la monarquía. Así sabemos que el 22 de mayo de 1502 Deza se encontraba en Toledo: “El archiduque D. Felipe y su mujer la princesa Doña Juana, de vuelta de Flandes llegaron á Toledo, donde en domingo 22 de mayo de 1502, se les hizo con singular pompa y grandeza el juramento de sucesores y herederos de la corona. Ofició el arzobispo de Sevilla, el cardenal D. Diego Hurtado de Mendoza, patriarca de Alejandría, ante lucida concurrencia de señores, caballeros y prelados, entre los cuales se contaba nuestro Don Fray Diego, que tanto por sus personales prendas como por la mitra que ceñía, era uno de los primeros del reino”, COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *ob. cit.*, p. 153. Véase PADILLA, Lorenzo de, *Crónica de Felipe el Hermoso* (tomo VIII de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*), Viuda de Calero, 1846, pp. 85-87.



Fig. 36. *Puerta del Salón de los Marqueses* del Palacio de La Calahorra (Granada) Reconstrucción del primer proyecto de retablo por Pedro de Guadalupe.

EN TORNO A LA CONTRATACIÓN FALLIDA DE ALEJO DE VAHÍA

El 4 de junio de 1505, varios meses después de que Diego de Deza hubiera dejado la sede, Gonzalo Zapata y Cristóbal Merodio, deán y maestrescuela respectivamente, firmaron un acuerdo con Alejo de Vahía para que este se encargase de la imaginería del retablo mayor, cuya mazonería estaba realizando en ese momento Guadalupe. Parece que hubo cierta premeditación en la manera de actuar, pues se hizo “estando todos los otros sus colegas absentes de la çibdad y no pudiendo entonces en ello entender”⁷⁰³.

Es muy probable que el encargo de la imaginería a Alejo de Vahía por parte de Zapata y de Merodio se produjera sin contar con el beneplácito del Obispo ni con el de “sus colegas”, en ese momento ausentes. El término *colegas* utilizado para referirse a un número indeterminado de personas induce a confusión. No obstante, debemos descartar que se refiriera al conjunto del cabildo, puesto que estaba formado por un grupo de personas demasiado numeroso, por lo que era imposible que todos faltasen. Por otro lado, el hecho de que Alonso Fernández de Madrid y Alonso de Oryvela, también miembros del cabildo, firmasen como testigos en el

⁷⁰³ VANDEVIVÈRE, Ignace, “L’intervention du sculpteur...”, p. 317.

acuerdo redunda en lo anteriormente mencionado. La presencia del Arcediano del Alcor (Alonso Fernández de Madrid) en la firma del contrato imposibilita que el término colega se refiera únicamente a las dignidades, en tanto que parte representativa del cabildo, por lo que lo más factible es que se estén refiriendo a los canónigos Pedro Xuárez de Deza y Luis de la Puerta, quienes, junto a Zapata y Merodio, también debían velar por la donación de fray Diego de Deza.

Ha de considerarse que Alejo de Vahía era en ese momento un escultor que llevaba años trabajando en la comarca terracampina, gozaba de gran prestigio en la zona y había logrado el ascenso social y ciertas cotas de poder dentro de la oligarquía local en tanto que miembro del concejo de Becerril de Campos (Palencia)⁷⁰⁴. Así, a lo largo de su trayectoria artística trabajó para un heterogéneo grupo de miembros del clero; se ha podido rastrear su intervención en algunas partes del Colegio de Santa Cruz, promovido por el influyente Cardenal Mendoza; también realizó trabajos de elevada calidad para miembros del cabildo palentino, sirva como ejemplo la *Santa Ana triple* propiedad del racionero Antonio Martínez Pesebre⁷⁰⁵. Todo ello sin menospreciar los encargos procedentes del clero local, como se puede constatar a través de la *Virgen con el niño y un donante* que durante

⁷⁰⁴ Alejo de Vahía era un escultor procedente del norte de Europa, de la zona del Bajo Rin o Westfalia como concluyó Ara Gil. Trabajó en torno a veinticinco años en la península (ca. 1490-†1515), la mayor parte de ellos desde su taller asentado en la localidad palentina de Becerril de Campos, y lo hizo solo o en compañía de otros artistas como Pedro Berruguete. Desde allí su taller abasteció de esculturas a la extensa comarca de la Tierra de Campos, que abarca las actuales provincias de Palencia, Valladolid, Zamora y León. Sobre el escultor son imprescindibles los siguientes estudios: VANDEVIVÈRE, Ignace., “L’intervention du sculpteur...”; ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía...*; OLIVA HERRER, Hipólito Rafael, “Perfil sociológico e implicaciones políticas del artista a fines de la Edad Media: Consideraciones a partir de la figura de Alejo de Vahía y otros artistas en Becerril de Campos”, *BSAA*, 65, 1999, pp. 203-218; YARZA LUACES, Joaquín, *Alejo de Vahía, Mestre d’imatges...*; sobre la colaboración con otros artistas YARZA LUACES, Joaquín, “Berruguete, los escultores y la escultura” en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Paredes de Nava, 2003, pp. 82-85; y ARA GIL, Clementina Julia, “Pedro Berruguete y la escultura”, en *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 2004, pp. 330-332. La última aportación sobre el escultor en: ARAUS BALLESTEROS, Luis. “Un alemán y un morisco. Alejo de Vahía y Francisco Andado en el convento de San Francisco de Valladolid”, en AMRÁN, Rica y CORTIJO OCAÑA, Antonio (eds.), *Minorías en la España medieval y moderna (ss. XV-XVII)*, Santa Barbara, Publications of eHumanista, 2016, pp. 129-144.

⁷⁰⁵ En la descripción que hizo Revilla de la Capilla de Santa Teresa de la Catedral de Palencia mencionó un “Precioso grupo escultórico místico -fines del siglo XV- burgalés, representa a Santa Ana, Virgen María y el Niño; donativo del racionero D. Antonio Martínez Pesebre, fallecido en 1510”. REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1954, p. 20. La ficha más completa sobre esta obra atribuida a Alejo de Vahía en ARA GIL, Clementina Julia, “Santa Ana, la Virgen y el Niño”, en *Memorias y Esplendores*, Las Edades del Hombre, 1999, pp. 269-270, con bibliografía anterior.

mucho tiempo estuvo en la iglesia de Santa Eugenia en Becerril de Campos (Palencia) (fig. 37), hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña⁷⁰⁶ (fig. 38). A través de estas y de otras cuestiones podemos valorar que su trabajo se tuvo en alta estima en la diócesis palentina a finales del siglo XV, un aprecio que no decayó avanzado el siglo XVI, puesto que su labor estaba en sintonía con los gustos y preferencias de diversos clérigos palentinos de ese periodo.



Fig. 37. *Virgen con el Niño y donante*. Entre 1893 y 1954. Fotografía del Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Imagen tomada en la Iglesia de Santa Eugenia de Becerril de Campos (Palencia). Número: 12301_B



Fig. 38. *Virgen con el Niño y donante*. Círculo de Alejo de Vahía. Ca. 1500-1510. Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona). Núm. cat.: 200682-000.

⁷⁰⁶ En la ficha realizada por el Museo Nacional de Arte de Cataluña se dice que “procede quizás de Becerril de Campos (Palencia)” <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-y-donante/alejo-de-vahia/200682-000> (consultado: 04/03/2019). Esta suposición se refrenda gracias a la fotografía de la escultura custodiada en el IPCE, tomada en la Iglesia de Santa Eugenia de Becerril de Campos (Palencia) como se hace constar en la ficha. Lo cual hace más factible la atribución a Alejo de Vahía o a su taller.

Como punto de partida, Vahía estaba obligado a realizar un *San Juan Bautista* y una *Magdalena*. Ambas piezas tenían un encasamento asignado en el retablo mayor; el primero “para la parte de la mano izquierda de la Asunción, en el medio, y la de la Magdalena [...] para la mano derecha de la Asunción en lo alto”⁷⁰⁷. El tamaño del *Bautista* debía ser ligeramente superior a la *Magdalena*, ya que debían medir cinco palmos y medio y cinco palmos, respectivamente, puesto que, como ya sabemos, los encasamientos del segundo cuerpo del retablo eran de menores dimensiones que las del primero⁷⁰⁸. Por su trabajo habría de recibir entre tres mil y cuatro mil maravedíes, dependiendo de la calidad de las piezas y del juicio de Pedro de Guadalupe⁷⁰⁹. Así mismo, se especifica que habría de pagársele con la “donación de los dichas 300.000 que para esto avía”⁷¹⁰, es decir, con el legado del obispo Deza.

Finalmente la imaginaria se encargó a Bigarny por lo que las piezas elaboradas por Vahía se depositaron en el Hospital de San Antolín, donde compartían espacio con la mazonería entregada por Guadalupe, a la espera de determinar su destino⁷¹¹. El paso del tiempo hizo que aquellas corrieran distinta suerte: la escultura de *San Juan Bautista* (fig. 39) se vendió al Convento de Santa Clara de la misma ciudad, el cual también la enajenó y, en fechas recientes, Yarza la identificó con la figura homónima conservada en el Museo Frederic Marés de Barcelona⁷¹²; por otro lado, la *Magdalena* (fig. 40) se almacenó en dependencias catedralicias⁷¹³ y fue colocada en el Retablo mayor de la catedral en la tercera década del siglo XVI, tras la última ampliación del mismo.

⁷⁰⁷ VANDEVIVÈRE, Ignace, “L’intervention du sculpteur...”, p. 317.

⁷⁰⁸ Esta cuestión también se especificaba en el contrato con Bigarny, donde se decía que las imágenes situadas sobre el banco midan “cinco palmos y medio en alto”, más “ocho imágenes para encima de estas sobredichas, que han de ser de cinco palmos en alto”, ACP, Sección Histórica, arm I, leg. 4, 89, Libro de Contratos.

⁷⁰⁹ Vahía cobró 1.500 maravedíes por cada pieza, un total de 3.000 maravedíes, la cantidad mínima acordada.

⁷¹⁰ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. IV, 89, Libro de Contratos, VANDEVIVÈRE, Ignace, “L’intervention du sculpteur...”, p. 317.

⁷¹¹ El 23 de agosto de 1506 la *Magdalena* estaba en el Hospital de San Antolín.

⁷¹² Se vendió en 1.400 maravedíes, cien menos que el precio pagado a Vahía. YARZA LUACES, Joaquín, *Alejo de Vahía, Mestre d’imatges*, Quaderns del Museu Frederic Marès 6, Barcelona, 2001). Sobre esta pieza véase el catálogo en línea de la Colección Frederic Marés: http://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/seccio_escultura/H305772/?lang=ca&resultsetnav=5c7d106d7ddb0 (consultado: 04/03/2019).

⁷¹³ Vandevivère identificó esta pieza como la *Magdalena* del retablo mayor de la Catedral de Palencia: VANDEVIVÈRE, Ignace., “L’intervention du sculpteur...”, pp. 311-312.



Fig. 39. *San Juan Bautista*. Alejo de Vahía. Ca. 1505. Museo Frederic Marés (Barcelona). Número de inventario: MFM 1130.



Fig. 40. *Magdalena*. Alejo de Vahía. 1505. Retablo mayor de la Catedral de Palencia

1505: FELIPE BIGARNY, ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO LENGUAJE

El 1 de agosto de 1505, dos meses después del intento fallido de encargar la obra escultórica a Alejo de Vahía, se encomendó la imaginería del retablo al escultor Felipe Bigarny. Los diferentes documentos relativos a ese acuerdo recogen como a pesar de la distancia espacial que mediaba entre las ciudades de Palencia y Sevilla, Deza no se desvinculó de un proyecto gestado poco antes de finalizar su gobierno en la ciudad del Carrión. A través de una carta dirigida al cabildo -hoy perdida- el Obispo daba instrucciones precisas para la contratación de Felipe Bigarny y se detenía en definir la comisión encargada de fijar las condiciones y de velar por la marcha de los trabajos⁷¹⁴. El grupo debía estar compuesto por el deán

⁷¹⁴ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 288, nota 24; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 47. En la “cuenta y relación de la imaginería del retablo” se dice que el

Gonzalo Zapata, por el maestrescuela Cristóbal Merodio y por el canónigo Gregorio del Castillo.

Como se ha dicho más arriba, el encargo de la mazonería del retablo palentino a Pedro de Guadalupe se explica, entre otras razones, porque era el autor de aquel realizado años atrás para la capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, un modelo de prestigio que Guadalupe debía imitar o incluso mejorar. Este fue perfectamente conocido por Deza, de la misma manera que también pudo admirar las demás obras encargadas y promovidas por el cardenal Mendoza en Valladolid. Así, si Diego de Deza contrató los servicios de Guadalupe por ser el autor del retablo vallisoletano para el Cardenal ¿por qué razón se encargó a Felipe Bigarny la imaginería del retablo? ¿Es posible que existiera alguna relación entre la imaginería del retablo de Santa Cruz y el maestro borgoñón? Ambas son preguntas de difícil respuesta; no consta que Bigarny fuera el autor de la imaginería del retablo vallisoletano, no obstante, aún son muchas las dudas existentes en torno a una obra de la cual se desconoce prácticamente todo, desde los nombres de los imagineros que allí trabajaron hasta la iconografía o el número de piezas que contenía⁷¹⁵.

En ausencia de una relación clara entre Felipe Bigarny y el retablo vallisoletano, tan sólo podemos valorar la posibilidad de que el obispo estuviera familiarizado de alguna manera con la obra del maestro borgoñón, lo cual influyó de forma decisiva en el encargo. Así, sabemos que en abril de 1497 Deza se encontraba en Burgos junto al príncipe Juan cuando este contrajo matrimonio con Margarita de Austria en la catedral de aquella ciudad. Consta su presencia en la *Caput Castellae* entre enero y agosto de 1497 gracias a la correspondencia que mantuvo con cabildo salmantino durante aquel tiempo⁷¹⁶. Si en aquel momento Bigarny ya se encontraba en la

entonces arzobispo de Sevilla Diego de Deza había mandado reunir al cabildo para transmitirles “como consta por esta su carta [...] pa[ra] que diesen a facer a maestre filipe imaginario v[ecin]o de burgos la imaginería del dicho su retablo [...]”. Llama la atención la determinación del prelado para encargar la imaginería de “su retablo”, como se denomina en el documento, a Felipe Bigarny, ACP, Secc. histórica, arm. 1, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 106.

⁷¹⁵ Se ha llegado a plantear la hipótesis, hoy desestimada, de que Alejo de Vahía fuera el autor de la imaginería del retablo de Santa Cruz: WATTENBERG, Federico, *Exposición de la obra del Maestro de Santa Cruz de Valladolid*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1964-1965. P. 21-23, esta hipótesis fue rechazada por primera vez en VANDEVIVÈRE, Ignace, “L’intervention du sculpteur...”, p. 314.

⁷¹⁶ Así, el 29 de enero de 1597 trataba sobre las obras de la catedral; el 1 de abril de ese año solicitaba que se le guardasen los derechos sobre la prisión del canónigo Castro; el 1 de mayo anunciaba su regreso a Salamanca y trataba sobre el “empedramiento “ de la ciudad; el 9 de agosto trataba sobre el tesorero de la iglesia; y, finalmente, el 29 de ese mismo mes escribía sobre las diferencias con el canónigo Maldonado, véase CLEMENTE REAL, Rodrigo José y HIDALGO SÁNCHEZ, Beatriz,

ciudad burgalesa, no resulta extraño que entonces conociera la actividad tanto de éste como de otros artistas, entre los cuales se encontraba Juan de Flandes quien en aquel momento desarrollaba tareas pictóricas en las obras reales⁷¹⁷. Por otro lado, el 22 mayo de 1502 Deza se encontraba en Toledo junto a los archiduques Juana y Felipe, allí trabajaba Bigarny ejecutando diversas esculturas para el retablo mayor de la catedral. Poco tiempo después, en septiembre de 1503 el maestro borgoñón firmaba el contrato para el retablo de la Capilla de la Universidad de Salamanca. La proximidad de Deza con la ciudad del Tormes es perfectamente conocida y referenciada; allí había sido prior del Convento de San Esteban, obispo de la ciudad y catedrático de Prima en su Universidad, por lo que es más que probable que estuviera al tanto de aquel encargo. Finalmente, no debemos descartar que su sobrino Pedro Xuárez de Deza, que se incorporó al cabildo palentino procedente de la catedral de Burgos, pudo ejercer una influencia determinante en su tío para que seleccionase al mismo artista que había elaborado los tres *Relieves del trasaltar*, aquellos que tanta admiración habían producido a la clerecía burgalesa.

Es por tanto plausible que Diego de Deza conociera directamente la labor de Bigarny, en gran medida debido al contacto directo que este tuvo con el artífice y con sus obras, sobre todo en Burgos, Toledo o Salamanca, y por las relaciones que mantuvo con los promotores que se las encargaron. Estas pudieron ser, entre otras, las razones que llevaron al prelado a decantarse por Bigarny cuando se hizo necesaria la contratación de un artífice que elaborara las figuras de bulto.

El acuerdo con Felipe Bigarny para hacer las esculturas contemplaba diferentes aspectos relativos al trabajo a realizar, algunos especialmente interesantes, como el hecho de que el artista se comprometiese a que “rostros y manos fuesen de su propia mano acabados en perfección”⁷¹⁸, por lo que se asumía la amplia participación del taller en la elaboración de las piezas⁷¹⁹. Por su labor debía percibir un total de 130.000 maravedíes, la misma cantidad que Guadalupe, repartidos en cuatro plazos; 15.000 en la firma del contrato, 15.000 más en Nuestra señora de septiembre,

“Colección diplomática del Archivo Histórico...”, pp. 28-29, con mayor extensión en BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, *Cartulario de la Universidad de Salamanca...*, pp. 549-553

⁷¹⁷ Entre 1496 y 1499 Juan de Flandes trabajó en el retablo de la Historia de San Juan Bautista para la Cartuja de Miraflores.

⁷¹⁸ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 289; ACP, Secc. histórica, arm. 1, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 106.

⁷¹⁹ Para Yarza esta condición “implica una voluntad inicial compartida por ambas partes de llevar a cabo una empresa básicamente de taller”, YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 113.

50.000 cuando entregase la mitad de la obra y los 50.000 restantes al finalizar su trabajo⁷²⁰, debiendo estar todo finalizado en “un año cumplido primero siguiente”⁷²¹.

El acuerdo se acompañaba con una “traça del retablo”, fechada también a uno de agosto de 1505. Este diseño que, como hemos señalado, servía para que fray Diego de Deza pudiera “nombr[ar] cuáles imágenes serán y escribir su nombre en cada encasamento”, debió de realizarse siguiendo directrices de Pedro de Guadalupe o copiando un diseño dado por este último (fig. 41). En el reverso del documento se detiene en la iconografía de la calle central, la misma que había quedado definida en el contrato con Guadalupe, a la que ahora se sumaba la figura del Salvador. En el banco debía emplazarse “la quinta angustia [...] con su acompañamiento que es san juan evangelista y la Magdalena y josepe y Nicodemos y las tres marías y las insignias de la pasión y esta historia ha de ser de seis pies en ancho y dos pies en alto”. Por encima de este relieve debía colocarse “La ascunción de nuestra señora que [...] ha de estar Nuestra señora en pie, en que haya siete pies y medio de alto y con la l[una] a los pies y sus rayos de sol por las espaldas con siete angeles al derredor y cada angel de tres pies de largo, etc”. Por último,

“la historia de san salvador que ha de venir en lo alto ha de venir asentado en una nube, de cinco pies de alto, y cuatro evangelistas [esqu]inas de cada tres pies en alto y la nube poblada al derredor de querubines y serafines según que mejor podrá venir y del tamaño que se [re]quiere para el lugar, que ha de ser de seis pies de ancho, etc”⁷²².

El prelado había de escribir, en cada uno de los encasamentos del dibujo, el nombre de la figura que allí debía colocarse, junto con el atributo que las identificaba. En el banco se incorporaban “seis imagenes asentadas, de grande cada

⁷²⁰ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 289. El precio final es el que aquí se indica, aunque en el texto que acompaña el esquema del retablo se diga que la obra se haría “por precio y cuantía de ciento y cincuenta y cinco mil maravedís pagados a los plazos, y se hará la obra en el tiempo que Vuestra Señoría Reverendísima m[an]dare, etc. E esto se entiende de las imágenes sin dorar ni pintar”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, s/f. Sobre el trabajo de Bigarny en el retablo véase PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, pp. 47-49.

⁷²¹ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 106. Haría la “imaginería de buen nogal seco y limpio, puesta en Palencia y acabada en perfección como mejor posible me fuere y como la obra de la talla merece”, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, pp. 47-48.

⁷²² SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 289; ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, s/f

una de tres pies en alto”, y en los extremos de este los escudos del obispo. Sobre el mismo se debían colocar ocho figuras:

“cada una de cinco palmos y medio en alto, los nombres de las cuales asim[is]mo ha de mandar V. S. escribir en sus encasamentos [...] más ha de haber otras ocho imágenes para encima de estas sobredichas, que han de ser de cinco palmos en alto, los nombres de las cuales [así]mismo ha de mandar V. S. escribir en sus encasamentos”⁷²³.



Fig. 41. Reconstrucción del segundo proyecto de retablo con el *Salvador*. Realizado en base al dibujo de Bigarny, por David Checa y Julián Hoyos

⁷²³ ACP, *Ibid.*

A pesar de que se le dio un año de plazo para finalizar la labor, esta no finalizó hasta 1509, cuando Bigarny entregó las últimas esculturas y su trabajo se pudo dar por concluido. Sobre el desarrollo de la obra nos ilustran las anotaciones relacionadas con los pagos y las diferentes cartas dirigidas al cabildo en las que se informa sobre las esculturas realizadas y la necesidad de recibir más dinero⁷²⁴.

El 12 de septiembre de 1505 Bigarny, a través de su hermano y fiador el doctor de Quastre, enviaba una carta al Cabildo anunciando que tenía la madera preparada para iniciar el encargo, por lo que solicitaba que se le pagasen los quince mil maravedíes concertados⁷²⁵.

Algo más de un año después, el 7 de diciembre de 1506, llegaba otra carta donde se hacía referencia a la entrega de diecisiete imágenes⁷²⁶, que junto con el “[...] san Antolín que primero auia traído dorada que estaba en el altar mayor, que son XVIII, como están señaladas de un + en los encasamientos en la muestra de la talla del retablo”⁷²⁷. Las figuras fueron portadas por Juan de Cobrejos⁷²⁸, criado de Bigarny al que se menciona en otras cartas y documentos de pago realizando la misma labor, y fueron depositadas en el Hospital de San Antolín, donde se guardaba la mazonería del retablo y las esculturas de Alejo de Vahía. Por otro lado, en la misiva

⁷²⁴ Se puede seguir la comunicación entre el Cabildo y el escultor a través de la documentación publicada por SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, pp. 289-291; véase también PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *ob. cit.*

⁷²⁵ PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 48. Pocos días después, el 27 de septiembre de 1505 su criado recibía la cantidad solicitada, ACP, Sección Histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 106 v. Hay que recordar que, previamente, con motivo de la firma del contrato, ya había percibido 15.000 maravedíes, *Ib.*

⁷²⁶ Se entregaron las imágenes de San Pedro Mártir, San Gregorio, San Agustín, San Ambrosio, San Isidoro, Santo Tomás, Santa Catalina de Siena, San Pedro, San Pablo, San Felipe, Isaías, Moisés, San Jerónimo, San Leandro, David, Salomón, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 107. Sobre las cartas véase MARQUÉS DE MIRAFLORES y SALVA, Miguel, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, 55, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1870, p. 362, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 290, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 48.

⁷²⁷ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 290, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 107.

⁷²⁸ En los documentos de pago se menciona a Juan de Cobrejos como “vecino de Burgos, maestro de ymaginería [sic] talla”, *Ib.* Este dato ya había sido puesto en valor por MARQUÉS DE MIRAFLORES y SALVA, Miguel, *Colección de documentos...*, p. 362, Fue, por tanto, un tallista que trabajó al servicio de Bigarny en su taller. Se le ha identificado con el Juan de Cabreros localizado en Casalarreina en 1518 y el Chombreros que en 1516 se menciona en San Esteban de Burgos (AZCÁRATE RISTORI, José María de, *Escultura del siglo XVI* (colección *Ars Hispaniae*, t. XIII), Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 39; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 49, nota 12.)

aprovechaba para solicitar los 50.000 maravedíes acordados, de los cuales tan sólo se pagaron 30.000 el 12 de diciembre de ese año⁷²⁹.



Fig. 42. *Quinta Angustia* o *Llanto sobre Cristo Muerto*. Felipe Bigarny y taller. 1507. Museo de la Catedral de Palencia.

Meses después, el 27 de marzo 1507, se incrementó el número de esculturas entregadas. Entonces llegó el relieve de la *Quinta Angustia* (fig. 42) y seis ángeles para la *Asunción*. En una carta dirigida al Deán Gonzalo Zapata el imaginero le solicitaba que recibiera

“la quintangustia y VI angeles y de lo que Señor aqua se quede si plazze a Dios yo sere con todo alla para pasquas de cinquiesme. / Señor suplico a Voestra mercet me mande a enuiar por el portador desta que se llama jh[u]an de comeros XXX mill marauedis por pagar los oficiales y acuar la obra y oy esto señor pidolo por mercet que non aia falta que si voestra mercet non me quitare de la otra paga XX mil marauedis ya foese acabada my obra como oy lo de la pintura supliquo a voestra mercet que la pintura non se de qe io non sepa a quien porque es cosa que toca a my onra y en esto señor ma ara muy senialada mercet: non alargó mas saluo que quedo rogando a nuestro señor la sonia muy noble persone prospero y guarda a son santo servicio”⁷³⁰

⁷²⁹ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 107.

⁷³⁰ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. III, p. 98, nota 1, REVILLA VIELVA, Ramón, “El retablo mayor...”, p. 99, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 290, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 49.

El imaginero no logró la cantidad deseada. En el reverso del documento se dice: “por esta carta dieron x mil a xxx de marzo de DVII”⁷³¹. A ellos se sumaron 10.000 más, lo que hacía un total de 80.000 maravedíes⁷³². A mediados de 1507 se habían normalizado los retrasos en las entregas de escultura, favorecidos sin duda por las escasas retribuciones efectuadas por el Cabildo cada vez que llegaban imágenes. Si tomamos el esquema del retablo entregado por Bigarny y de él sustraemos las imágenes depositadas en el Hospital, es decir, aquellas que se habían marcado con una cruz para certificar su llegada, nos encontramos con que en aquel momento aún faltaban por entregar la *Asunción* y *El Salvador*, junto con *Santo Domingo*, *San Bartolomé*, *San Andrés*, *San Juan Bautista* y *Santiago*.

La información sobre la marcha de la obra en este último periodo es escasa, tan solo consta la noticia de un pago en el mes de octubre de 1509, sin que sepamos en qué momento se entregaron las figuras. Sabemos que el 19 de octubre de aquel año Bigarny se había desplazado personalmente hasta Palencia para cobrar los 50.000 maravedíes que se le adeudaban tras haber dado por concluida su labor. Una comisión formada por el Deán, los arcedianos del Cerrato y del Alcor, el tesorero y el sobrino del arzobispo de Sevilla, Pedro Xuarez de Deza, certificó que el imaginero había cumplido con el trabajo contratado⁷³³. Aunque Bigarny adquirió el compromiso de colocar las figuras en el retablo, el Cabildo admitió que esto no era posible, entre otras razones porque la mazonería del mismo continuaba almacenada en el Hospital de San Antolín esperando a ser montada. Así mismo se hacía constar que Bigarny debía encargarse de la policromía de las figuras, tal y cómo ya lo había hecho con la figura de *San Antolín*, un anhelo que expresó el artista en aquella misiva de 1507.

⁷³¹ En el registro del pago se dice que el sábado 23 de marzo de 1507 Juan de Cobrejos “puso en el hospital con la otra obra la pieza de la quinta Angustia” y el treinta de aquel mismo mes recibía los 10.000 maravedíes, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de Contratos, f. 107.

⁷³² *Ibidem*, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 290, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 49.

⁷³³ La cantidad se entregó en dos partes de 20.000 y 30.000 mil maravedíes los días 22 y 25 de octubre, respectivamente.



Fig. 43. *Santa Catalina de Alejandría*. Felipe Bigarny. 1503-1506. Realizada para la Capilla de la Universidad de Salamanca actualmente en el Museo Nacional de Escultura. Número de inventario: CE0722



Fig. 44. *San Pablo*. Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia.

La calidad de las figuras entregadas está en consonancia con el acuerdo al que se llegó con el prelado, donde sólo se solicitaba la participación de Bigarny en rostros y manos. Tras una observación detenida de las mismas podemos apreciar en ellas un resultado desigual, en ocasiones pobre, donde predomina la intervención del gran taller que en esos momentos manejaba el maestro borgoñón. A aquella reconocida participación del taller deben sumarse otros factores que repercutieron negativamente en el resultado final; en primer lugar el elevado número de encargos a los que Bigarny debía hacer frente en ese momento; a ello debemos sumarle el escaso interés de la clerecía palentina hacia las nuevas formas escultóricas, más interesados por los artífices locales que trabajaban con tipos goticistas; y, por último, el escaso prestigio que esta obra debía reportar al maestro, pues estaba

destinada a la catedral de una ciudad alejada de los grandes centros económicos y de poder del momento. Todo ello fue favorecido, además, por la ausencia de Diego de Deza de la ciudad de Palencia, quien había pasado a gobernar la sede sevillana.



Fig. 45. *Santa Bárbara*. Felipe Bigarny. 1503-1506. Realizada para la Capilla de la Universidad de Salamanca actualmente en el Museo de la Universidad de Salamanca.



Fig. 46. *San Gregorio*. Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia.

Por otro lado, es interesante ver como las figuras palentinas responden a modelos de taller utilizados con anterioridad y repetidos para la ocasión. La mayor parte de ellas se hallan envueltas en gruesas telas que se recogen en alguna parte del cuerpo, lo que aporta grandes volúmenes; una forma de hacer que se puede vincular con las esculturas del borgoñón Sluter⁷³⁴. La correspondencia de modelos

⁷³⁴ RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *ob. cit.*, p. 74. La autora plantea el hecho de que es más fácil trabajar con tipos bien aprendidos que repensar cada imagen.

es especialmente apreciable cuando se comparan aquellas figuras de santos realizadas pocos años antes para el Retablo de la Capilla de la Universidad de Salamanca (1503-1505) con las del retablo palentino. Esto se puede ver en la composición general y en la distribución de los paños y los plegados de *Santa Catalina de Alejandría* y la *Santa Bárbara* (figs. 43-45) del retablo universitario salmantino, en relación con el *San Pablo* y el *San Gregorio*, respectivamente, del retablo de Palencia (figs. 44-46). Así mismo, en las esculturas de Bigarny para el conjunto palentino se acentúa la inexpresividad en muchos de los rostros, algo que ya había sido puesto en práctica en Salamanca, pero allí se intercalaban con fisionomías ricas y variadas, así como con un mayor movimiento en las figuras y los volúmenes de sus indumentarias. Esta última cuestión se puede apreciar a través de la comparación de las imágenes de la *Asunción de la Virgen* de ambos retablos (figs. 47-48).



Fig. 47. *Asunción de la Virgen*. Felipe Bigarny y taller. 1507-1509. Retablo mayor de la catedral de Palencia.



Fig. 48. *Asunción de la Virgen*. Felipe Bigarny. 1503-1506. Realizada para la Capilla de la Universidad de Salamanca, actualmente en el Museo de la Universidad de Salamanca

V. Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia

Curiosamente es en las esculturas de la *Asunción* y de *El Salvador* (fig. 49) donde se ha visto un mayor influjo flamenco, lo que las diferencia del resto de esculturas del retablo y de otras piezas homónimas como la *Virgen* para la capilla de la Universidad salmantina (fig. 48). Estas imágenes, que debían ocupar las dos alturas de la calle central, el lugar donde se colocaba la iconografía más relevante, muestran unas formas más tradicionales, acordes con los gustos de la clerecía palentina, por lo que se han puesto en relación con la labor de Juan de Cobrejos⁷³⁵.



Fig. 49. *El Salvador*. Felipe Bigarny y taller. 1507-1509.
Realizada para el Retablo mayor de la catedral de Palencia.
Hoy en uno de los altares pétreos del cerramiento del coro de la misma catedral.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 78. Por otro lado, Isabel del Río destacó las diferencias de estas piezas con respecto a otras obras de Bigarny, de ellas dice que son “huesudas, de pómulos muy salientes, talladas por un manejo duro de la gubia, rasgos no observados en las obras de Felipe”, *Ibid.*, p. 79.

Llegados a este punto se hace necesario recordar que aunque Cobrejos era maestro de talla y no imaginero pudo tener una participación determinante en el encargo; así, fue el encargado de llevar las imágenes hasta Palencia, actuó de interlocutor con el cabildo, y recibió las indicaciones y preferencias palentinas en relación con el encargo. Esto podría justificar que en las primeras figuras entregadas se aprecie con mayor claridad las formas de Bigarny⁷³⁶, aquellas que motivaron el encargo por parte de Deza, y que en las posteriores se dejaran sentir las preferencias del cabildo palentino, más cercanas a las formas de Alejo de Vahía, máxime cuando su promotor se había distanciado del proyecto.



Fig. 50. *San Antolín*. Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia.

Fig. 51. *San Felipe*. Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia.

⁷³⁶ “En las 17 primeras figuras que hizo en 1507, hay un estilo más acorde con Bigarny. Repite un aspecto de su tradición visual: el de los encantadores santos, caracterizados como personajes muy humanos, y el destacable rasgo morfológico de los cuellos muy cortos [...] en la línea con los de Salamanca, corpulentos y estáticos [...]. Los profetas y santos de la predela son de inferior calidad [...]”, *Ib.*

Por último, cabe destacar dos imágenes: la de *San Antolín* y la de *San Felipe* (figs. 50-51). La primera de ellas es, en palabras de Portela, “una de las mejores tallas del retablo, en la parte concerniente a Bigarny, de quien podría ser en su totalidad”⁷³⁷, aunque, eso sí, muy alejada del virtuosismo técnico que el artífice mostró en el trasaltar burgalés. Esta fue posiblemente la figura que más interesó al Cabildo, por lo que se entregó policromada y tras la entrega fue la única que se colocó en la primitiva capilla mayor y no en el Hospital. La segunda, la de *San Felipe*, destaca por la expresividad de su rostro y por el movimiento de sus paños, en ella se aprecia con claridad la maestría de Bigarny y aquellas características ya enunciadas sobre los plegados envolventes y voluminosos en relación con la plástica borgoñona.

LA ICONOGRAFÍA DEL RETABLO: EXALTACIÓN DE LA ORDEN DOMINICA, GLORIFICACIÓN DE LA LABOR EPISCOPAL Y REFLEJO DE LA IGLESIA PALENTINA

En relación con la calidad de las figuras, Yarza valoró que el obispo se interesó poco por lo artístico, puesto que seguramente “[...] no le afectaba más que en tanto colaboraba al decoro conveniente en una obra religiosa”⁷³⁸. Esta reflexión le llevó a tratar sobre la iconografía que, a su juicio, debió de ser la principal preocupación del prelado.

Aunque no compartimos la totalidad del planteamiento de Yarza, ya que Deza estuvo detrás de las principales contrataciones de artistas para las obras catedralicias, tanto en Palencia como en las otras sedes que gobernó, hay una cuestión muy cierta y es que la implicación del prelado fue más allá de la designación de artistas, puesto que a él se debe el diseño del programa iconográfico del conjunto.

Tras contemplar el proyecto original podemos valorar cómo el prelado previó que el santoral abandonase los espacios secundarios que ocupaba en conjuntos anteriores, generalmente en entrecalles y guardapolvos, para conquistar posiciones más destacadas y pasar a convertirse en su fundamento. Según ya se ha explicado, en el contrato con Guadalupe se determinó que la calle central del retablo debía estar ocupada por la *Quinta Angustia* en el banco y la *Asunción de la Virgen* en la

⁷³⁷ PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 52.

⁷³⁸ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 114.

calle central. Con posterioridad se incluyó la figura del *Salvador*, que debía situarse en el extremo superior del mismo. Esta iconografía se confirmó y definió en el acuerdo con el Bigarny, donde se recogían asuntos tan importantes como las medidas de las imágenes, sus atributos, la posición o su acompañamiento.

A continuación se trataba sobre las figuras que debían aparecer en cada uno de los tres niveles del retablo, tanto en el banco como en sus dos cuerpos. El rasguño que acompaña aquel acuerdo se realizó con el único objetivo de determinar el lugar, nombre y atributo de los santos que debían completar la iconografía del retablo, como se ha expuesto más arriba. Así, en todo momento se dice que “[...] vuestra señoría ha de mandar nombr[ar] cuáles imágenes serán y escribir su nombre en cada encasamento, etc”. En el diseño se puede leer con claridad el nombre de cada una de las figuras y el espacio que estas debían ocupar, ya fuera a petición del obispo o de los miembros del cabildo. De izquierda a derecha y de arriba abajo dice:

“[la]s armas/ [de] su S. con su/ [ca]pelo y +[a]sy en todas/ [qua]tro esq[ui]nas/ en estos VI/ encasamentos/ como esto no/ ha de aver yma/ gen alg[un]a sino/ obra de talla/ Sant Salvador con q[u]atro euangelis/tas alrededor sobre su nube/ [S.] P[etr]us mártir/ +/ (pérdida) un achel/ [pe]cho/ S. Dominicus/ +/ libro y palma/ S. gregorius/ (o leandre)/ +/ papa con tia/ra y +/ (Sant Jo)/ S. agustin/ + yga y †/ Sant pao/ S. Ambro.o/ S. isidorus/ + /arçobpo san/tiguando y +/ S. Thomas/ +/ libro cali/çe /S. cathena/ de sena/ +/ cruçifixo y/ coraçon// S. Barthous/ S. Andreas/ S. pedro/ +/ llaues/ y li/bro abierto/ S. Antolin/ +/ palma y co/chillida/ La asumçion de n[uest]ra señora con/ syet angeles q. la suben/ S. Juo bap/ tista/ S. pablo/ +/ libro cerrado/ y espada/ S. Jacobus/ S. philipus/ +/ libro cerra/doy alça las/ faldas// aquí dize fi z q. se ponga/ los euangelistas o profetas/ como pareçiere al cabildo/ ysayas/ +/ baculo/ moysen +/ las tablas/ S. Jeronimo/ +/ cardenal el/ león/ la quinta angustia/ S. Leandro/ Arçob[is]po i/ dottor/ + /libro y +/ dauid/ +/ la harpa/ Salomon/ +/ ceptro/ va testado do dize en dos caxas san pº i en otra do dezia oleandre”⁷³⁹

Tras la lectura del documento puede concluirse que, a excepción de las imágenes cuya presencia se explica por el culto catedralicio, como son la Virgen, el Salvador, San Antolín y San Juan, así como aquellos evangelistas y profetas que debían formar parte del banco, donde el prelado dejó libertad para que se dispusieran

⁷³⁹ ACP, Sección Histórica, arm. 1, leg. IV, 89, Libro de Contratos, s/f.

“como pareçiere al cabildo”⁷⁴⁰, existe una significativa presencia de religiosos, teólogos y pensadores junto con un nutrido grupo de santos dominicos, la misma orden a la que pertenecía el obispo. Esta filiación dominica ya se apuntaba en el contrato con Guadalupe, donde se pedía que entre las labores romanas estuvieran lirios y azucenas: “en los lados e traviesas, han de yr sus labores romanas antiguas [...] y donde pudiern vennyrr deben se poner algunos lilios e azucenas y otras labores romanas quales su señoría diere debuxadas e fuere contento”⁷⁴¹, probablemente aludiendo a la iconografía que habitualmente acompaña a santo Domingo de Guzmán y que, por otra parte, también pueden vincularse con la imagen titular.

La presencia de los santos dominicos en este retablo es fácilmente explicable y debida exclusivamente al interés de fray Diego de Deza por prestigiar a la orden de Santo Domingo, ensalzar la actividad inquisitorial y fortalecer la lucha antiherética; en ese mismo sentido refuerza el carácter intelectual y teológico de sus miembros, algo que ya había realizado el propio Deza a través de sus escritos. Por otro lado, debemos recordar que el prelado fue Inquisidor General entre 1498 y 1507, coincidiendo con su etapa palentina, por lo que no podemos disgregar el cargo que ostentó de su labor pastoral y de sus promociones artísticas. Así, el prelado determinó que, en los encasamientos de los extremos del cuerpo superior, debían colocarse cuatro santos dominicos: *San Pedro Mártir de Verona*, *Santo Domingo de Guzmán*, *Santo Tomás de Aquino* y *Santa Catalina de Siena*. Todos ellos presentes aquí por su labor anti-herética y dogmática, así como por su defensa de los estudios universitarios y teológicos, fundamentales para la predicación.

En el lado del Evangelio había de ubicarse *San Pedro de Verona*, inquisidor y mártir, el primer dominico en morir por defender la causa a manos de unos herejes. Se acompaña de una palma con tres coronas en alusión al martirio, libro en referencia a la orden y un puñal en el pecho. Su presencia es habitual en los conventos dominicos, especialmente en los ligados a las actividades del Santo Oficio como Valladolid o Ávila. A su lado, *Santo Domingo de Guzmán*⁷⁴², fundador de la orden de predicadores. Aparece revestido con el hábito de la orden, sujetando una vara de lirios en su mano derecha -su atributo habitual en alusión a la pureza-

⁷⁴⁰ Así se puede leer en el esquema del retablo mayor que realizó Bigarny, concretamente en la predela, *Ib.*

⁷⁴¹ *Ibid.*, f. 108 r.

⁷⁴² PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, “Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, 5, 1990, pp. 31-54.

y un libro en la izquierda. La presencia de la imagen de este santo en el retablo, además de por las razones mencionadas, también se explica por el hecho de que el santo residiera durante un tiempo en Palencia donde pudo formarse en su Estudio General, algo que sin duda tuvo en cuenta el prelado y debió de complacer a la clerecía palentina.



Fig. 52. *Santo Tomás*. Pedro Berruguete. ca. 1500. Retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás. Ávila.



Fig. 53. *Santo Tomás*. Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia

En el lado de la epístola está *Santo Tomás de Aquino*⁷⁴³ (fig. 53), filósofo, teólogo y estudioso de las sagradas escrituras. Como ya hemos tenido ocasión de exponer, fray Diego de Deza fue un ferviente tomista, defendió su pensamiento y sus posicionamientos teológicos a través de diversos textos, de la misma manera que se sirvió de sus estudios para arremeter contra las herejías. Se le representa con

⁷⁴³ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 1, 2009, pp. 367-370. Canonizado en 1323, los dominicos le veneraban como el quinto Doctor de la Iglesia, en 1567 Pío V decretó que se le diera el mismo culto que a los Padres de la Iglesia.

birrete de doctor, que también hace alusión al casquete que portaban los inquisidores, y un libro en la mano izquierda sobre el que se encuentra un cáliz y dentro una Sagrada Forma, en referencia a sus escritos en defensa de la Eucaristía. Esta manera de representar al santo debemos ponerla en relación con el momento histórico que se estaba viviendo a principios del siglo XVI, cuando la Eucaristía se había convertido en el símbolo del cristiano y a su vez era despreciada por los judíos. Se trata, por tanto, de una representación simbólica a través de la cual, además de producirse la exaltación de este sacramento, se valora la figura de Santo Tomás como teólogo defensor del mismo y de la orden dominica que, como inquisidores, eran sus principales valedores. Así mismo, es necesario poner esta imagen en relación con el retablo de Santo Tomás de Ávila, centro de la inquisición en Castilla, donde Pedro Berruguete representó al teólogo de la misma manera (fig. 52). Finalmente, *Santa Catalina de Siena* cierra la nómina de santos dominicos en el retablo. Aparece aquí poco tiempo después de ser canonizada (1461) y, en su iconografía, se incluye una corona de espinas, crucifijo y corazón en una de sus manos. El culto a esta mística cobró mayor fuerza tras la traducción de sus obras al castellano por iniciativa de Cisneros.

No podemos olvidarnos de que la presencia de estos santos dominicos en el retablo palentino está en relación con otros conjuntos iconográficos desarrollados en los monasterios dominicos castellanos. El Inquisidor General fray Tomás de Torquemada desarrolló un complejo programa en Santo Tomás de Ávila, sede del Tribunal de la Inquisición, que incluía la escultura monumental de su portada, los retablos de su interior e incluso las vidrieras. Allí cobraban especial protagonismo Santo Tomás, San Pedro Mártir y Santo Domingo⁷⁴⁴. Anteriormente Torquemada había planteado la misma iconografía en la fachada de Santa Cruz de Segovia⁷⁴⁵, donde fue prior en los años 1474-1496. Ambos son perfectos muestrarios en los que aparecen los principales miembros de la orden “que destacaron en la defensa de la

⁷⁴⁴ En el nivel más alto de la portada aparecen estos tres santos junto a *San Vicente Ferrer* y en el inferior *Santa Catalina de Alejandría*, *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista* y *Santa Catalina de Siena*. Los retablos de su interior estaban dedicados a los santos dominicos, el principal a *Santo Tomás* y los laterales a *San Pedro mártir* y a *Santo Domingo de Guzmán*, véase CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”, *Archivo Español de Arte*, 82, 325, 2009, pp. 19-34.

⁷⁴⁵ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia”, *Gil de Siloé y la escultura de su tiempo*, *Actas del Congreso Internacional*, Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 447-462.

fe católica frente a las herejías [a través de los cuales se establecieron...] vínculos con la situación presente, en la que se estaba luchando contra la expansión del judaísmo”⁷⁴⁶. La presencia de estos santos en el exterior de una iglesia de la orden se repetiría de nuevo en la fachada de San Pablo de Valladolid patrocinada por fray Alonso de Burgos. En este caso, y de la misma manera que en los conjuntos anteriormente señalados, la nómina de santos dominicos se concentra sobre la parte inferior, en torno a la puerta⁷⁴⁷. El programa iconográfico desarrollado en estos tres templos, especialmente en el abulense, debió de pesar entre los miembros de la orden cuando se decidieron a promover otras obras o conjuntos y, especialmente, en Diego de Deza como Inquisidor General.



Fig. 54. *San Gregorio* (a), *San Agustín* (b) y *San Isidoro* (c). Felipe Bigarny y taller. 1506. Retablo mayor de la catedral de Palencia.

⁷⁴⁶ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, “Fray Tomás de Torquemada...”, p. 27.

⁷⁴⁷ Aparecen los cuatro santos dominicos universales: a la izquierda está Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Verona; en el lado derecho Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer, véase ANDRÉS ORDAX, Salvador, “San Telmo, San Gil y otros dominicos en la iconografía de la fachada de San Pablo de Valladolid”, *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 41, 2006, pp. 55-66.

El nivel superior del retablo también glorifica la labor episcopal a través de cuatro figuras de máximo nivel en la historia de la iglesia: *San Gregorio*, *San Agustín*, *San Ambrosio* y *San Isidoro*. Tres obispos y un Papa, tres padres de la iglesia y un doctor de la iglesia hispana que tienen en común una intensa labor intelectual y su defensa de la iglesia católica, en oposición a otras corrientes heréticas del momento que les tocó vivir.

San Gregorio aparece con la tiara papal y báculo (fig. 54-a). Reformador, escribió un manual de moral y predicación para obispos en el que se fijó Deza. Otro dominico, fray Alonso de Burgos, se acordó de este santo para erigir un colegio con su nombre en Valladolid. Le acompaña *San Agustín* (fig. 54-b), con báculo, mitra y la maqueta de una iglesia en su mano izquierda. Obispo y teólogo se mostró especialmente combativo contra las herejías. Al otro lado debía ubicarse *San Ambrosio*, padre de la iglesia junto a los tres anteriores, se muestra portando báculo y un libro abierto en su mano izquierda. Cierra este grupo *San Isidoro* (fig. 54-c), arzobispo sevillano, el mismo puesto que ocupaba Deza en el momento que encargaba a Bigarny la iconografía del retablo. Su presencia se justifica por ser doctor de la iglesia hispana, escritor de textos tan importantes como las *Etimologías*, por su intensa labor en la conversión de arrianos al cristianismo o por las reformas emprendidas en el seno de la iglesia peninsular como el establecimiento de las escuelas catedralicias.

Como ya se ha señalado, la iglesia palentina estaba representada en la calle central a través de las figuras del *Salvador* y de la *Asunción de la Virgen*, esta última flanqueada por *San Antolín* y *San Juan Evangelista* en el primer cuerpo del retablo. Todas ellas eran las advocaciones que tenía el templo a principios del siglo XVI. Por lo tanto, su presencia escapaba a los deseos del prelado, especialmente en lo que se refiere a *El Salvador*, cuya inclusión se produjo con posterioridad al contrato con Guadalupe.

El primer cuerpo, el más directamente relacionado con la *Asunción de la Virgen*, fue el elegido por el prelado para colocar el apostolado, a excepción de los ya mencionados *San Juan* y *San Antolín*. El reducido número de encasamientos libres determinó que fueran seis figuras las que representaran al resto de apóstoles y que su importancia se midiese por la cercanía a la imagen central. De esta manera, la relevancia de los personajes representados en la zona central es mayor, reduciéndose hacia los extremos. *San Pedro* y *San Pablo* debían acompañar a *San*

Antolín y a *San Juan Bautista*, respectivamente; a estos se les suman *San Andrés* y *Santiago el Mayor*. En los extremos de ambas calles, *San Bartolomé* y *San Felipe*. Todos ellos con el atributo colectivo del libro, además de los propios que les singularizan.

En el banco se incluirían las figuras de evangelistas o profetas a discreción del cabildo, estos debían servir de soporte para el apostolado y, a su vez, para los santos defensores de la Iglesia de los cuerpos superiores. El cabildo realizó una selección variada; recurrió a *Isaías* y a *Moisés* como profetas, a los reyes *David* y *Salomón* como los más reconocibles miembros de la genealogía de Cristo en el Antiguo Testamento y, finalmente, a *San Gerónimo* y *San Leandro*, el primero por ser el traductor de la Biblia y padre de la iglesia, el que faltaba para completar los cuatro miembros de ese grupo junto a los tres ubicados en el último cuerpo. La aparición del segundo se explica por ser uno de los más importantes impulsores de la iglesia hispana.

El relieve de la *Quinta Angustia* debía ser el centro de la predela. Su presencia en esta zona se debe a que fue un tema de gran devoción en el contexto espiritual del momento, dentro y fuera de nuestras fronteras, equiparable al culto surgido en torno al sacramento de la Eucaristía. De hecho, este relieve se puede relacionar con los santos defensores de la Eucaristía que aparecen en el retablo, conectando de esta manera las zonas superior e inferior del mismo.

Finalmente, podemos concluir que el retablo patrocinado por Diego de Deza nunca existió en la forma que el prelado lo había ideado, de esta forma lo aseveran la mayor parte de los estudios que se han ocupado del conjunto⁷⁴⁸. Como tendremos ocasión de valorar, la decisión de trasladar la capilla mayor a un lugar más cercano al nuevo crucero anuló la posibilidad de que el retablo fuera montado en el espacio para el que había sido proyectado, cercenando la ocasión de que sirviera de modelo para otros que se encargaron en aquel tiempo en el medio palentino⁷⁴⁹ y, lo más

⁷⁴⁸ RÍO DE LA HOZ, Isabel, *ob. cit.*, p. 80. Cuando Yarza se refiere a la entrega de las últimas esculturas por parte de Bigarny en 1509 dice que “el retablo no estaba montado ni llegará a estarlo jamás”, YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 112.

⁷⁴⁹ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro Guadalupe...”, p. 76. Se ha tratado sobre la relación existente entre el retablo palentino y el que fuera retablo mayor de la colegiata de Valladolid. Este último fue vendido por el cabildo vallisoletano en 1676 al lugar de Renedo, que a su vez lo vendió en 1751 a la localidad de Amusquillo, donde se encuentra actualmente. Las similitudes con el retablo palentino han permitido atribuir su ensamblaje a Pedro de Guadalupe:

importante, impidiéndonos estimar la obra original tal cual fue concebida. En este sentido, la incorporación de las once pinturas encargadas por el obispo Fonseca a Juan de Flandes dieron lugar a importantes cambios que desdibujaron el planteamiento iconográfico ideado por Deza, por lo que tan sólo la reconstrucción virtual del mismo en cada una de las fases, siempre partiendo del retablo actual y de los esquemas y contratos conservados, nos permite imaginar cómo pudo ser uno de los primeros retablos españoles contruidos en aplicación de los criterios renacentes. Así mismo ,las reconstrucciones nos ofrecen una imagen bastante fidedigna del retablo de la capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, especialmente en las cuestiones referentes a su mazonería.

FRAY DIEGO DE DEZA, EL CABILDO PALENTINO Y LAS DIFERENTES OPCIONES ARTÍSTICAS EN EL CAMBIO DE SIGLO

Al margen de los posibles malentendidos entre los distintos actores que intervinieron en la contratación de Alejo de Vahía para la realización de la escultura del retablo y de las actuaciones mal o bienintencionadas por parte del deán Zapata y del maestrescuela Merodio, los acontecimientos sucedidos en torno al encargo de la imaginería resultan paradigmáticos para comprender la penetración de las nuevas formas artísticas en un ámbito capitular como el palentino en los primeros años del siglo XVI. El mantenimiento de los modelos tardo-góticos, ejemplificados en la obra de Alejo de Vahía, estarían amparados por ciertos miembros del cabildo, como los mencionados Zapata y Merodio, más apegados a la tradición que practicaban los artistas locales. En el lado opuesto se encontraba el obispo Deza, que promovió la contratación del entallador Pedro de Guadalupe y del imaginero Felipe Bigarny, lo que le sitúa en un espacio diferente al de los capitulares palentinos: receptivo a las novedades renacentes y con un gusto más refinado, en consonancia con otras élites religiosas de su tiempo.

Esa dualidad de tendencias, entre la tradición y la modernidad, se puede hacer extensiva a distintos retablos que, entonces, se estaban gestando en la geografía

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El retablo de Amusquillo (Valladolid), obra de Pedro de Guadalupe”, *BSAA*, 57, 1991, pp. 327-328; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “La primera catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 32, 1997, pp. 153-154. Sobre la vinculación de Guadalupe con la colegiata vallisoletana: GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1941, pp. 10-11.

nacional. Así, durante los últimos años del siglo XV la catedral de Toledo promovió la erección de una obra donde se aprecia la pervivencia del gusto por los tipos del último Gótico. A través de los documentos que nos han llegado, se puede valorar como la elección de artistas en los diferentes momentos de la contratación responde a un interés definido en favor de un modelo y unas formas continuistas y tradicionales, ligadas a nombres como Peti Juan y Rodrigo Alemán, en oposición y rechazo a otros artífices vinculados a tendencias artísticas más próximas a las formas italianas, como Vasco de la Zarza, Andrés Florentín o maestre Alberto. Todo ello bajo el amparo del Cardenal Cisneros que llevó la elaboración de la obra al nivel de un asunto personal⁷⁵⁰ y favoreció la presencia de Felipe Bigarny.

Ya como arzobispo de Sevilla fray Diego de Deza tuvo que vivir una situación que, según hemos podido comprobar, no fue ajena a la de otras sedes como la toledana o la palentina. Así pues, cuando el dominico asumió la mitra hispalense se encontró con un retablo sin concluir, ejecutado a partir de los modelos del último Gótico y con un Cabildo poco receptivo a incorporar otras novedades “a la antigua”. Se ha intuido que el Arzobispo pudo proponer una obra renovadora, en relación con los ideales estéticos del retablo palentino. Este planteamiento pudo verse truncado por la ausencia de artistas capacitados para su realización y, sobre todo, por el peso de la tradición, que debió de condicionar los modelos a seguir. Lo más interesante de esta cuestión es que, en enero de 1508, el arzobispo y una comisión conformada por miembros del Cabildo trataron sobre las obras del retablo tras lo cual resolvieron contratar a Alejo y Jorge Fernández. A pesar de que se descartó seguir con los trabajos del retablo precedente no se optó por un estilo diferente ya que se mantuvieron fieles a las formas anteriores. En este sentido se ha señalado que “el peso del Cabildo debió de ser decisivo [...] canónigos de la talla de Maese Rodrigo Fernández de Santaella o Sancho de Matienzo permanecían [...] adeptos a las formas retablísticas góticas, de plena vigencia en Sevilla”⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ Sobre el retablo de la catedral de Toledo, RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *ob. cit.*, pp. 61-72. También PÉREZ HIGUERA, María Teresa, “El retablo mayor y su función eucarística”, en *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, cat. de la exposición, Toledo, Arzobispado, 2005, pp. 385-391.

⁷⁵¹ HERRERA GARCÍA, Francisco J., *ob. cit.*, p. 44.



Tabla central del *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión* (detalle). Anónimo bruselense. Ca. 1505. Catedral de Palencia

VI. JUAN RODRÍGUEZ FONSECA EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD: OBISPO, DIPLOMÁTICO, HOMBRE DE ESTADO Y AMANTE DE LAS ARTES

“Don Juan de Fonseca. [45 –al margen–]. El v obispo fue Don Juan deste nombre llamado Fonseca, arcediano y deán de Sevilla y obispo de Vadajoz y despues de Cordoua y de alli vino a ser obispo de Pallencia tomo la possession en su nombre Don Alonso de Fonseca que después fue arzobispo de Santiago y después de Toledo a seis de henero de Mdv estando el dicho Juan ausente en Flandes con los príncipes Don Felipe y Doña Juana”⁷⁵²

Don Juan Rodríguez Fonseca (1451-1524) fue una de las personalidades más atractivas y singulares del panorama político y religioso del periodo que le tocó vivir: se situó a medio camino entre el siglo XV y el XVI, entre lo italiano y lo flamenco, entre la tradición y la modernidad, entre el Nuevo Mundo y la Vieja Europa. Personaje de elevada cultura y formación intelectual, también fue un político sagaz y con dotes para la diplomacia, rasgos todo ellos que le permitieron alcanzar importantes cotas de poder y lograr los puestos más destacados en la corte.

En su figura aunó varias constantes presentes en su familia: vinculación a la religión, cercanía a la Corona y gusto por las “obras bellas”. Don Pedro Rodríguez de Fonseca –el primer personaje importante del linaje– ya plasmó en su testamento el servicio a la Corona y a la patria⁷⁵³, lo cual se perpetuó en sus descendientes.

⁷⁵² ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 32 v.

⁷⁵³ “...menospreciar la vida del cuerpo por guardar la honra e la fama así que pensando tu linaje siempre servirás a nuestro señor el rey limpiamente...”, TERESA LEÓN, Tomás: “El obispo Juan Rodríguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de las indias”, *Hispania Sacra*, 13, p. 253.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

Nuestro obispo pronto se vinculó a los Reyes Católicos, En su testamento destacaba el hecho de haber sido “criado y heredero de los católicos muy poderosos Rey Don Fernando e reyna Doña Ysabel de felice recordación, nuestros señores, su capellán mayor e de su consejo secreto”⁷⁵⁴.

Por otro lado, los miembros más relevantes del linaje también destacaron por su uso de las artes como herramienta de prestigio personal y por el valor que dieron a las empresas artísticas como manifestación plástica de su poder⁷⁵⁵. De esta manera, podemos destacar el papel jugado por su hermano Antonio de Fonseca, Comendador de Castilla y Contador del Reino, quien encargó junto a nuestro prelado las tumbas reales y las de su propia familia⁷⁵⁶, o de los cuatro “Alonso”, entre los que cabe destacar a su primo Alonso III de Fonseca arzobispo de Santiago y Toledo, quien promovió la construcción de importantes obras arquitectónicas como los colegios Fonseca de Santiago y Salamanca, la Capilla de Reyes Nuevos en la catedral de Toledo o el Palacio episcopal de Alcalá de Henares hoy desaparecido⁷⁵⁷.

⁷⁵⁴ Archivo de la Diputación de Zamora (ADZ), leg. 17, f. 28v.

⁷⁵⁵ Perteneció a una de las familias de mayor peso en la definición y consolidación del Estado Moderno y fue inestimable colaborador de los Reyes para poner en práctica sus programas de acción, MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 2002, p. 133.

⁷⁵⁶ Los sepulcros fueron realizados por Bartolomé Ordóñez. El contrato para la realización de estos se puede encontrar en MADURELL MARIMÓN, José M., “Bartolomé Ordóñez”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4, 1948, pp. 365-369. En otros textos también podemos encontrar datos sobre aquella intervención: GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, pp. 190-195; MIGLIACCIO, Luciano, “Los sepulcros de la familia Fonseca en la iglesia de santa María la Mayor en Coca (Segovia)”, en SAGARRA GAMAZO, Adelaida (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 207-219. Recientemente se ha revisado el asunto en: VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 243-259.

⁷⁵⁷ Alonso de Fonseca y Ulloa (Alonso III), arzobispo de Santiago y Toledo, fue quien tomó posesión del obispado palentino en nombre de su primo; sobre sus promociones artísticas véase CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1953, pp. 153-159. HOAG, John D., *Rodrigo Gil de Hontañón, gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985, pp. 131-132 y 137-142. Con el mismo nombre está Alonso de Fonseca y Ulloa (Alonso I), su tío paterno, quien fue obispo de Ávila, después arzobispo de Sevilla y de Santiago: FRANCO SILVA, Alfonso, “El arzobispo de Sevilla Alonso de Fonseca el viejo. Notas sobre su vida”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 196, 1999, pp. 43-50; VASALLO TORANZO, Luis, “La colección artística de Alonso de Fonseca (c. 1415-1473), arzobispo de Sevilla y alto consejero de Enrique IV”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel; MARTÍNEZ RUIZ, María José; PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (coords.), *El legado de las obras de arte: tapices, pinturas, esculturas... sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 109-120 y VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 137-176. Su primo, Alonso de Fonseca y Acevedo (Alonso II), lo fue también de Sevilla y Santiago: VAZQUEZ

La preocupación del prelado por las artes se plasma a través de los continuos encargos y compras de manuscritos ilustrados, pinturas, esculturas o tapices. Este interés, como señalara Yarza⁷⁵⁸, es similar al que presentaron algunos miembros de los grandes linajes castellanos de la época que le tocó vivir, quienes encargaron empresas suntuosas para dar lustre al que las ordenaba y poseía, proporcionaron bienes útiles para el beneficio de sus súbditos (cantorales o pinturas) y, por último, adquirieron objetos que procuraban una vida grata y confortable a quien las disfrutaba. Estas formas de representación social, propias de la nobleza y la monarquía⁷⁵⁹, fueron adoptadas por el propio Fonseca quien, por otro lado, participó activamente en el encargo de obras destinadas a procurar una imagen acorde con su posición social y con la de su familia.

La honra y la fama del linaje, tal y como pedía Pedro Rodríguez de Fonseca, fueron tenidas muy en cuenta por el obispo cuando se implicó en las distintas obras de la catedral de Palencia. Así, buscó que en el edificio estuvieran visibles sus emblemas heráldicos, tanto los personales como los familiares, ya que eran formas visibles de permanencia de su figura. Las decisiones del prelado en el campo artístico fueron determinantes para la configuración de la imagen de la catedral. Estas comenzaron con anterioridad a su entrada en la ciudad, cuando contrató a Juan Gil de Hontañón para que edificase el claustro y la Sala Capitular. Poco después, ya en Palencia, formalizó un acuerdo con Juan de Ruesga para la finalización del templo. Por otro lado, también se implicó en su amueblamiento y en la donación de ornamentos; entre otros, entregó el *Tríptico de los Dolores de la Virgen*, dos series de tapices y un terno. Así mismo promovió la edificación del

BERTOMEU, Mercedes: “El arzobispo don Alonso II de Fonseca. Notas para su estudio”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 47, 112, 2000, pp. 87-131; y OLLERO PINA, José Antonio, “El trueque de sedes de los Fonseca: Sevilla, 1460-1464. Un comentario a Alonso de Palencia”, *Historia, Instituciones y Documentos*, 37, 2010, pp. 211-282.

⁷⁵⁸ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, pp. 118-119.

⁷⁵⁹ Su relación con las élites sociales y políticas, de quienes tomaría ejemplo en sus gustos y aficiones, se refleja de forma constante en los documentos de la época. En la narración que Antonio de Lalaing realizó sobre el viaje de Felipe el Hermoso a España aparece Juan Rodríguez Fonseca, entonces obispo de Córdoba, de quien se dice que “siempre había acompañado al archiduque en este país”. Cuando Felipe finalizó el viaje, se despidió de los Reyes y de Fonseca, quien desde Flandes siempre le había acompañado: GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, t. I, pp. 426 y 465. Es importante tener en cuenta que, en el transcurso del viaje, Fonseca asistió a un despliegue de fórmulas de representación social contante por parte de los miembros de la nobleza, ya fuera a través de la riqueza y suntuosidad de las viviendas o de la proliferación de metales preciosos, algo que el prelado no dudó en imitar a juzgar por los bienes de los que se rodeó. Sobre este viaje, *De Bruselas a Toledo. El viaje de los Archidukes Felipe y Juana*, trad. y ed. a cargo de PORRAS GIL, Concepción, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.

trascoro y contrató a Juan de Flandes para que realizara las pinturas del retablo mayor⁷⁶⁰.

UN OBISPO AL SERVICIO REGIO

El 4 de abril de 1506 Juan Rodríguez de Fonseca entraba por primera vez en la diócesis palentina. Llegaba tras años al servicio de los Reyes Católicos, bajo cuyo gobierno había ocupado diferentes puestos de responsabilidad y logrado elevadas cotas de poder.

Formado en la Universidad de Salamanca, donde entre los años 1468 y 1470 se instruyó en Artes y Teología, allí también llegó a opositar en 1471 a una Cátedra de Retórica en aquella institución que finalmente recayó en Diego Ramírez de Villaescusa⁷⁶¹. Gracias a su tío Alonso de Fonseca, entonces arzobispo de Sevilla (1469-1473), se convirtió en discípulo de Elio Antonio de Nebrija, con quién completó su formación y pudo asimilar conocimientos muy novedosos en campos como la geografía, la cosmografía y la cartografía⁷⁶².

Su nexa con la religión fue tardío, lo que contrasta con su rápido ascenso en la jerarquía religiosa. En este campo se inició junto a fray Hernando de Talavera, quien debió de ejercer una notable influencia en su pupilo⁷⁶³. Ocupó, de forma sucesiva, el arcedianato de Olmedo en la diócesis abulense; fue canónigo, arcedianano y deán de Sevilla, así como provisor de fray Hernando, siendo este arzobispo de

⁷⁶⁰ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, p. 385; y ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, ff. 32v-33r.

⁷⁶¹ SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “Los Fonseca en el horizonte...”, pp. 72-73.

⁷⁶² SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “Elio Antonio de Nebrija y Juan Rodríguez de Fonseca: de la gramática a la cartografía al servicio de la Reina”, *Revista de Estudios Colombinos*, 2, 2006, pp. 29-

⁴⁰ Sobre Fonseca como cartógrafo véase VARELA MARCOS, Jesús y VASALLO TORANZO Luis, “La cartografía americana en el testamento de Fonseca”, *Revista de Estudios Colombinos*, 12, 2016, pp. 27-36.

⁷⁶³ Sigüenza dijo de Fonseca: “quísolo mucho la reina Isabel, no pudo mostrarle mejor lo mucho que lo amaba, que con arrimarlo a fray Hernando de Talavera”: SIGUENZA, José, *Historia de la orden de San Jerónimo*, Valladolid. Junta de Castilla y León, 2000, pp. 303-319.

Granada⁷⁶⁴. En 1484 consta que ostentaba el cargo de Capellán Real⁷⁶⁵, aunque no fue hasta 1493 –con 42 años– cuando se ordenó presbítero⁷⁶⁶. Su servicio a la Corona fue premiado con el gobierno de sedes episcopales cada vez más ricas e importantes. De este modo, ocupó sucesivamente los obispados de Badajoz (1495), Córdoba (1499)⁷⁶⁷, Palencia (1504)⁷⁶⁸ y Burgos (1514), además del arzobispado de Rossano⁷⁶⁹ (1511) en la región de Calabria. El ascenso en la categoría de los obispados que se le otorgaron fue parejo al de la concesión de abadías, las cuales contribuyeron a financiar con sus cuantiosas rentas las diversas empresas artísticas por él promovidas. Durante el tiempo que fue obispo de Palencia se le concedieron las de Santa María de Párraces (Segovia), de San Isidoro de León y de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)⁷⁷⁰.

⁷⁶⁴ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical...*, parte I, t. II, p. 150. “Criose en su menor edad en casa del santo baron Fr. Hernando de Talavera, obispo de Ávila y arzobispo de Granada. Fue arcediano de Olmedo en la iglesia de Ávila, Arcediano y Canónigo de la de Sevilla y provisor de la de Granada en tiempo de su amo”, ACP, Biblioteca de Manuscritos, *Libro de los obispos de León, Palencia, Coria, Segovia y Calahorra*, 21, f. 57 v.

⁷⁶⁵ TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca...”, p. 254. El nombramiento como capellán en: *Id.*, apéndice 1, p. 290.

⁷⁶⁶ El 2 de marzo de 1493 “Los claustros de la catedral de Barcelona presenciaron su ordenación de subdiácono en la capilla de San Bartolomé por manos de D. Berenguer de Sós, arzobispo de Torres (Sassari) en Cerdeña. Para capellán de la capilla real de Isabel la Católica, y estaba afiliado á la colegiata de Alfaro en la diócesis de Tarazona. Recibió el presbiterado en la capilla del palacio episcopal de Barcelona, día de Sábado Santo (6 abril)”, así se recoge en el *Liber ordinatorum*, texto tomado de FITA COLOMÉ, Fidel, “Órdenes sagradas de D. Juan Rodríguez Fonseca, arcediano de Sevilla y de Ávila, en 1493”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 20, 1892, p. 178.

⁷⁶⁷ GÓMEZ BRAVO, Juan, *ob. cit.*, pp. 387-391.

⁷⁶⁸ Fue nombrado obispo de Palencia en noviembre de 1504, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 525.

⁷⁶⁹ En la *Hierarchy Catholica* aparece como arzobispo de Rosano desde el 20 junio de 1519: <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/broddfo.html>. Sin embargo, su nombramiento se produjo el 29 de octubre de 1511 (SAGARRA GAMAZO, Adelaida, *Juan Rodríguez de Fonseca, un toresano...*, p. 215). Es a partir de esa fecha cuando se le menciona como arzobispo, así, en una carta enviada el 26 de junio de 1513 al papa León X con motivo del primer intento de creación del Patriarcado de las Indias a petición de Fernando el Católico, se habla de “Don Juan de Fonseca, arzobispo de Rosano, nuestro Capellan mayor, y de nuestro Consejo” (FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo “Noticias acerca del origen y sucesión del Patriarcado de las Indias Occidentales”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 7, 1885, p. 201 (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia--58/html/02580418-82b2-11df-acc7-002185ce6064_74.html#I_44), así mismo, se le menciona como arzobispo de Rosano en una carta donde se narran los actos violentos que tuvieron lugar en Burgos (1514) después de que fuera nombrado obispo de aquella ciudad: TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca...”, pp. 295-296.

⁷⁷⁰ Así se recoge en un Breve de Clemente VII enviado al Canciller Mercurino de Gattinara, donde se solicitaba su intercesión ante el Emperador para que aceptase su propuesta de ceder las rentas de San Zolilo a Pedro Strozio, AGS, PTR, leg. 62, doc. 26.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

En paralelo a la labor episcopal desempeñó distintas tareas, entre las cuales destacaron su gestión de la empresa de Indias y una intensa actividad diplomática. Todo ello le permitió entrar en contacto con diversos centros de poder de toda Europa, pero, en contrapartida, le alejó de las sedes que gobernó; así, en Córdoba se lamentaron de que estuvo poco tiempo al frente de su iglesia “porque los Reyes le tuvieron empleado en su servicio, y en las embaxadas à Flandes”⁷⁷¹. En el momento en que fue nombrado obispo de Palencia se encontraba en Flandes y en su lugar tomó posesión del cargo Alonso de Fonseca, el que con posterioridad fue arzobispo de Santiago⁷⁷².

Junto a Francisco de Rojas se inició en las relaciones internacionales, pues con él viajó a Francia para tratar sobre la devolución de los condados de la Cerdeña y el Rosellón⁷⁷³. También acompañó a Rojas a los Países Bajos en 1486 para concertar el primer intento de matrimonio entre los hijos de Maximiliano I y los de los Reyes Católicos. En 1488 fue a Bretaña para negociar el fallido enlace entre el duque Francisco II y la infanta Juana; años después, en 1495 se requirieron nuevamente sus servicios para concertar el doble matrimonio entre el príncipe Juan y Margarita de Austria, por un lado, y el de Felipe el Hermoso con la infanta Juana, por otro⁷⁷⁴. A raíz de estos enlaces, el prelado se trasladó en diversas ocasiones a la

⁷⁷¹ GÓMEZ BRAVO, Juan, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia de su iglesia catedral y obispado I*, Córdoba, 1778, pp. 387-388. Durante el tiempo que fue obispo de Badajoz y Córdoba las ausencias fueron constantes, justificadas por sus obligaciones diplomáticas. Estas continuaron durante su último gobierno episcopal en Burgos, por lo cual su provisor tomó posesión de la diócesis por él el 25 de agosto de 1514, AGS, Cámara Real de Castilla, 648, 1.

⁷⁷² En la Silva Palentina se dice que “El XLIX obispo de Palencia fue D. Johan, quinto de este nombre, llamado Fonseca, Tomó posesión en su nombre don Alonso de Fonseca [...], estando dicho Juan ausente en Flandes con los príncipes Don Felipe y Doña Juana”. FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 525. El primer contacto con la ciudad se produjo el 4 de abril de 1506, ACP, AAC, Libro de estatutos y asientos capitulares, 1407-1544, 36, ff. 277-279; ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1511, f. 137; ARZE, Juan de, *ob. cit.*, ff. 62 v-63; TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de las indias”, *Hispania Sacra*, 13, pp. 292-294.

⁷⁷³ SAGARRA GAMAZO Adelaida, “La formación política de Juan Rodríguez de Fonseca”, *Congreso de Historia del Descubrimiento: 1492-1556*, v. 1, 1992, Madrid, p. 624; MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, *Arte y diplomacia...*, p. 132.

⁷⁷⁴ Fonseca fue un importante actor en la tramitación de la política matrimonial de los Reyes Católicos; en mayo de 1491 recibió instrucciones secretas por este motivo (SAGARRA GAMAZO Adelaida, “La formación política...”, p. 624) y en 1493 “trató [Fernando el Católico] de los matrimonios del príncipe don Juan, y de doña Juana su hermana, con el archiduque, y con su hermana Margarita: por medio de don Juan de Fonseca: a quien el rey por esta causa había enviado a Flandes, y de don Ladrón de Guevara maestre de Hostal del archiduque, y de Gaspar de Lupián, que por el mismo negocio era venido a España con don Juan de Fonseca”, ZURITA, Jerónimo, *Los*

corte borgoñona, ya fuera como acompañante de la recién enviudada princesa Margarita (1499)⁷⁷⁵, o para tratar de influir y aconsejar a la princesa Juana (1501)⁷⁷⁶. Este último año se le menciona como un miembro más del séquito de los archiduques Felipe y Juana en su viaje por tierras hispanas. En la crónica escrita por Antonio de Lalaing se dice que el 28 de marzo, desde Valladolid, “[...] partió monseñor, acompañado del condestable, del duque de Alburquerque, del gran comendador mayor y de su hijo el adelantado y del obispo de Córdoba [Juan Rodríguez Fonseca], que siempre había acompañado al archiduque en este país”⁷⁷⁷. También se ha dicho que por encargo regio “acompañó a la Infanta doña Catalina, quando casó con Enrique Octavo, Rey de Inglaterra, y fue con embaxada particular de los Reyes Católicos la princesa doña Margarita, Muger del príncipe don Juan”⁷⁷⁸.

A principios del siglo XVI, el prelado se había convertido en el más fiel servidor de los Reyes y en su hombre de confianza. Su último viaje a los Países Bajos se desarrolló entre 1504 y 1505 para informar sobre el estado de salud de la Reina y para tomar posiciones ante el fatal desenlace⁷⁷⁹. Tras el fallecimiento de la soberana mantuvo su fidelidad a los Reyes Católicos, a través de la figura del rey Fernando; así se constata en las pugnas internacionales en las que participó como embajador fernandista y, sobre todo, en la consecución de la renuncia al trono de la reina Juana

cinco libros postreros de la historia del rey Don Hernando el Cathólico. De las empresas, y ligas de Italia, Zaragoza, Oficina de Domingo de Portonariis y Ursino, 1580, lib. I, cap. XVI, f. 19.

⁷⁷⁵ “Llevó embajador particular de los Reies Catholicos a la Princesa D. Margarita, Muger del Príncipe D. Juan, pidiéndole que no saliese del reino”, ACP, Biblioteca de libros manuscritos, 21, *Libro de los obispos de León, Palencia, Coria, Segovia y Calahorra*, f. 57v.

⁷⁷⁶ Tras la muerte del príncipe Juan los monarcas intentaron que Felipe y Juana viajaran a Castilla para que pudieran tomar posesión de su nuevo nombramiento como príncipes herederos. Por esta causa “enviaron [...] a Flandes, a don Juan de Fonseca obispo de Córdoba su capellán mayor: para que de su parte lo solicitase, con la mayor instancia que pudiese”, ZURITA, Jerónimo, *ob. cit.*, lib. IV, cap. XL, f. 211. En la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH) se custodia una carta de don Juan Rodríguez de Fonseca, entonces obispo de Córdoba, al secretario Miguel Pérez de Almazán donde trata sobre la ceremonia del bautismo de la princesa doña Isabel y del estado en que se encontraba su madre (jueves 12 de agosto de 1501), BRAH, Salazar y Castro, A-9, 894, f. 132.

⁷⁷⁷ GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, t. I, p. 426.

⁷⁷⁸ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, t. III, p. 150. En el *Libro de los obispos de León, Palencia, Coria, Segovia y Calahorra* se dice que “Acompañó a la infanta D. Catalina, quando se casó con Enrrico VIII Rey de Inglaterra” (ACP Biblioteca de libros manuscritos, 21, f. 57v).

⁷⁷⁹ El rey Fernando envió a Flandes a don Juan de Fonseca para que visitase a Felipe y a Juana “para que advirtiese al rey su yerno, que no diese lugar a las calunias, y malos consejos de los que no codiciaban cosa más, que la disensión, y discordia entre ellos: y ninguna cuenta tenían con el beneficio, y pro común de aquellos reinos” ZURITA, Jerónimo, *ob. cit.*, lib. VI, cap. VIII.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

en favor de su padre⁷⁸⁰. Su cercanía y fidelidad al monarca se recoge en distintas crónicas o documentos como las cartas de Pedro Mártir, donde se dice que Fonseca jamás se separaba del rey⁷⁸¹.

Aquella intensa labor diplomática fue simultaneada con su actividad al frente de los negocios indianos; así, en 1503 fue nombrado presidente de la Casa de Contratación, aunque su labor en este campo ya había comenzado en el siglo anterior. En este sentido hubo un infructuoso intento de creación del Patriarcado de las Indias en favor de Fonseca; de esta manera el 26 de junio de 1513 Fernando el Católico enviaba una carta al papa León X para solicitar la concesión, motivada de la siguiente forma:

“Don Juan de Fonseca, arzobispo de Rosano, nuestro Capellán mayor, y de nuestro Consejo, de claro linaje y de los principales nobles de estos reinos, como sabéis, desde el principio que las Indias se descubrieron hasta agora y al presente, por nuestro mandado se ha ocupado y ocupa en la provision y gobernacion dellas”⁷⁸².

La petición fue desestimada y hubo que esperar hasta 1524 para que Carlos I lograra el título en favor de Antonio de Rojas, quien en aquel momento era obispo de Palencia⁷⁸³.

⁷⁸⁰ Véase SAGARRA GAMAZO Adelaida, “Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. 4, 1990, pp. 494-495; KOHLER, Alfred, “La doble boda de 1496/97 planeamiento ejecución y consecuencias dinásticas”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I, los inicios de la casa de Austria en España* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 266.

⁷⁸¹ En una carta escrita por Pedro Mártir de Anglería y fechada a 15 mayo de 1506, donde se relatan las diferencias entre los reyes Felipe y Fernando, y se trata sobre la posibilidad de reconciliar ambas partes, el autor refiere: “Descubrí este plan mío a Juan de Fonseca, Obispo de Palencia, que jamás se separa del lado del Rey Fernando. De esto tomó ocasión para tributarme subidos elogios en presencia del Rey”, ANGHIERA, Pietro Martire d', *Epistolario II, Libros XV-XXIV, Epístolas 232-472* [estudio y traducción por José López de Toro], Madrid, Góngora, 1955, carta 305, p. 134. Por otro lado, Santa Cruz en su Crónica del Emperador Carlos V mencionaba a Fonseca entre la nómina de personajes presentes en la casa donde falleció Fernando el Católico, SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V*, v. I, Madrid, Imprenta del Patronato de Huerfanos de Intendencia e intervención Militares, 1920, p. 97.

⁷⁸² FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo “Noticias acerca del origen y sucesión del Patriarcado de las indias occidentales”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 7, 1885, p. 201. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia-58/html/02580418-82b2-11df-acc7-002185ce6064_74.html#I_44.

⁷⁸³ Clemente VII concedió el Patriarcado de las Indias sin atribuciones ni jurisdicción, por lo que se trataba de un título casi honorífico. Antonio de Rojas ostentó el cargo entre 1524 y 1525, puesto que renunció al mismo el 13 de julio de ese año cuando fue promovido al obispado de Burgos: BRAH, Colección Luis de Salazar y Castro, 9/136: *Libro sobre los Patriarcas de las Indias*, ff. 94 v-95 r.

La fidelidad del prelado a la Corona tuvo continuidad en la figura del rey Carlos I, a quien sirvió en cuantas misiones se le encomendaron. Así, en octubre de 1517, con motivo de la primera entrada del monarca en la Península, Fonseca salió a su recibimiento en Aguilar de Campoo (Palencia), que en aquel momento se encontraba dentro de la demarcación diocesana burgalesa:

“El 24 de octubre de 1517 el rey se fue de Reynosa con su hermana doña Leonor y toda la señoría, e hizo ese día cuatro largas leguas, para ir a alojarse a una villa llamada Aguilar, en donde estuvo cinco días. A ese lugar había llegado el obispo de Burgos, que, sabiendo que el rey iba por aquella parte, se fue con su séquito para salirle al encuentro y hacerle la reverencia, y hecho esto, se volvió con él a Aguilar”⁷⁸⁴.

Pronto se ganó su confianza y, entre otras acciones, a finales de septiembre de 1519 recibió la orden de preparar y organizar la armada real que debía conducir al soberano a los Países Bajos para su coronación como Rey de Romanos en Aquisgrán, lo que se efectuó en 1520⁷⁸⁵. El monarca envió con prestancia a “D. Juan de Fonseca, Obispo de Burgos, para el puerto de la Coruña, para que con diligencia hiciese allí una Buena Armada” y es que, como aseguraba Santa Cruz, el Obispo había organizado esta misma acción en otras ocasiones y en ella se “daba mejor maña que en residir en su iglesia”⁷⁸⁶. En este sentido es necesario recordar que también se encargó de organizar los viajes de Colón y de disponer la flota que habría de trasladar a la princesa Juana a los Países Bajos en 1496, la más numerosa que nunca había partido de España⁷⁸⁷.

Hasta el final de sus días aconsejó y ofreció su parecer al soberano, así se desprende de la lectura de una carta enviada en junio de 1522 por Lope Hurtado de Mendoza al rey Carlos. En ella el embajador hacía llegar al monarca el consejo de

⁷⁸⁴ GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, t. I, p. 654. Allí esperó el prelado por deseo del monarca: SANTA CRUZ, Alonso de, *ob. cit.*, v. I, p. 97.

⁷⁸⁵ El prelado cobró en 1520 “[...] tres mill ducados de oro de que yo le hago merced para su ayuda de costa por lo que gastó en los reynos de Aragón e Cataluña andando en mi servicio, y por lo que ha gastado en este reyno de Galizia entendiendo en nuestra armada [...]”, ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: de la donación a nuestros días”, en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid; Cáceres, Universidad de Extremadura, 2013, p. 282.

⁷⁸⁶ SANTA CRUZ, Alonso de, *ob. cit.*, v. I, p. 200.

⁷⁸⁷ Véase LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *La armada de Flandes. Un episodio de la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Madrid, 2003.

Juan Rodríguez de Fonseca, quien recomendaba que el papa Adriano VI llevara muchos caballeros españoles a su servicio y desconfiase de los italianos, que eran unos traidores⁷⁸⁸. Tampoco se desvinculó de las labores diplomáticas ya que, en diciembre de 1522, comunicó su intención de acompañar al papa Adriano a Roma como parte de su séquito para servir de enlace entre la corte hispana y la romana y, de esta manera, mantener su capacidad de influencia⁷⁸⁹.

GUSTO ECLÉCTICO POR LAS ARTES

La necesidad de definir y concretar la personalidad de los promotores de las artes, especialmente las de aquellos que actuaron en épocas de cambio –como la que tuvo lugar en Castilla entre finales del siglo XV y principios del XVI– ocasionalmente nos lleva a la intención de clasificar o agrupar a estas figuras entre antiguos y modernos, entre generadores de cambio y continuadores de las formas artísticas. Esta simplificación, que en ningún caso les define, suele ocultar la auténtica personalidad del promotor.

Yarza, que se ocupó de estudiar aquel período y, en diversas ocasiones, la figura de Juan Rodríguez de Fonseca, ya apreció el gusto y la sensibilidad estética del prelado y su capacidad para no decantarse por una sola opción en lo que al lenguaje artístico se refiere. Es cierto que Fonseca no se planteó seguir una tendencia estética determinada, debido fundamentalmente a que los dos lenguajes que en ese momento tenían validez en Europa, el nórdico y el italiano, no eran excluyentes y a que su uso, tanto aislado como mixtificado, era perfectamente válido: “igualmente vivos y ricos a finales del siglo XV”⁷⁹⁰. Así mismo gustó de las obras de procedencia indiana, piezas extraordinariamente singulares cargadas de cualidades estéticas, tan útiles como cualquier otra obra realizada en los países europeos para mostrar la posición social y el gusto de su propietario.

No obstante, su vinculación con la Corte y sus viajes diplomáticos hicieron que se interesase especialmente por las obras artísticas producidas en las regiones del norte de Europa. Una preferencia que aparece ya en sus primeros encargos, aunque

⁷⁸⁸ Carta de Lope Hurtado de Mendoza a Carlos V, Zaragoza, 6 de junio de 1522, BRAH, Salazar y Castro, A-24, f. 156.

⁷⁸⁹ Carta de Lope Hurtado de Mendoza a Pedro Ruiz de la Mota, obispo de Palencia, en Zaragoza, 6 de diciembre de 1522, BRAH, Salazar y Castro, A-24, f. 181.

⁷⁹⁰ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 135; YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico...*, p. 188.

se hizo más evidente durante el gobierno de las diócesis palentina y burgalesa. Como ya se ha mencionado, cuando entre los años 1504 y 1505 Fonseca se encontraba en Bruselas, ya era conocedor entonces de la difícil situación política que se avecinaba y de que las destacadas responsabilidades que le habían sido encargadas por los Reyes Católicos no se repetirían con los nuevos monarcas. Así pudo intuir que se encontraba ante su última estancia en la ciudad, por lo que durante aquel periodo ingresó en la elitista cofradía de los Dolores de la Virgen, encargó el tríptico conocido por esta advocación, donado posteriormente a la catedral palentina, y pudo comprar además diversas obras artísticas que podemos relacionar con aquel viaje: el cáliz con sus armas procedente de `s-Hertogenbosch, actualmente expuesto en el Museo de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)⁷⁹¹, o la casulla en damasco blanco de Brujas que legaba en su testamento a Bartolomé Sedano⁷⁹². Además, cuando regresó a Castilla lo hizo acompañado de Maestre Martín, también llamado Martín de Bruselas, a quien se menciona en diversos documentos relacionados con obras de cantería al servicio del prelado⁷⁹³. Tales actuaciones son indicativas de su predilección por el arte de origen nórdico, especialmente por el de los Países Bajos Meridionales.

En este mismo sentido, es de sobra conocido su interés por los tapices tejidos en Bruselas⁷⁹⁴, un aspecto que no le diferencia de las élites religiosas y nobiliarias del momento. Así, llegó a poseer una serie tan exclusiva como la de *La Redención del hombre* y a encomendar la de *La Salve*. Esta última estaba llamada a completar el programa litúrgico planteado por el obispo en el trascoro de la catedral

⁷⁹¹ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “Un cáliz de `s-Hertogenbosch con armas del obispo palentino Juan Rodríguez de Fonseca en la iglesia de Paredes de Nava”, en RIVAS CARMONA, Jesús, *Estudios de platería: San Eloy 2013*, 2013, pp. 123-131.

⁷⁹² SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca, gestor indiano, en la diplomacia y la política castellana desde su sede episcopal de Burgos”, *BIFG*, 211 1995, p. 319.

⁷⁹³ VASALLO TORANZO, Luis, “El arquitecto Maestre Martín”, en *El arte español en épocas de transición. Actas del Comité Español de Historia del Arte*, v. 1, León, 1992, pp. 343-351.

⁷⁹⁴ Sobre los tapices que poseyó el obispo véase, entre otros, GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia I. Tapices de la Historia Sagrada”, *BSAA*, 13, 1947, pp. 173-196; MARTÍNEZ RUIZ, María José y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Tapestries of the Cathedral of Palencia in the Musées Royaux d’Art et d’Histoire in Brussels: Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst”, *Antwerp Royal Museum Annual*, 2007, pp. 155-175; CAHILL MARRÓN, Emma Luisa, “Los tapices del cardenal Thomas Wolsey y el obispo Juan Rodríguez de Fonseca: modelos morales al servicio del poder regio”, en TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, HERRÁEZ ORETEGA, María Victoria y COSMEN, María Concepción (eds.), *ob. cit.*, pp. 455-468; ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca...”, pp. 281-296.

palentina⁷⁹⁵. Sin embargo, serán los encargos pictóricos en diferentes soportes los que predominarán por encima de cualquier otro objeto artístico. Prueba de ello son los cantorales donados por Fonseca a la catedral de Córdoba, iluminados por un artista de formación flamenca⁷⁹⁶ o el *Libro de Horas* conservado en el Seminario de San Carlos de Zaragoza, obra de talleres de Brujas de hacia 1500 en el que aparecen representadas las armas de Fonseca⁷⁹⁷ y que podemos relacionar con el *Libro de Horas del papa Borgia*⁷⁹⁸ (figs. 55-56).

A las pinturas que han llegado hasta nosotros debemos sumar aquellas de las que tan sólo poseemos noticias aisladas y que nos permiten valorar el interés del prelado por la pintura flamenca y por los objetos artísticos manufacturados en el Norte de Europa. Así, Bartolomé de las Casas relata en su *Historia de las Indias* cómo el prelado regaló a Alonso Hojeda una “imagen de Nuestra Señora, Muy devota y maravillosamente pintada, de Flandes, que el obispo D. Juan de Fonseca, como lo quería mucho, le había donado”⁷⁹⁹. De la misma manera, obsequió a la

⁷⁹⁵ GARCÍA DE WATTEMBERG, Eloisa, “Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia II. Tapices de la Salve”, *BSAA*, 14, 1948, pp. 189-204. HOYOS ALONSO, Julián, “Juan Rodríguez de Fonseca y el trascoro de la Catedral de Palencia, un espacio simbólico”, en LOMBA, Concha y LOZANO, Juan Carlos (eds.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 223-233.

⁷⁹⁶ NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La miniatura en la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1973, p. 33. Yarza habla de un iluminador con una formación “tipo flamenquizante”: YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 119.

⁷⁹⁷ En el libro aparecen tres blasones de Fonseca: el primero de ellos en el frontispicio, oculto tras el del Cardenal Benedetto Oldescalchi quien debió de colocar el suyo después de comprar la obra, los otros dos en los meses de junio y septiembre, respectivamente. El hecho de que no aparezca el timbre episcopal sobre los mismos ha llevado a Vasallo a plantear que fue una adquisición anterior a que el prelado ostentara la mitra pacense, por lo que pudo ser una compra realizada en torno a 1491, cuando visitó como embajador la corte de Maximiliano I: VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 223. Sobre el libro ver también: YARZA LUACES, Joaquín “Dos mentalidades...”, pp. 119-121. La obra se ha atribuido al “Maestro del Libro de oración de hacia 1500”: DOGAER, Georges, *Het getijdenboek van bisschop Juan Rodriguez de Fonseca, een belangrijk handschrift der z.g. Gents-Brugse school*, Leuven (Tesis doctoral inédita leída en la Katholieke Universiteit te Leuven. Consultada en: Bibliothèque Royale de Belgique).

⁷⁹⁸ SERRA DESFILIS, Amadeo, “Un libro de horas para el papa Alejandro VI y la miniatura flamenca del Renacimiento”, en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 761-772.

⁷⁹⁹ DE LAS CASAS, Bartolomé, *Historia de las Indias*, v. 2, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1956, p. 219. Hojeda, que siempre llevaba consigo esta imagen, “hizo voto de dejarla para formar un oratorio ó capilla en el primer pueblo de indios que encontrasen, como lo cumplió cuando llegaron á uno [...] El obispo Casas dice que la vio algunos días después en su altar, y la capilla adornada de paños de algodón, muy barrida, regada, y con gran devoción y reverencia concurrida de los naturales”, FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín, *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV: con varios documentos inéditos*

Reina Católica con algunos libros iluminados⁸⁰⁰ y compró otros en su almoneda, como “un libro escrito de pergamino de mano y iluminado destorias con muchas oraciones, que tenía unas coverturas de tabla guarneçidas en terçiopelo negro”, por 6.925 maravedís⁸⁰¹. Recientemente se ha dado a conocer parte de la colección artística atesorada por Juan Rodríguez de Fonseca, a través de la cual se ha podido intuir la presencia de diversas obras manufacturadas en los Países Bajos Meridionales⁸⁰².



Fig. 55. Libro de Horas de Alejandro VI. Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. IV 480.



Fig. 56. Libro de horas de Juan Rodríguez de Fonseca. Biblioteca del Real Seminario de San Carlos de Zaragoza

concernientes á la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias, t. III, Madrid, 1929, p. 174. Es posible que esta fuera una de las primeras pinturas “de Flandes” que llegaron al Nuevo Mundo.

⁸⁰⁰ “[Un] Breviario que le dio el obispo de Palencia, don Juan de Fonseca”, RUIZ GARCÍA, Elisa, “Los Breviarios de la Reina Católica: un signo de modernidad”, en GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (dir), *III Jornadas científicas sobre Documentación en época de los Reyes Católicos*, Madrid, Universidad Complutense, 2004, p. 227. Atendiendo a la descripción del escudo de armas, es probable que sea el mismo que aparece en la almoneda de la reina Isabel I, descrito como “Un Breviario escrito de mano, en pergamino, con una cruz en el principio y debaxo dél tres escudos. El de arriba de çinco estrellas coloradas, y los otros de otras armas, y estoriado de ymagenería” [al margen] “Vendiose ese Breviario en tres mill y quatroçientos y ocho maravedís al obispo de Mallorca”, *Id.*, p. 223-224. En aquel momento el obispo de Mallorca era Antonio de Rojas Manrique, quien también ocupó la mitra palentina entre 1524-1525.

⁸⁰¹ *Id.*, p. 229.

⁸⁰² VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 274-285.

De la misma manera, Fonseca se mostró atraído por las obras y los artistas que emplearon un lenguaje artístico procedente de la Italia renacentista. Como se tendrá ocasión de comprobar son numerosos los conjuntos en los que se puede rastrear tal interés; ya sea en piezas donde las novedades se aplicaron como un recurso formal epidérmico, aprendido por los artífices locales a través de imágenes impresas u obras importadas, o en conjuntos elaborados por pintores o escultores que se formaron y trabajaron en la Italia renacentista. Al frente de la mitra palentina promovió la construcción del trascoro o de la escalera de bajada a la cripta de su catedral. En el primero se fusionaron el último Gótico y el primer Renacimiento. La segunda pasa por ser una de las primeras obras castellanas donde se impuso el nuevo lenguaje *all'antica*. Tras asumir el gobierno de la sede burgalesa, coincidiendo con el ascenso al poder del rey Carlos I, se puede apreciar con mayor claridad su interés por las obras de factura italiana. Durante aquel periodo, especialmente en sus últimos años, fue uno de los pocos promotores que encargaron trabajos de forma simultánea a Alonso Berruguete, a Diego de Siloe y a Bartolomé Ordoñez; las “águilas” del Renacimiento español.

Juan Rodríguez de Fonseca y su hermano Antonio fueron los encargados en 1513, a petición del Rey Católico, de concertar con Fancelli la elaboración del monumento funerario de los Monarcas. En aquel momento la relación de los Fonseca con las obras en mármol de factura italiana no era extraña. Se sabe que Maestre Martín envió a Génova unas muestras de la cama del sepulcro de los Reyes⁸⁰³, lo que permite imaginar un contacto anterior de Fonseca con Italia y una evidente vinculación del entonces obispo palentino con la obra. Pocos años después, en 1519, Ordoñez era el encargado de esculpir el mayor y más importante conjunto de escultura funeraria en mármol que llegaría a la Península. Detrás de él estuvieron de una u otra forma los hermanos Fonseca. Antonio fue el encargado de contratar con Ordoñez los sepulcros de los reyes Felipe y Juana⁸⁰⁴; el túmulo del cardenal Cisneros se esculpió bajo la supervisión de los hermanos Fonseca, según citaba Ordoñez en su testamento; y, por último, ambos le encomendaron la realización de

⁸⁰³ REDONDO CANTERA, María José, “La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos”, en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2011, p. 687.

⁸⁰⁴ Ordoñez se refirió en su testamento a los hermanos Fonseca como responsables del sepulcro de don Felipe y doña Juana: GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las Águilas del Renacimiento...*, pp. 174-175.

los sepulcros de varios miembros de su familia con destino al panteón familiar en la iglesia de Coca, entre otros el de nuestro obispo.⁸⁰⁵

En Barcelona debió de concertar con Ordoñez la realización del conjunto funerario familiar, pues allí se encontraban en 1519 tanto el obispo Fonseca como su hermano Antonio, ambos al servicio del futuro Emperador⁸⁰⁶. El malogrado y ambicioso conjunto marmóreo debía transformar la cabecera de la iglesia, no sólo visualmente sino también simbólicamente, al recoger la idea de renovación del pasado romano y trasladarla a la Castilla del Rey de Romanos⁸⁰⁷. Tal renovación formal e intelectual pudo ser ideada por el Obispo, quien gracias a su formación humanística y al valor que otorgó a las artes como herramienta de exaltación del linaje seleccionó un lenguaje anticuario en sintonía con las obras romanas para lograr el objetivo. Debido al fallecimiento de Ordoñez, el proyecto se dilató en el tiempo y difícilmente podemos imaginar la obra tal cual fue proyectada. Giovanni de' Rossi da Fiessole continuó la labor escultórica tras suceder al maestro burgalés al frente del taller italiano y, por su parte, el mercader Pere Serra, que quedó como tutor del hijo de Ordoñez, se encargó desde Barcelona de los pagos a los ayudantes. La preocupación de Juan Rodríguez de Fonseca por la continuidad del proyecto se mantuvo hasta el final de sus días, puesto que en su testamento mandaba que se pagase a “Serra, mercader en Barcelona, lo que se le debe de mi sepultura que y tambien ha fecho hacer demas de lo que ha rescibido como parecia por su cuenta

⁸⁰⁵ Sobre la documentación relativa a los encargos véase MADURELL MARIMÓN, José M., “Bartolomé Ordóñez”, pp. 356-361 y 365-369; nuevas aportaciones sobre los Sepulcros Reales en: REDONDO CANTERA, María José, “Los sepulcros de la Capilla Real de Granada”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, pp. 203-214. En relación con el sepulcro de Cisneros: GARCÍA REY, Verardo, “El sepulcro del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares y los documentos de los artífices”, *Arte Español*, 10, 1929, pp. 485-486 y MIGLIACCIO, Luciano, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento, en Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Firenze, 1992, pp. 118-123. Sobre los sepulcros de los Fonseca son imprescindibles: RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca*, Lisboa, Editora gráfica portuguesa, 1987, y MIGLIACCIO, Luciano, “Los sepulcros de la familia Fonseca...”, pp. 207-219.

⁸⁰⁶ A pesar de que se ha estimado que Antonio de Fonseca pudo ser el encargado en solitario del contrato con Ordoñez y que el papel jugado por Juan Rodríguez de Fonseca en el asunto fue secundario (MARIAS FRANCO, Fernando, “Diego de Sagredo, entre arquitectura y escritura”, MARIAS, Fernando y PEREDA, Felipe (eds.), *Diego de Sagredo, Medidas del romano*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 2000, p. 42), no creemos que esto fuera así y valoramos una participación más directa del prelado en la obra puesto que siempre se le cita como el encargado de su sepulcro y de otras obras. Así lo estima Migliaccio (MIGLIACCIO, Luciano, “Los sepulcros de la familia Fonseca...”, p. 218).

⁸⁰⁷ MIGLIACCIO, Luciano, “Los sepulcros de la familia Fonseca...”, p. 210.

que con el habemos fecho”⁸⁰⁸. El problema con los sepulcros se prolongó hasta la década de los treinta del siglo XVI, cuando los bultos ya estaban en la iglesia de Coca aunque sin los arcosolios proyectados.

Durante el tiempo que el prelado permaneció en la capital catalana al servicio regio recibió el encargo de organizar la armada que debía conducir al futuro Emperador a Flandes para ser coronado en Aquisgrán⁸⁰⁹. Fonseca concertó con Alonso Berruguete la decoración de la flota. Se ha estimado que el contacto entre ambos personajes tuvo lugar en la corte, probablemente tras la incorporación de Berruguete al círculo real como “pintor del rey”⁸¹⁰. No obstante, no podemos descartar que existiera un conocimiento previo en el medio palentino, antes de que el artista hiciera su viaje a Italia, durante la prelación palentina de Fonseca⁸¹¹. De esta manera Alonso pudo haber llegado a la Corte recomendado por el Obispo, un conocimiento entre ambos que también podría explicar la rápida incorporación del paredón a la nómina de artistas que formaron parte del entorno áulico. Con independencia de la manera en la que el artista llegó a la Corte, es seguro que

⁸⁰⁸ Testamento de Juan Rodríguez de Fonseca (en adelante Testamento), 1524, Archivo Casa de Alba (ACA), Patronato, C 342-1-7, p. 46. Agradezco a la profesora de la Universidad de Burgos Adelaida Sagarra Gamazo que me haya proporcionado una copia del documento. En el testamento de Antonio de Fonseca (1532) se dice que los bultos y sepulcros del arzobispo de Sevilla, de sus hermanos –Juan Rodríguez de Fonseca y Alonso de Fonseca– y de sus padres aún no habían llegado, tras lo cual ordenaba que se llevasen a la iglesia de Coca todas las piezas, las cuales estaban en España en 1533, véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Los Fonseca y sus mausoleos...*, 1987, p. 44; MIGLIACCIO, Luciano, “Los sepulcros de la familia Fonseca...”, p. 216 y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Corpus documental de Coca*, Madrid, Visión libros, 2010, p. 289.

⁸⁰⁹ AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963, p. 117. Se ha estimado que Alonso Berruguete y Juan de Bruselas, los artífices que aparecen mencionados cobrando por la decoración de la flota, también pudieron realizar cinco banderas que se conservaban en la Real Armería de Valladolid y que fueron utilizadas en Aquisgrán, PASCUAL MOLINA, Jesús Félix, “La iconografía de las banderas de Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, 90, 357, 2017, p. 38.

⁸¹⁰ Sobre esta cuestión: REDONDO CANTERA, María José, “Alonso Berruguete, pintor del rey”, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *Alonso Berruguete: su obra e influencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 2013, pp. 49-89, especialmente pp. 66-67. Berruguete tan sólo dispuso de los meses de abril y mayo de 1520 para realizar su trabajo, por el cual percibió la nada desdeñable cantidad de 592 ducados.

⁸¹¹ AZCÁRATE RISTORI, José María, “Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano”, *PITTM*, 22, 1961, p. 10. Azcárate pone en valor un dato aportado por Martí y Monsó tomado del pleito que interpuso en 1525 Alonso Niño contra Berruguete por las malogradas puertas de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid. Allí Pedro de Guadalupe declaraba que conocía a Alonso Berruguete desde hacía “dieciocho años poco más o menos”, lo que nos lleva al año 1507, cuando Juan Rodríguez de Fonseca estaba al frente de la diócesis palentina y Guadalupe realizaba labores para la catedral de Palencia y para la colegiata vallisoletana, MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, p. 135.

Berruguete realizó unas pinturas heráldicas y alegóricas en las velas de la nao real, así como de estandartes y banderas a propuesta de Juan Rodríguez de Fonseca. Es posible que el obispo en tanto que encargado de dirigir el proyecto determinase el tipo de decoración, para lo cual se decantó por las formas romanas y por un artífice capacitado para llevarlas a cabo. Allí, entre un repertorio de formas aprendido en Italia, Berruguete desarrolló un programa decorativo e iconográfico destinado a ensalzar al futuro Emperador. Arías ha atribuido al maestro paredeño un dibujo conservado en la Hispanic Society que reproduce la decoración de una embarcación y lo ha relacionado con este trabajo⁸¹²; es posible que se trate de un dibujo definitivo de la propuesta, realizado para que Fonseca diera el visto bueno o utilizado como modelo de trabajo para los diferentes artífices que participaban en la decoración.

En 1519, de nuevo en la ciudad de Barcelona, también debió de producirse el afortunado encuentro entre el obispo Fonseca y Diego de Siloe. Hablamos de fortuna porque el resultado de aquel contacto fue la *Escalera Dorada* para la catedral de Burgos⁸¹³. Se ha planteado la posibilidad de que en esas fechas Siloe estuviera trabajando junto a Ordoñez en las obras que este último realizaba para la Catedral de Barcelona y que, como consecuencia de esa relación profesional, Ordoñez recomendase a su colega para realizar la obra burgalesa⁸¹⁴ o bien, simplemente, que pusiera en contacto a un promotor interesado por el arte italiano y a un artífice capacitado para llevar a cabo una obra de aquella magnitud y complejidad. El resultado es una de las obras más singulares del primer Renacimiento español, emparentada con múltiples precedentes italianos que fueron perfectamente conocidos por Siloe, gracias al contacto directo con aquellas obras o a través de grabados⁸¹⁵. El novedoso diseño de Siloe debía salvar el desnivel entre

⁸¹² ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011, pp. 79-80.

⁸¹³ La bibliografía sobre la Escalera Dorada es numerosa por lo que remitimos al último libro publicado sobre la obra con toda la bibliografía anterior (MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, *La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos*, editorial Gran Vía, Burgos, 2011) y al más reciente artículo centrado en el estudio de las obras de Diego de Siloe en Burgos: REDONDO CANTERA, María José, “La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)”, en GAETA, Letizia (coord.), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere gli artisti la storiografia*, Congedo Editore, 2017, pp. 45-92.

⁸¹⁴ La primera vez que se plantea esta hipótesis en: REDONDO CANTERA, María José, “Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez (151-1527)”, *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”* (catálogo de la exposición, Firenze, 2013 T. MOZZATI, A. NATALI -comisarios-), Florencia, 2013, p. 184; se retoma de nuevo en: REDONDO CANTERA, María José, “La obra burgalesa de Diego Siloe...”, p. 53.

⁸¹⁵ Sobre el uso de las fuentes grabadas: SEBASTIÁN, Santiago, “La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos”, *Goya*, 47, 1962, p. 354; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, “El lenguaje de los

la *Puerta de la Coronería* y el interior del edificio, por lo que se daba prioridad a la funcionalidad, pero con un lenguaje formal tan avanzado que la convertirían en un manifiesto del Renacimiento hispano⁸¹⁶. Esta obra contrasta con la *Puerta de la Pellejería* erigida por Francisco de Colonia en el mismo brazo del crucero, una obra también promovida por Fonseca donde se fusionan las novedades italianas y las formas tradicionales.

A pesar de que entre sus últimos encargos destacan las obras relacionadas con el nuevo lenguaje “a la italiana”, su interés por las artes, en sus múltiples formas y diversos resultados, escapan de cualquier encasillamiento. Sabemos de su querencia por los objetos procedentes del Nuevo Mundo, ya fuera a través de joyas, piedras preciosas o piezas manufacturadas con los objetos más inusuales; aunque estas últimas componían obras únicas plenamente reconocibles adaptadas a la mentalidad europea y a las necesidades de su poseedor, a través de mitras, báculos o ternos. De esta forma, en el infructuoso envío de bienes que Hernán Cortes realizó a la Península en 1522 se incluían, entre otros, un buen número de objetos de plumería que debían ser entregados a diversas instituciones religiosas y otros dignatarios⁸¹⁷. De haberse hecho efectiva la entrega, Juan Rodríguez de Fonseca habría sido el mayor perceptor, lo que ofrece una idea de su interés por este tipo de piezas. Entre ellos se incluía un báculo de pedrería junto con otros bienes de variada y rica iconografía⁸¹⁸. La presencia de estos bienes manufacturados en los territorios

grutescos y Diego de Siloe”, *Academia*, 59, 1984, pp. 285-304; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Los grutescos en la Arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, 1987, pp. 283-300.

⁸¹⁶ En estos términos se refiere a esta obra pionera SPERANZA, Fabio, “La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 74, 293, 2001, pp. 19-44.

⁸¹⁷ Hernán Cortés envió en mayo de 1522 un cargamento con oro y joyas para el Rey, que no llegó a su destino, ya que fue robado por el pirata Juan Florín. Junto a aquel también mandó 117 objetos de plumería con destino a trece iglesias y monasterios y a veintitrés dignatarios eclesiásticos y civiles, todos ellos corrieron la misma suerte. MARTÍNEZ, José Luis, *Documentos cortesianos. I, 1518-1528 secciones I a III*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 242.

⁸¹⁸ “Una capa a manera de muceta, el campo azul de argentería de oro gruesa y el collar de muchas labores e colores de plumas e la orladura blanca./ Ítem una como capilla verde, este collar de muchas labores e colores de plumas e oro e la orla de muchos monstruos labrados de plumas./ Ítem cuatro rodela, la una de un monstruo de muchos colores y oro con el campo azul; la otra el campo verde con un rubí en medio, labrada azul e oro; la otra con el campo azul e dos ruedas de oro en medio e un monstruo en la una; la otra el campo azul con cuatro caracoles de oro en él y dos bandas de oro./ Ítem un papagayo labrado de pluma que está echado encima de unas yerbas con el pico de oro./ Ítem un papagayo labrado de pluma que echado encima de yerbas./ Ítem un cigarrón de pluma que está fecho a manera de vestales./ Ítem un plumaje de cimera con unas plumas verdes largas, con unos cañones de oro que parecen una mata./ Ítem uno como báculo de pedrería de muchas colores para

transatlánticos fue habitual entre los tesoros de las élites sociales de la época, puesto que pasaron de ser meras curiosidades que acompañaban a las joyas y piedras preciosas a convertirse en piezas de prestigio que, en muchas ocasiones, se elaboraban teniendo presente quien iba a ser su poseedor. Se convirtieron, por tanto, en objetos que definían la identidad y gusto del propietario y de su linaje⁸¹⁹, por lo que se explica que se mantuvieran en posesión de sus familiares años después de su muerte. Teresa León remarca como en el testamento de un sobrino suyo, hijo de Antonio de Fonseca, se mencionan varias piezas de origen indiano, indicando de forma expresa que fueron del obispo de Burgos⁸²⁰.

DONACIONES, LEGADOS Y PROMOCIONES FAMILIARES

Juan Rodríguez de Fonseca participó activamente en la promoción artística, ya fuera en las catedrales y abadías que regentó, en las fundaciones familiares y, por supuesto, en las obras para el lustre personal. Para todas ellas donó —en vida o a través de legado testamentario— diversos ornamentos en forma de textiles, piezas de plata o libros de coro y también aportó generosas cantidades de dinero, siempre en relación directa con la relevancia del espacio.

A la catedral de Badajoz regaló una pintura sobre tabla en la que se representa *La Virgen de la Antigua*, donde Fonseca es figurado como donante: “en el [año] de 1498 traxo a Badajoz una copia de la imagen de N señora de la Antigua de Sevilla, en cuiá memoria se conservan estos dos versos, Pacensis populi Praesul Fonseca Ioannes/ Transtulit et vereri, Quam numc colit Hispalis alma”⁸²¹. Este es el retrato de Fonseca más antiguo, o al menos el primero del que se tiene constancia; allí se

él”. Recogido en la “Memoria de los plumajes y joyas que enviaba Hernán Cortés a iglesias, monasterios y personas de España” [Coyoacán, ¿19 de mayo de 1522?], *Id.*, p. 243.

⁸¹⁹ URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Imaginando América: objetos indígenas en las casas nobles de Renacimiento Andaluz”, *Historia y Genealogía*, 1, 2011, p. 215.

⁸²⁰ TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca...”, p. 263. Recientemente Vasallo ha señalado la presencia de diversos objetos de “Yndias” entre los bienes del prelado, así se mencionan ropajes, adornos de plumas, armas, piedras o madera de las yndias: VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 287-289.

⁸²¹ *Libro de los obispos de León, Palencia, Coria, Segovia y Calahorra*, f. 37v (ACP Biblioteca de libros manuscritos, n. 21). Pulgar recoge la siguiente inscripción: “Pacensis populi prasul Fonseca Ioanes/ Ex veteri, quam nunc Hispalis, aliacolit”, FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, parte I, t. II, p. 150.

muestra arrodillado ante la Virgen de la misma manera que se repetirá —sobre diferentes soportes— en las sucesivas sedes que gobernó⁸²².

La donación de libros de coro para las catedrales de Córdoba y Badajoz se enmarca dentro de las acciones conducentes a dotar de mayor dignidad y ornato a las actividades litúrgicas desarrolladas en el coro⁸²³, sin olvidar que también debió de tener la intención de asegurar la pervivencia de su memoria a través de las armas presentes en aquellas obras. Entregó cinco libros a la catedral de Córdoba y en torno a treinta a la de Badajoz⁸²⁴. En ellos se reproduce su emblema heráldico unido al de los Reyes Católicos. Esta vinculación de sus armas y las de los monarcas, junto con la preocupación por dejar su huella en los espacios corales, se repetirá tiempo después en las sedes palentina y burgalesa.

También tuvo presente en sus últimas voluntades a los distintos centros religiosos que, de una u otra forma, estuvieron vinculados a su actividad o a sus devociones. Así, el obispo tuvo muy presente a la catedral burgalesa, la última sede que gobernó, a la que poco antes de su fallecimiento había donado un relicario de plata que contenía un brazo de san Vicente Ferrer⁸²⁵, la misma a la que debían entregarse dos “barriles lisos con sus cobertores”⁸²⁶. Una institución a la que quiso compensar por sus ausencias y, sobre todo, por los beneficios que de ella obtuvo con un ornamento de plata que tenía en su recámara

“[de...] tela de plata con los altos de oro en que hay capa y capilla, casulla y almáticas con cordones y collares y borla en la capilla y frontal y frontaleras y dos cenefas el cual desde que se comenzo a hazer tobimos intencion de hacer gracia del a la fabrica de nuestra santa iglesia de Burgos para que con el se honrase ansi por el amor que en la dicha iglesia tenemos como por mayor descargo de

⁸²² Sobre el interés de Fonseca por los retratos, el número de piezas donde aparece efigiado y su relación con la manera de actuar de otras personalidades contemporáneas, véase VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 282-286.

⁸²³ TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 29, 2017, p. 68.

⁸²⁴ NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La miniatura en la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1973, pp. 51-65, este autor señala la existencia de 29 libros. LARA LARA, Francisco Javier, *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa*, Granada, 2004, p. 34; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “De Badajoz a Burgos...”, p. 67.

⁸²⁵ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*. v. I, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1998, p. 192.

⁸²⁶ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 73. En el inventario de 1546 se mencionan, junto a los barriles, “un açetre de plata con su ysopo que tiene las armas de la iglesia y de Fonseca; que pesa quinze marcos y seis onzas” y “unas crismeras de plata blancas, que tiene las armas de Fonseca”, BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada...*, v. II, p. 293.

nuestra conciencia para satisfacion de los frutos que de ella e de nuestra mesa obispal habemos llevado tanto el diablo como otros impedimentos que han sobrevenido han sido causa que difiriesemos de la dar a la dicha nuestra iglesia y fabrica y mudasemos el proposito que antes teniamos por lo cual humildemente suplicamos a nuestro señor nos perdone y así lo rogamos a los reverendos nuestros hermanos de la dicha santa iglesia [...] desde agora hacemos gracia a la dicha fábrica/ de la dicha santa iglesia del dicho ornamento para que le haya y tenga por suyo y le ponga en la sacristía della con los otros sus ornamentos y este alli como en nuestra recamara para se aprovechar de las fiestas y dias solenes de pascua y los otros dias que a los dichos nuestros reverendos hermanos pareciese [...] mandamos entregar a Bartolome de Sedano canonigo de nuestra iglesia para que le entregue a la dicha fabrica”⁸²⁷.

Al mismo Bartolomé de Sedano mandaba “una casulla de damasco blanco de Brujas con una cenefa bigarrada” para que se dijera misa en el sepulcro⁸²⁸. La riqueza de la recámara del Obispo debió ser extraordinaria a juzgar por la relevancia de los textiles que atesoró entre sus bienes. Así, mandó que se entregara un ornamento de damasco carmesí a la catedral de Córdoba “con alcachofas e cordones de oro en que hay capa y casulla y almáticas forradas en tafetán carmesí y estolas y manípulos, el cual mandamos entregar al señor don Francisco de Mendoza arcediano de Pedroche”⁸²⁹ y un ornamento rico, bordado con sus armas, para la catedral de Palencia. Al Monasterio de Santa María de Párraces (Segovia) legó “una capa y casulla y dos almáticas de tela de oro y la casulla con su cenefa de terciopelo azul con una cortadura de tela de oro y que se acaben las almáticas conforme a la cenefa de la casulla”⁸³⁰. Para el monasterio de San Isidoro de León “una casulla e dos almáticas de altibajo carmesí las almáticas con sus faldones y bocas de mangas

⁸²⁷ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, pp. 41-42.

⁸²⁸ *Id.*

⁸²⁹ En el momento de realizar su testamento aún no se había finalizado el ornamento puesto que faltaba la cenefa de la casulla que en aquel momento realizaba Cornielles: *Id.*, p. 16. TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “Los legados suntuarios de Juan Rodríguez de Fonseca. El terno de San Isidoro de León”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, 24, 2018, p. 11. Este artífice debió de ser Cornielles de Monte, el mismo bordador del señor obispo que en febrero de 1521 “se comprometió a acabar la manga rica con su bolsa”, MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866, p. 226.

⁸³⁰ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 42.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

bordadas”⁸³¹. Una casulla de seda para el Monasterio de Palacios de Menagel⁸³², “e otra casulla de (—) para el monasterio de Ausin, tiene rescibido este ornamento”⁸³³. Para la capilla de Coca reservó un rico conjunto de su cámara de terciopelo negro, “para la misa de rrequien”⁸³⁴.

En los citados casos procedió de la misma manera que algunos destacados miembros de la jerarquía eclesiástica entre los que se encontraba su tío Alonso de Fonseca, quien donó al Monasterio de la Mejorada de Olmedo (Valladolid) “un hornamento complido, capa, casulla, almáticas y frontal carmesí hecho de labores”⁸³⁵. Juan Rodríguez de Fonseca también mantuvo el interés por dotar de ornamentos al citado Monasterio, probablemente como una continuación de las labores iniciadas por su tío que se vieron potenciadas tras su etapa como Arcediano de Olmedo. Así, consta que en 1513 donó al monasterio de la Mejorada una capa de terciopelo carmesí⁸³⁶.

De la misma manera se preocupó del mantenimiento de aquellos edificios monásticos y hospitalarios que, de una u otra forma, se vincularon a su actividad religiosa. Durante su abadengo en San Isidoro de León (1519-1524) “dio para comenzar el claustro cincuenta mil maravedíes”⁸³⁷. En su testamento se mandaron 80.000 maravedíes para el monasterio de santa Dorotea⁸³⁸, 1.000 reales para el monasterio de Ausín⁸³⁹ y 150.000 maravedíes más para el Monasterio del Moral⁸⁴⁰.

⁸³¹ *Id.*, p. 43. Este conjunto aún se conserva en la Colegiata de San Isidoro y ha sido estudiado recientemente en TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “Los legados suntuarios...”, pp. 9-18.

⁸³² Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 42, SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca...”, p. 309. Lo más probable es que se refiera al Monasterio de San Salvador de Palacios de Benaver en la provincia de Burgos.

⁸³³ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 43.

⁸³⁴ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 286.

⁸³⁵ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1, Valladolid, 1996-1997, p. 10.

⁸³⁶ REDONDO CANTERA, María José y MENÉNDEZ TRIGOS, José, “El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo, o de los Zuazo”, *BSAA*, 62, 1996, p. 264, nota 58.

⁸³⁷ PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, Nebrija, 1982, p. 184. Se trataba del claustro principal. Una obra en ladrillo que estuvo en pie hasta la séptima centuria del siglo XX, RIVERA BLANCO, Javier, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1982, p. 134.

⁸³⁸ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, pp. 22-23.

⁸³⁹ Se utilizaron “Para ayuda al reparo de las casas, que se gastasen a disposición del licenciado Juan de Salcedo”, *Ibid.*, p. 23.

⁸⁴⁰ En el testamento hace constar que ya había dado la madera y que el dinero debía entregarse al deán de Astorga, y si no estuviere presente al vicario de Palenzuela “que es nuestro amigo e servidor”, *Ibid.*, p. 23.

Igualmente se preocupó por el mantenimiento de distintos centros asistenciales; así, reparó y dotó de dormitorios y camas el Hospital de San Antolín, dependiente de la Catedral de Palencia, y en su testamento también mandó 200.000 maravedíes al Hospital del Emperador de Burgos para que se terminase la obra como estaba concertada⁸⁴¹. Las nuevas dependencias de este centro habían sido promovidas por el Prelado unos años antes, en torno a 1520, y sus obras fueron concertadas con Juan de Vallejo⁸⁴².

Siguiendo el ejemplo de los reyes, que fundaron hospitales en las ciudades de Santiago y Granada, y de otros nobles que hicieron lo propio en Toledo, Alcalá o Sevilla, Fonseca fundó el Hospital de la Asunción y de los Santos Juanes en Toro. Para ello se unió al relojero Juan Dorado, quien en 1508 ya había iniciado los trámites para dotar a la ciudad de un nuevo Hospital⁸⁴³. El prelado, eficiente en sus planteamientos, pretendió sin lograrlo refundir todos los hospitales existentes en la ciudad para, de esta manera, crear uno solo donde poder atender a todos los necesitados. Así mismo, tuvo la intención de modernizar la institución y adaptarla a los nuevos tiempos, dotándola de una gestión y gobierno independientes. Para lograr sus objetivos aportó cuantiosos bienes, rentas y heredades de diversa procedencia; al final de sus días mandó para su equipamiento distintos objetos procedentes de su servicio doméstico, así como un cuento de maravedíes a Juan Dorado para su conclusión⁸⁴⁴. A principios del siglo XX, tras superar diferentes vicisitudes, el edificio era descrito como

“hermoso, bien ventilado y los enfermos se encuentran perfectamente asistidos. Está situado a la entrada de la calle Reja dorada, tiene este vasto edificio espaciosos patios y una ancha galería superior, sostenido por altas y esbeltas columnas, que da paso a las salas de los enfermos. Lo más notable de este hospital

⁸⁴¹ El dinero sería entregado por Hernán Ruiz de Corral a Diego Gil, su Criado, y al canónigo burgalés Bartolomé de Sedano para que fuera gastado en la dicha obra sin intromisión del Cabildo, *Ibid.*, p. 22.

⁸⁴² VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 23 y 235.

⁸⁴³ Sobre el Hospital véase NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980, pp. 75 y ss.; VASALLO TORANZO, Luis, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1994, pp. 162 y ss.; VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 266-271.

⁸⁴⁴ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 18, así mismo mandaba al Hospital toda la ropa de camas que tenía, *Id.*, pp. 18-19. Se le dio a este la denominación de la Asunción y de los Santos Juanes por la devoción de Juan Dorado a la Asunción y por la del prelado a los Santos Juanes. En la portada del Hospital debían colocarse las figuras en piedra de las dichas advocaciones, *Id.*, p. 19.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

es la techumbre de madera que forma la cúpula de su capilla compuesta de pequeños rosetones y complicados dibujos, además de este primoroso artesonado, hay que admirar el retablo del altar mayor, compuesto por buenas pinturas en tabla, de la escuela flamenca. Tanto por la capilla como por el resto de las dependencias se ve profusamente esculpido el escudo de armas de los Fonseca⁸⁴⁵

También mandó 20.000 maravedíes para el reparo de la ermita de “sante Pectre” en Cádiz, a la cual tenía mucha devoción⁸⁴⁶, y cuarenta ducados para la comendadora de Santa Cruz de Valladolid, “para ayudar de hacer el coro de su iglesia que agora a mudado”⁸⁴⁷.

Aparte de las donaciones a instituciones religiosas, el Obispo legó diversos textiles de gran riqueza a miembros de su familia con la condición de que permanecieran entre los bienes del linaje. Así, mandó que se entregase a su hermano Antonio de Fonseca “la cámara nuestra rica de argentería con que aquella quede siempre de sucesión de la casa porque era del señor Alonso de Fonseca, mi señor hermano”⁸⁴⁸. Junto a ella, pidió que fuera entregada a su sobrina doña Mayor de Fonseca “nuestra cama de damasco rica de la historia de Antoniano [...] con que la hereden sus hijos del apellido Fonseca y siempre suceda a los del dicho apellido”⁸⁴⁹. En la casa también debía mantenerse “la cama del pabellón que fue del Arzobispo mi señor Alonso de Fonseca”⁸⁵⁰. Esta permanencia de distintas piezas de gran riqueza entre los bienes de la familia, más aún, en manos del heredero del señorío y de su sobrina, nos muestra que la estimación de estos objetos iba más allá del aspecto económico, ya que se valoraban como piezas de prestigio de la estirpe familiar⁸⁵¹.

⁸⁴⁵ CALVO ALAGUERO, Gaspar, *ob. cit.*, p. 49.

⁸⁴⁶ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 38.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 40. La fundadora del cenobio fue María de Zúñiga que contó con la participación de su prima María de Fonseca.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴⁹ *Ib.*

⁸⁵⁰ *Ib.*

⁸⁵¹ Sobre la permanencia de estos bienes en la familia véase VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 68-70.

LA CASA SOLARIEGA EN TORO Y EL PANTEÓN FAMILIAR EN COCA

Juan Rodríguez de Fonseca se preocupó de que la huella del linaje fuera tangible en las dos poblaciones a él vinculadas. Así, como ya se ha mencionado, en Toro fundó el Hospital de la Asunción y los Santos Juanes pero sobre todo allí mandó construir su casa, que debía levantarse en el mismo solar que había ocupado la vivienda de sus antepasados, una acción que permitía la recuperación física del edificio junto con el enaltecimiento ideológico de la familia y del linaje. Se ha estimado que aquella debió de iniciarse en torno a 1512 o 1513, coincidiendo con el final de su prelación palentina, fechas en las que se han documentado las primeras contrataciones⁸⁵². Maestre Martín, criado del prelado y entonces veedor de las obras de la diócesis palentina, se encargó de dirigir los trabajos hasta que fueron abandonados en torno a 1524, tras el fallecimiento de Fonseca. Para su ornato se recurrió a los más ricos materiales, ya fuera en forma de losas o azulejos, de escudos tallados o de artesonados, estos últimos destinados a cubrir la caja de la escalera y distintas estancias.

En agosto de 1513 se contrataba con Juan Martínez de la Revilla las fachadas del edificio. En el acuerdo se pedía que la imposta de separación de ambos pisos y el cerramiento de las ventanas se dejara sin labrar, lo que indicaba que aquellas debían realizarse o ya estaban siendo realizadas por otro autor⁸⁵³. Hoy sabemos que la ventana principal se contrató en 1508 con Francisco Guillén de Arellano y que su diseño corrió a cargo de Felipe Bigarny⁸⁵⁴. Una pieza que debía hacerse de jaspe colorado de la mejor calidad, como se manifestó en el pleito con los fiadores de Francisco de Guillén y Arellano⁸⁵⁵. Para su patio se encargaron unas columnas de mármol genovés, las cuales, a pesar de que fueron entregadas, nunca llegaron

⁸⁵² VASALLO TORANZO, Luis, “Los Fonseca y la arquitectura...”, p. 252.

⁸⁵³ VASALLO TORANZO, Luis, “El arquitecto Maestre Martín...”, pp. 246-347, el autor aporta los datos sobre la obra y ya supuso que las ventanas y la imposta se pudieron encargar a otro escultor contratado para tal cometido.

⁸⁵⁴ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 26-27.

⁸⁵⁵ Con fecha de 31 de julio de 1518 se conserva la ejecutoria del pleito litigado por Juan Rodríguez de Fonseca, al que se menciona como vecino de Toro (Zamora), con Juan de Cañedo y Gonzalo de Sahagún, fiadores de Francisco de Guillén y Arellano. Este último se comprometió a realizar una ventana de jaspe para la vivienda de Juan Rodríguez de Fonseca en Toro y sus fiadores fueron demandados por incumplimiento de contrato. Real Chancillería de Valladolid (RChV), Registro de ejecutorias, caja 329.5.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

colocarse en el lugar proyectado, puesto que permanecieron amontonadas en diversos espacios de la vivienda⁸⁵⁶.

En 1527 se pensó en el edificio como residencia circunstancial de la reina Juana, todo ello a pesar de que se trataba de un edificio inacabado. Su ubicación en el centro de la ciudad hizo que se desestimase la opción en favor de la residencia de su hermano Antonio⁸⁵⁷. En el año 1581 se realizó una descripción de la vivienda en la cual se destacaba su singularidad y la suntuosidad de la misma, “de mucha calidad y cantidad, porque [...] costó al obispo de/ Burgos en hacerla quarenta y dos mil ducados”⁸⁵⁸.

La utilización del mármol importado de Italia en la casa toresana del prelado se puede relacionar con el uso que se hizo de este material en otras viviendas nobiliarias hispanas de principios del siglo XVI. Así sucedió en el Castillo de La Calahorra⁸⁵⁹ o en el Castillo de Coca⁸⁶⁰. Esta última fue una promoción de Antonio de Fonseca donde la arquitectura fue utilizada como herramienta para reforzar la nobleza de su linaje, la misma idea que estuvo en la mente de nuestro obispo cuando se ocupó de la casa toresana. Así mismo, el uso del mármol y las connotaciones de prestigio que el material llevaba aparejadas se pueden relacionar con los sepulcros

⁸⁵⁶ Vasallo ha localizado capiteles pertenecientes al encargo donde están presentes los escudos del prelado en algunas viviendas de la ciudad de Toro, VASALLO TORANZO, Luis, “Los Fonseca y la arquitectura...”, p. 257.

⁸⁵⁷ Así se dice en una carta del Marqués de Denia al Emperador Carlos fechada a 16 de octubre de 1527. El noble señalaba que había mandado a Hernando de Tovar, su sobrino, y al mayordomo Beltrán a “Toro como a V[uest]ra Mt. escrevi para que viesen las casas de don gutierre de fonseca y de Juan Rodrigues de fonseca y en ninguna dellas ni en entramas no puede Su Alteza posar porque el aposentamiento que se puede dar a Su Alteza es en parte publica donde todos verian a Su Alteza que es lo que no conviene, demas de otras cosas que Su Alteza quiere que no se podrian hazer sino donde todos la viesen. asy que no ay alli otra casa donde Su Alteza pueda posar sino es la de Antonio de fonseca que demas de ser buena de aposentamiento es en parte apartada. y el aposentamiento que su Alteza podra alli tener sera muy bueno y en que tenga descanso e que no la vea nadie. conviene que V[uest]ra Mt. mande escrevir a Antonio de fonseca que dexe la casa e que sy algo hay que adereçar en ella que es poco para que se pueda morar que lo haga adereçar luego”, AGS, Estado, Castilla, leg. 15, f. 71, Tomado de: *Calendar of State Papers, Spain: Supplement To Volumes 1 and 2, Queen Katherine; Intended Marriage of King Henry VII To Queen Juana* [BERGENROTH, G. A. ed.], London, 1868, pp. 425-428, *British History Online*: <http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/spain/supp/vols1-2/pp425-428> [accessed 29 June 2018].

⁸⁵⁸ VASALLO TORANZO, Luis, “Los Fonseca y la arquitectura...”, p. 253-254.

⁸⁵⁹ MARÍAS, Fernando, “Sobre el Castillo de La Calahorra...”, ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *El Palacio de La Calahorra*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1990.

⁸⁶⁰ VASALLO TORANZO, Luis, “El castillo de Coca y los Fonseca. Nuevas aportaciones y consideraciones sobre su arquitectura”, *Anales de Historia del Arte*, 24, 2014, pp. 61-85.

reales, pues cabe recordar que los Fonseca jugaron un importante papel para la consecución de estos conjuntos.

De entre las promociones familiares la iglesia de Santa María de Coca fue una de las más destacadas⁸⁶¹. Este fue el lugar designado para convertirse en panteón familiar de los señores de Coca y Alaejos, el mismo en el que debían ser honrados los más excelsos miembros del linaje a través de los sepulcros marmóreos y de sus respectivas inscripciones que loaban a los finados. Juan Rodríguez de Fonseca junto con su hermano Antonio se encargaron de dirigir los trabajos. En su testamento el Obispo ordenaba que, si fallecía en Castilla, su cuerpo fuera “llevado a la iglesia de Coca, que llaman santa María, quel señor Antonio Fonseca mi señor hermano e yo mandamos hazer e hecimos edificar”⁸⁶².

Los hermanos iniciaron el proyecto poco después de la muerte de don Alonso de Fonseca y Avellaneda, III señor de Coca, acaecida el 7 de agosto de 1505. Don Alonso había pedido en su testamento que su cuerpo fuera enterrado “donde los señores mis hermanos, el señor obispo de Palencia y el señor Antonio de Fonseca quisieren”⁸⁶³, es probable que en aquel momento el tercer Señor de Coca ya hubiera previsto que la iglesia de Santa María se convirtiera en panteón familiar, puesto que contaba con una bula papal concedida por Alejandro VI para la construcción del edificio, aunque finalmente fueron sus familiares quienes llevaron a término aquel deseo⁸⁶⁴.

Se ha estimado con acierto que el proyecto para la construcción de la iglesia corrió a cargo de Juan Gil de Hontañón. El maestro debió de comenzar la obra entre el 7 de agosto de 1505 (fecha del fallecimiento de Alonso de Fonseca) y el 15 de octubre del mismo año, cuando Juan Gil firmaba en Coca con el obispo Juan Rodríguez de Fonseca el contrato para la edificación del claustro y de la Sala Capitular de la catedral de Palencia⁸⁶⁵. En torno a 1532 el edificio ya debía de estar

⁸⁶¹ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 235-242.

⁸⁶² Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 5.

⁸⁶³ Tomado de MORENO ALCALDE, María, *ob. cit.*, p. 59.

⁸⁶⁴ En relación con el edificio véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Los Fonseca y sus mausoleos...*, pp. 14-15; MORENO ALCALDE, María, *ob. cit.*, pp. 57-77; ALONSO RUIZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico castellano: las capillas treboladas”, *Archivo Español de Arte*, 78, 311, 2005, pp. 284-285 y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Historia de Coca. (Estudio y documentos)*, Segovia, 1993.

⁸⁶⁵ La primera en proponer esta atribución: MORENO ALCALDE, María, *ob. cit.*, pp. 69-71, ALONSO RUIZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico...”, p. 284.

terminado, puesto que entonces Antonio de Fonseca pedía que la parroquia de Santa María se pasase a la nueva construcción⁸⁶⁶.

La iglesia se gestó como un edificio para enterramiento familiar, en este sentido está perfectamente acreditado que su planta, de una sola nave con cabecera trebolada, se corresponde con el arquetipo de iglesia funeraria que previamente había sido utilizado en el Monasterio del Parral por Juan Guas y del que se servirían sus seguidores, entre ellos Juan Gil de Hontañón, para idear otros espacios como la iglesia de Coca⁸⁶⁷. Los hermanos Fonseca sin duda conocieron el modelo, algo que determinó la elección del maestro. En su función de panteón familiar se utilizaron los muros rectos de la capilla mayor, así como los de los extremos del crucero para abrir arcosolios. El prelado pedía en su testamento que su cuerpo descansara en la cabecera, a la izquierda del sepulcro de su tío don Alonso de Fonseca,

“que es al lado donde se dice la epístola en el altar a la parte menos preeminente como es razón, o sino allí, que sea sepultado en el arca del lado del evangelio que es luego tras el que está nuestro padre y madre [...], y que en cualquier dellos se nos ponga una sepultura de mármol que nos tenemos mandad hacer en con nuestro bulto vestido de pontifical”⁸⁶⁸.

Así mismo, a la Iglesia de Coca legó el ornamento rico de terciopelo negro anteriormente mencionado —aquel que procedía de su cámara— “para la misa de réquiem que tiene cenefas y entrellos guarniciones bordadas de unas claveras y huesos de muertos con unas letras de oro [...] hay casulla, almáticas, capa para el preste dos capas para los cantores un frontal grande con un bordado de oro con tres cabezas de muerto en él y las frontaleras bordadas de letras [...] e un velo con manga de cruz de la misma manera y sus cordones de oro e plata”⁸⁶⁹.

⁸⁶⁶ “yten mando que se prosi [] [prosiga] por la mejor manera que se pueda hazer q l [] sya [la iglesia] de nra señora santa maría de [] lla de coca [la villa de Coca] se pase con su parrochia a l [] ya[á la iglesia] nueva con bula del papa e con v [] de los parrochianos e si esto no s [] zer [no se pudiera hacer] buenamente que quede la dha [] por la iglesia de santiuste q [] pase a ella la fábrica que esta en san niculas [] e parrochia dellas”, Codicilo de Antonio de Fonseca, 13 de agosto de 1532, en: MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, p. 73.

⁸⁶⁷ Sobre esta cuestión véase ALONSO RUIZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico...”, pp. 277-295.

⁸⁶⁸ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 6.

⁸⁶⁹ *Id.*, p. 11. Estas piezas se utilizarían en las fechas establecidas por el prelado, entre las que se encontraban la conmemoración de los difuntos, el viernes de la cruz, “el día del aniversario que han de decir por el arzobispo mi señor don Alonso de Fonseca [...] el día que dijeren aniversario por la señora doña Isabel nuestra señora [...] el día del aniversario que se ha de decir por el dicho rey don Fernando el Católico [...] el día [...] que sea nuestro fallecimiento [...] por Hernando de Fonseca

LAS INTERVENCIONES DE FONSECA EN LA CATEDRAL DE PALENCIA: RENOVACIÓN, CAMBIO Y ORNATO

La llegada de Juan Rodríguez de Fonseca a la sede episcopal palentina fue determinante para la tan ansiada consecución de las obras catedralicias. Ya sabemos que en las últimas décadas del siglo XV fray Alonso de Burgos impulsó su finalización con recursos pecuniarios extraordinarios y que Diego de Deza mantuvo el interés por finalizar la obra, pero no fue hasta la prelación de Fonseca cuando se pudo atisbar su conclusión.

Como se ha venido señalando las persistentes ausencias de los obispos palentinos obstaculizaron sus respectivas labores de gobierno e impidieron su residencia en la ciudad. Ambas cuestiones se cumplen en el caso del obispo Fonseca, aunque debemos tener presente que su relevo al frente del gobierno indiano durante casi dos años, entre abril de 1506 y enero de 1508⁸⁷⁰, posibilitó su implicación en el gobierno y ornato de la catedral ya que durante aquel periodo se gestaron algunas de las acciones artísticas más importantes para la principal iglesia de la diócesis.

Durante su pontificado se contrató y edificó el nuevo claustro y la Sala Capitular, un encargo personal del prelado a Juan Gil de Hontañón. Así mismo se firmó con Ruesga el contrato para terminar las obras de la Catedral, se levantaron los muros de cierre del coro y se concluyeron las puertas de acceso al templo en los extremos del crucero. Prueba de sus actuaciones es la constante presencia de sus armas personales o familiares por todo el edificio⁸⁷¹. Fernández de Madrid, en la *Silva palentina* resume la labor del prelado de la siguiente forma:

“En tiempo de este señor obispo Don Juan de Fonseca, y dende adelante y con su ayuda y industria se mejoró mucho esta igla de Palencia en los edificios, porque se hizo la mayor parte de las capillas altas y baxas desde el crucero abaxo, y se renovó

mi/ señor padre y por mi señora Teresa de Ayala mi madre [...] por Alonso de Fonseca mi hermano Mayor [...] y por el señor Antonio de Fonseca mi hermano”, Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 13-14. Para los demás días en que eran necesarios los ornamentos negros debía entregarse al templo otro conjunto del cual ya estaba hecha “la casulla con una cenefa bordada de oro fino con unos escudos [...] exceto la capa que falta de terciopelo la cual se mandó que se acabe luego [...]”, *Id.*, p. 14. Finalmente, mandaba que se entregase a la iglesia una casulla de “damasco carmesí con una cenefa de brocado blanco y con ella un frontal [...] y tiene en medio un Jesus bordado de oro y a los lados dos escudos de/ armas del arzobispo mi señor”, *Id.*, pp. 15-16.

⁸⁷⁰ SAGARRA GAMAZO, Adelaida, *Juan Rodríguez de Fonseca. Un toresano en dos mundos*, Diputación de Zamora, 2006, p. 182.

⁸⁷¹ VIGURI, Miguel, *Heráldica palentina*. T. I..., pp. 25-27.

mucho de lo viejo y se hizo la claustra y capilla capitular, y se hizo a su costa la escalera de la cueva de San Antolín, y las paredes nuevas del trascoro, y hizo el retablo y altar de la Compasión de nra. Señora, que es sobre la cueva, y allí está pintado al natural, donde dice el Cabildo cada sábado una Misa y una Salve Regina cantada, para lo qual dotó XXXIII mil mrs. de Juro en esta ciudad, que se reparten a los que se hallan presentes; reparó así mesmo de buenos dormitorios y camas el hospital de esta igl^a y dio a la sacristía un ornamento rico de brocado altibajo, en que hay capa y casulla y almáticas, donde están bordadas sus armas, que son cinco estrellas coloradas en campo dorado; dio cuatro tapices muy buenos de historia eclesiástica, y después en su muerte mandó otros cuatro de la Salve Regina, y todos ocho tienen los dhos. escudos y hizo otras muchas buenas obras a esta igla ⁸⁷².

JUAN GIL DE HONTAÑÓN. LA RENOVACIÓN DEL CLAUSTRO Y LA NUEVA SALA CAPITULAR

Cuando en 1505 Fonseca fue nombrado obispo de Palencia lejos quedaba la fecha del 1 de junio de 1321, aquel día en el que se colocó la primera piedra de un edificio que debía renovarse por completo, tanto su iglesia como los espacios de administración y gobierno. Sabemos que las obras no avanzaron de forma satisfactoria pues en la segunda mitad del siglo XV diversas dependencias del templo anterior, entre las que se encontraba el claustro, aún mantenían su uso ordinario⁸⁷³. Fue a finales de la decimoquinta centuria cuando se comenzó a plantear la necesidad de renovar el primitivo recinto claustral, fray Alonso de Burgos legó dos millones de maravedís para posibilitar la empresa, con la obligación de que la claustra se hiciese “de muy buena cantería y [...] muy buena perfección y que sean puestas sus armas en las piedras de las claves de la dicha claustra”⁸⁷⁴.

Diego de Deza encargó a Martín de Solórzano la finalización de la iglesia sin que se abordase la claustra, no obstante, se preveía su construcción, ya que en las condiciones para la obra se especificaba el lugar donde debía ubicarse el claustro y

⁸⁷² FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 74. La misma información se puede leer en: ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, ff. 32v-33r.

⁸⁷³ En 1468 se produjeron obras de reparación y mejora de algunas capillas del claustro: ACP, AAC, Libro de Actas Capitulares 1468-1470, 26, f. 16. Díaz-Pinés ha planteado que a estas capillas se accedía desde el interior del templo, DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín...*, plano 16.

⁸⁷⁴ ACP, Secc. histórica, arm. 1, leg. I, 9. ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia...”, p. 97.

cómo el muro septentrional del antiguo recinto debía atarse al nuevo⁸⁷⁵. Deza fue nombrado arzobispo de Sevilla antes de poder abordar la contratación del claustro, por lo que desde el cabildo palentino se hubo de esperar a que el nuevo obispo Juan Rodríguez de Fonseca llegara a Castilla y fuese informado sobre la necesidad de contratar la obra del claustro.

En mayo de 1505 los capitulares palentinos acordaron que una comisión formada por el Arcediano de Campos, por Alonso Paz y por el tesorero de la catedral visitase al obispo Fonseca, puesto que, como se decía en el acuerdo, hacía poco tiempo que aquel había llegado a la Península procedente de Flandes⁸⁷⁶. Era evidente que el prelado ignoraba numerosas cuestiones sobre su nuevo obispado, entre otras el estado de las obras de la catedral y sus acuciantes necesidades. Es muy probable que en aquella reunión se le diera cumplida información acerca de las diferentes necesidades de la diócesis, del desarrollo de los trabajos en la fábrica catedralicia y se tratase sobre la necesidad de edificar un nuevo claustro para el que ya existía financiación.

Fue el 15 de octubre de 1505, casi seis meses antes de que realizara su primera entrada en la ciudad, cuando Juan Rodríguez de Fonseca encargaba en Coca la construcción del claustro a Juan Gil de Hontañón⁸⁷⁷. El prelado se implicó personalmente en la obra, así se decantaba por un artífice de su confianza, el mismo

⁸⁷⁵ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, pp. 111-112. Como se tendrá ocasión de comprobar, en el contrato con Juan de Ruesga para acabar la iglesia firmado el 27 de abril de 1506 se recogen las mismas condiciones que en el contrato anterior: “e se acabe así mesmo la dicha pared de la claustra, como va començada, hacia el rincón, y que ate con la pared debaxo del fenecimiento de la yglesia, y suba en el alto que fuere menester para cerrar con ella las dichas capillas colaterales”, *Id.*, p. 123.

⁸⁷⁶ Acuerdo capitular, viernes 2 de mayo de 1505, “Deputados al s[eñor] obispo. Este dicho día y cabildo por quel señor don ju[an] r[odríguez]z de Fonseca ob[is]po de pa[lencia] hera venydo de Flandes do auia estado hastaqui diputaron a los señores ar[cedia]no de campos y alu[ns]º p[a]z y tesorero pa[ra] los yr a besar las manos a su señoria y que stvuiesen quando quisiesen”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1511, f. 119. El estado de las obras de la catedral era una de las principales preocupaciones del cabildo, como se hace constar el 9 de abril de ese año, cuando “diputaron a los señores dean y tesorero e maestrescuela e lic[enciad]º Gregorio matilla y oriyuela pa[ra] entender con los maestros de cantería sobre las obras de la yglesia y claustra de la dicha yglia”, *Id.*, f. 117 v.

⁸⁷⁷ El prelado se obligaba a cumplir con el contrato de la siguiente manera: “yo Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, conde de Pernía, capellán maior de la Reyna nuestra Señora e del su Consejo, otorgo e conozco por esta presente carta que obligo los bienes de la dicha my yglesia, ansy muebles como rayzes avidos e por aver, de vos fazer pagar”, GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”..., p. 133. El maestro debía de encontrarse en Coca construyendo la iglesia de Santa María como se dice en: MORENO ALCALDE, María, *ob. cit.*, pp. 70-71.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

al que en compañía de su hermano Antonio hacía poco tiempo que se le había encomendado la edificación de la iglesia-panteón de Santa María de Coca, en el solar del señorío de los Fonseca, lo que explica que el contrato se firmase en aquella localidad.

Se ha estimado que Juan Gil de Hontañón se formó con Juan Guas en Segovia en torno a las obras del Paular. Las coincidencias geográficas de ambos artífices (en 1499 Juan se encontraba en Rascafría) junto con las estilísticas (Juan Gil repetiría en sus obras una serie de esquemas que ya estaban presentes en las portadas, plantas o cubiertas proyectadas por Guas) refrendan esta teoría. La vinculación de Juan Gil con las obras proyectadas por el arquitecto regio le permitieron darse a conocer entre las élites sociales y religiosas del momento, especialmente entre aquellos potenciales promotores que como los Fonseca se sirvieron de la arquitectura para proyectar una imagen de su poder, de su prestigio o de sus intereses estéticos⁸⁷⁸.

En el contrato para la obra palentina Juan Gil de Hontañón, que figura como vecino de Rasines en el Valle de Vezio, se obligaba a edificar la “claustra e capítulo de la santa yglesia de Palencia”, a vista de oficiales y según estaba dibujado en “quatro traças en pergamino de cuero, e en las espaldas de cada vna dellas está firmado del escrivano ante quien esta carta pasa”⁸⁷⁹. Fonseca conservó entre sus bienes varias trazas arquitectónicas, una de ellas identificada como “un pergamino en questá traçada la claustra de Palençia”⁸⁸⁰, junto con otro diseño de una claustra y un crucero que también pudieron recoger los diseños del recinto palentino.

El maestro se comprometió a finalizar el edificio en tres años, a contar desde la firma del contrato, conforme a las trazas y dimensiones acordadas. Por su labor debía cobrar 2.700.000 maravedíes “pagados en quinze pagas: la primera, luego antes que comiencen la obra; e todas las otras, de dos en dos meses al respette de

⁸⁷⁸ Se ha dicho de Guas que fue “maestro mayor de las obras reales y el más fiel representante de la renovación tardogótica que mejor se adaptó a las exigencias funcionales y representativas de la Corona, gozando hasta su muerte de la más absoluta confianza de la Reina Católica”, DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 29. A la muerte de Guas sus seguidores y colaboradores debieron encargarse de las obras promovidas por los diferentes servidores de los Reyes Católicos. Así sucedió con Diego de Deza en Salamanca y Sevilla, con Fonseca en Coca y Palencia o con Juan de Velasco en Casalarreina.

⁸⁷⁹ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería...”, p. 131.

⁸⁸⁰ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 226.

como sale; cada dos meses al dicho precio, saluo la postrera paga que no se me ha de acabar fasta que la obra esté acabada”⁸⁸¹.

Las dimensiones del conjunto eran considerables pues debía tener treinta y siete pies de alto, “hasta el holladero de encima de las capillas”, veinte pies ancho, tres pies de grosor la pared del “vergel”, con unos pilares que habían de sobresalir cuatro pies hacia el exterior⁸⁸² entre los cuales se abrirían grandes vanos,

“a cinco pies del suelo sobre vn yntablamento e dende ally suben aquellos arcos diez e ocho pies hasta la guarnición de la formerla que ha de aver en las ventanas, porque sy más baxos quedasen, avia menester mucha syllarería y es muy feo para que en los semejantes lugares que la obra es aogada e triste. Ansymesmo llevan estas ventanas su formeria rica que, avnque aquí está traçado desta manera como está en la traça, puede mandar el oficial, sy toviere saber, muchos modos y todos con buen arte”⁸⁸³.

Juan Gil se obligaba a construir las tres paredes exteriores, puesto que la que lindaba con el templo era la misma que la de la claustra precedente y esta se iba “atando” a la de la iglesia tal y como se comprometió Solorzano en el contrato para finalizar la iglesia. Con respecto al citado muro lo único que se pedía era “desasentar los enjarjamientos e aderezarlo conforme a la traca e las formas, ni más ni menos”⁸⁸⁴, es decir, se debía ajustar el muro al diseño planteado.

En aras de lograr la obra más armónica posible el artífice se comprometía a que existiera correspondencia entre las partes, y a que cada uno de los elementos por separado se realizase “bien e fielmente, bien tratada e labrada con las molduras que pertenecen a cada cosa”⁸⁸⁵. Esta idea de orden y de bien, en relación con la armonía, la proporción y la correspondencia de las partes, pretendía lograr el ideal de belleza y convertir al claustro en un espacio virtuoso. Así mismo, el recinto debía contener decoración escultórica, situada en lugares estratégicos. De esta manera, los pilares interiores debían tener

“sus tabernaculos, en cada pilar tres, con sus reprises ricas de sus follajes e con sus ymagenes de tres pies de alto. Han de estar estas reprises a catorze pies del suelo

⁸⁸¹ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 133.

⁸⁸² Las tres paredes perimetrales del claustro debían hacerse nuevas, así se indicaba que debían tener cinco pies y medio de ancho “y las repisas que en ellas cargan no van elegidas del suelo como de la parte del vergel, salvo que llevan sus morduras o follajes o ángeles”, *Id.*, p.131.

⁸⁸³ *Id.*, p. 132.

⁸⁸⁴ *Ib.*

⁸⁸⁵ *Ib.*

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

para que quepan bien los tabernáculos e la repisa de ensomo sobre que cargan los jarjamentos; los pilares de las repisas han de ser tres no más, y porque syendo quatro, seran mas pequeños”⁸⁸⁶.

Así mismo, se comprometía a “hazer quatro historias, las que le mandaren”⁸⁸⁷ en cada uno de los cuatro ángulos del claustro y a realizar un letrero “al alto de los capiteles, donde mueven las jarjas, e este letrero ha de llevar sus molduras e vna recola de talla en derredor de toda la obra”⁸⁸⁸. Las labores ornamentales y escultóricas eran contratadas por el maestro, aunque desde finales del siglo XV eran asumidas por entalladores y escultores que formaban parte de sus cuadrillas. El número de estos profesionales era escaso y su labor muy apreciada, por lo que se trasladaban a las distintas obras que el maestro tenía contratadas⁸⁸⁹.

Tal y como se especificaba en el contrato, el maestro debía realizar veinticuatro tramos o capillas, cinco en cada una de las cuatro crujías del claustro a las que se debían sumar cuatro más en los ángulos⁸⁹⁰. Ya sabemos que los diseños de las cubiertas se dieron dibujados en pergamino de cuero, salvo las del lado oriental, así, se decía: “han de ser las capillas conforme a las de la traça; e las del otro lienco que no esta debuxado en la traça ha de ser conformes a las que estan debuxadas en la traza; aunque sean de otra diferencia, han de ser de ocho claves”⁸⁹¹. En cuanto a las capillas de los rincones,

“sy por ventura el muy magnífico señor don Juan Rodriguez de Fonseca, obispo de Palencia, conde de Pernia, quisiere que las capillas de los rincones sean todas de la manera que estan en la traça de las corlas o de otra manera, digo que lo hi per bueno e que me plaze de lo hazer, que todo lo haze cient mil maravedis, que por eso no pedire mas dineros”⁸⁹².

⁸⁸⁶ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 131.

⁸⁸⁷ *Id.*, p. 132.

⁸⁸⁸ *Id.*, p. 133.

⁸⁸⁹ En la decoración del cimborrio de la catedral de Sevilla, durante la maestría de Juan Gil, se ha documentado la presencia de diversos artífices: dos alemanes que trabajaban el alabastro (1513), el entallador Lope Fernández (1516) y el maestro de hacer imágenes Miguel Gil (1518), véase ALONSO RUIZ, Begoña, “El cimborrio de la magna hispalense”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, v. 1, 2005, p. 25. Para más información sobre esta cuestión véase ALONSO RUIZ, Begoña, “Maestros "al uso moderno" en la Castilla de 1514”, en ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 56-57.

⁸⁹⁰ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 133.

⁸⁹¹ *Id.*, p. 132.

⁸⁹² *Id.*, p. 132.

En la panda occidental del claustro debía adosarse la Sala Capitular nueva. A pesar de que en la donación de fray Alonso no se mencionaba este recinto, era evidente que el cabildo necesitaba un espacio de reunión autónomo y con una función diferenciada que en ese momento no existía⁸⁹³. Es muy probable que en los contactos previos al contrato la clerecía palentina hiciera saber al obispo que la principal iglesia de la diócesis no contaba con un espacio de esas características, por lo que Juan Gil también se obligaba a “hazer el Capítulo, de sesenta pies en largo e ochenta en ancho; al largo como está señalado, o al luengo como el paño de la claustra, como se acordare en el Cabildo”⁸⁹⁴. La descripción del recinto a construir resulta escasa, tan sólo se plantearon las medidas y su disposición se dejó a discreción de los capitulares, tampoco se decía nada sobre la entrada, las bóvedas o la decoración.

Por último, Juan Gil debía tomar la obra por su cuenta “syn que me den ningund material, e que sea yo obligado a fundar los cimientos hasta donde la obra oviere menester; e ansy mesmo sea obligado a carretear piedra e sacarla a mi costa; e ansy mesmo la madera, e clauos, e cal e todo lo que oviere menester”⁸⁹⁵. Tan sólo cuando se trataba sobre las imágenes que debían ornar el recinto se especifica la calidad de la piedra y su procedencia, que debía ser “de Burgos o de otra tan buena como ella”⁸⁹⁶. Resulta extraña la ausencia de información sobre la vieja claustra, pues nada se dice sobre sus dimensiones o sobre los sepulcros presentes en el

⁸⁹³ En los contratos o asientos capitulares se puede leer como las reuniones se producían en diversos espacios: así, en el contrato con Martín de Solórzano para finalizar la iglesia (9 mayo 1504) se habla de la “capilla capitular” de Santa Lucía (GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 109); cuando se debatió sobre la financiación del claustro las reuniones se produjeron en la capilla capitular de Santiago (acuerdo capitular, jueves 13 de noviembre de 1505, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1511, f. 129); en el contrato con Juan de Ruesga se habla de la “sala o palacio capitular cerca del hospital” (GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 119).

⁸⁹⁴ *Id.*, p. 132

⁸⁹⁵ *Id.*, p. 133.

⁸⁹⁶ *Id.*, p. 132.

espacio⁸⁹⁷ –algo que sí se había tenido en cuenta en el contrato con Martín de Solórzano⁸⁹⁸– ni tampoco se hace referencia al uso de los materiales allí presentes.

El 7 de noviembre de 1505, tan sólo tres semanas después de que se firmase el contrato, una comisión formada por el maestrescuela Cristóbal Merodio, el canónigo Francisco de Cuéllar y los bachilleres Baquerín y Hernando de Castro se reunía con el Obispo⁸⁹⁹ para informarle de los problemas de la iglesia para hacer frente a la obra. Tras la interlocución ambas partes mandaron sendas cartas al cabildo, las dos fechadas a 7 de noviembre, una firmada por el prelado y la otra por el bachiller Hernando de Castro. De estas misivas se desprenden varias cuestiones: que los contactos entre el Cabildo y el Obispo fueron cordiales y que Fonseca estaba comprometido con la obra; así mismo, permiten conocer las dificultades existentes en las arcas catedralicias.

Los miembros de la comisión hicieron saber a Fonseca que los pagos por la obra del claustro no se podrían hacer en tan breve espacio de tiempo, ya que

⁸⁹⁷ Tenemos la certeza de que en el claustro anterior estaba el enterramiento de Alonso Martínez de Olivera, comendador mayor de León, señor de Baños y Revilla que según dice su testamento falleció “en esta ciudad en tiempo del rey don Fernando el IV, [...] en el año de MCCCII, fue sepultado en la claustra de Sant Antolín, en una capilla que llaman de San Macías”. FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 135. En el testamento de este personaje se expresa de forma clara el deseo de ser “enterrado e sepultado en la yglesia mayor de santo Antolín desta ciudad de Palencia, en la procession, en la mi capilla que yo mande hazer de sancto matia apostol junto con mi muger doña Maria de Guzman”, ACP, Secc. histórica, arm. IX, leg. 6, 2040 (1A), ff. 1v-2. El testamento de Olivera ha sido estudiado en: GAUTIER DALCHÉ, Jean, “Le testament d’Alonso Martínez de Olivera: une fortune nobiliaire et une mentalité au début du XIVE. siècle”, *Économie et société dans les pays de la Couronne de Castille*, 1982, 16, pp. 7-24. Por otra parte, en el Ceremonial de la Catedral se recogen los actos litúrgicos que tenían lugar el día de san Matías en la capilla de Santa Lucía, “la Razón era porque en la claustra vieja antes que se deshiziese avia una capilla pequeña que llamaban de sant Macías, Donde estava sepultado un cavallero portugués que se llamaba Alonso Martinez de oliuera”, ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 3r.

⁸⁹⁸ En marzo de 1506 se halló el sepulcro de Pedro de Agén cuando se realizaban labores de derribo en una de las paredes de la claustra: “Miércoles X de marzo de 1506 derribando la pared vieja de la claustra a la parte del paño de la iglia. se abrió una sepultura en que estava un obispo sepultado vestido de pontifical en su tumba de piedra y el título de fuera decía de letras góticas antiguas así: undécimo martii obiit dominus petrus primus Eps. Cuius anima Requiescat in pace amen. Era M.C.LXXVII, y un dedo tenía un anillo con una piedra nicle y esculpido en ella un [...] de la una parte una M y de la otra una O. y viernes XIII de marzo de 1506 se vendió públicamente en cabildo a pagar en la plana presente y rematose en el señor myn (Martin) de berito en quatro ducados de oro que valen MD mrs”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 189, nota 1.

⁸⁹⁹ El acuerdo del cabildo para la reunión se produjo el día 30 de octubre de 1505, “Este dicho dia y cabildo los dichos señores dean y cabildo dieron poder a los señores don x[ist]ual de merodio, maestrescuela, y al bachiller Fernando de Castro, canonigo de la dicha ygl[es]ia, pa[ra] junto con el señor obispo o conquen su señoria mandare dar a fazer la claustra de la dicha yglia”, ACP, AAC, Libro de Actas Capitulares 1501-1511, f. 128.

“no avia cumplimiento de dinero pa[ra] los dos quentos y DII U, por que las quinyetas mil se avia gastado la fabrica y si no çesase la obra della no los podria gastar en tan breve termino como son tres años que la obligacion dize, yten que habia que obrar mucho en la cobranças de los dos quentos, su señoría respondió que aunque oviese la quiebra que lo remediaria y por ello le besamos las manos y en todo concluyo que se hiziese que no temyemos”⁹⁰⁰.

Al final de la carta se dice que “su señoría muestra más gana de hazerse esta claostra de la que os sabriamos escribir”, lo que, unido a lo anteriormente expuesto, ofrece una idea clara de la decidida intención del prelado de construir el recinto claustral y la Sala Capitular, todo ello a pesar de los problemas financieros. En el texto también se expone la dificultad que tenía la iglesia para cobrar los maravedíes del legado de fray Alonso de Burgos, un contencioso que no se pudo resolver hasta 1511⁹⁰¹, aunque nada se dice sobre qué parte del dinero donado por el obispo burgalés en poder de la fábrica se había ido gastando en otros menesteres antes de que fueran concertadas las obras del claustro⁹⁰².

En la misiva redactada por el prelado se relataban las largas conversaciones producidas entre ambas partes sobre la “claostra y capitulo”. El canónigo Francisco de Cuéllar fue el encargado de dar cumplida información a la clerecía catedralicia sobre los acuerdos, además de ser el portador de la traza y medidas del claustro. Junto a él se desplazaba Juan Gil, que portaba el traslado del contrato, al que debían dar “mucha priesa pa que ponga mucha diligencia en la obra”. Al final de la carta se aporta un dato interesante, pues dice “que deste contrato al primero gana la iglesia mas de vn cueto”. Ello lleva a suponer que existieron dos contratos: el primero más ambicioso, casualmente el que hemos conservado, en el que se acordó realizar una obra rica en decoración y una Sala Capitular de grandes dimensiones; y un segundo concierto, cuyo texto no se ha conservado, el cual debió de recoger diversas modificaciones que reducían el precio final en un millón de maravedíes.

⁹⁰⁰ Las cartas se copiaron en el libro de contratos de la catedral, a continuación de la reproducción del contrato de la obra, de la fianza de Juan Gil y antes de algunos pagos realizados al maestro de la obra.

⁹⁰¹ Ejecutoria del pleito litigado por Gonzalo González de Illescas, testamentario del obispo de Palencia, 17 de mayo de 1511, ARChV, Registro de ejecutorias, c. 263,9.

⁹⁰² Acuerdo capitular, lunes 14 de febrero de 1502, “concierto sobre tomar el brocado y con el s[eñor] dean sobre su ornamento. Se toma parte del dinero que dejó el obispo a[lonso] de burgos para la claustra”, ACP, AAC, Libro de Actas 1501-1511, ff. XLI-XLII.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

Tenemos constancia de que el 13 de noviembre de 1505 se ordenaron los primeros pagos a Gil de Hontañón para la claustra⁹⁰³, por lo que la obra comenzó unos días más tarde de que tuviera lugar la reunión entre los miembros del cabildo y el obispo, casi un mes después de que se firmase el primer contrato. A pesar de la premura inicial y de los tres años inicialmente acordados para su construcción la obra se dilató en el tiempo. Sabemos que las obras finalizaron en 1516, puesto que como apunta Arce en aquel año “se acabaron de cerrar las capillas altas y bajas y colaterales de ella [se refiere a la catedral] y pocos días antes se había acabado la claustra y la Capilla Capitular”⁹⁰⁴, por lo que la construcción se extendió durante más de diez años.

A lo largo de este tiempo los trabajos debieron de sufrir más de un receso, ya fuera porque se dio prioridad a las obras de la iglesia, ya fuera por las dificultades económicas o por los problemas que acontecieron en el transcurso de su construcción. Es perfectamente conocido que a finales de 1509 se produjo un accidente cuando se estaba cerrando la bóveda de la Sala Capitular que debió de ralentizar los trabajos:

“Este mesmo año de 1509, a dos de noviembre, acaeció en esta igl[esi]a de Palencia una cosa de gran desastre, y fue asi, que queriendose cerrar la clave de la boveda en la capilla nueva del Capitulo, estaban en el andamio 18 hombres, oficiales canteros, y como subiesen una gran piedra, quebraron los maderos del andamio con el peso, y todos cayeron abajo tras ella, y los mas murieron luego, y los otros el dia siguiente, salvo dos o tres que escaparon quebrantados y tullidos”⁹⁰⁵

Por otro lado, los escasos datos conservados sobre los pagos al maestro arrojan poca luz acerca del curso de la obras. Tan sólo nos han llegado unas anotaciones fragmentarias, referidas a un periodo comprendido entre el 13 de noviembre de

⁹⁰³ Acuerdo capitular, jueves 13 de noviembre de 1505, “que den los clauigeros dineros pa la claustra [...], los señores dean e acabildo de la d[ic]ha iglia de Palencia capitularmente juntos en la capilla captular de Santiago [...] el señor don ju[an] r[odrigue]z de Fonseca ob[is]po de pal[encia] visto como pa[ra] su señoría auia dado a hazer la claustra de la dha ygl[es]ia a juº gil de hontañón v[ecin]º de rasines”, ACP, AAC, Libro de Actas 1501-1511, f. 129v.

⁹⁰⁴ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 36, ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La arquitectura del siglo XVI...*, p. 176.

⁹⁰⁵ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 67. En un asiento capitular del 7 de noviembre de 1509 se recoge la noticia y se da cuenta del estado en el que se encuentran los canteros heridos: “se dudava si escaparia alguno de ellos”. Por otro lado, se especifica que entre los fallecidos se encontraba el aparejador: ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1501-1511, f. 237 v. Sobre esta cuestión véase MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “En torno a Bartolomé Solórzano...”, p. 302.

1505 y el 8 de agosto de 1506⁹⁰⁶, cuyo montante ascendió a poco más de 630.000 maravedís, repartidos en cuatro pagas de cuantía variable. Tan solo en una de ellas se refieren al pago para piedra, sin hacer referencia al estado de las obras o al lugar donde iba destinado este material.

A pesar de las transformaciones que ha sufrido el espacio, la obra responde en lo sustancial al primer contrato de la obra con Juan Gil de Hontañón, aunque con ligeras variaciones especialmente en lo ornamental. En el citado acuerdo se recogía la presencia de una rica decoración escultórica, cuyo resultado final dista mucho de aquella pretensión. Nada se hizo de las esculturas que debían ornar los pilares interiores, las cuales debieron descartarse poco tiempo después de iniciarse la construcción, o con anterioridad a la misma, pues en los soportes no hay rastro que evidencie la intención de realizar esta decoración. Algo parecido sucede con las historias que debían colocarse en las capillas angulares, aunque en este caso existe el tabernáculo donde debían ubicarse no hay constancia de que hayan acogido ningún tipo de labor escultórica.

Se trata de receptáculos abiertos en los muros, por debajo de la bóveda, a varios metros del suelo. De factura sencilla, constan de un arco de medio punto rebajado sobre el que se dispone un arco conopial rematado por un florón, en el espacio libre entre ambos se colocó un escudo del cabildo con las tres flores de lis, todo ello flanqueado en los extremos por dos columnillas góticas. Los tabernáculos mejor conservados son los que se ubican en los extremos de la panda meridional, donde el claustro ha sufrido menos intervenciones.

Para la ubicación de los citados arcosolios se tuvo en cuenta la única entrada que en aquel momento comunicaba la iglesia con el claustro, la cual fue finalizada en tiempos del obispo Diego Hurtado de Mendoza. Así, debieron idearse teniendo en cuenta un posible recorrido procesional o un itinerario preferente que se iniciaba tras acceder al recinto desde la iglesia. Por ello el primer relieve que debía verse sería el ubicado en el muro meridional (fig. 57), frente a la entrada, y así sucesivamente hasta circular por todo el claustro en el sentido de las agujas del reloj.

⁹⁰⁶ Pagos efectuados a Juan Gil de Hontañón por la obra del claustro y sala capitular en ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de contratos de obras de la iglesia, ff. xvli r y v.



Fig. 57. Arcosolio en la panda meridional del claustro. Juan Gil de Hontañón. 1506-1516. Catedral de Palencia.

Para concluir su intervención, Juan Gil debía ornar los muros con un letrero que recorrería el perímetro claustral dispuesto por encima de los capiteles. Existe la moldura referida no así la inscripción, que pudo ser solo pintada, lo que explicaría su pérdida con el paso del tiempo, o también pudo ser eliminada en alguna de las intervenciones posteriores. Sea como fuere, la citada moldura es una seña de identidad de Juan Gil de Hontañón, presente en muchas de sus obras. Alonso Ruiz avanzó esta cuestión cuando en referencia a sus trabajos dijo que “su nuevo lenguaje se manifiesta en el modo de articular los muros interiores, que “ata” con un friso corrido por el paramento interior del templo”⁹⁰⁷. De la misma manera que lo hizo en la iglesia de Santa María de Coca y en la iglesia del Monasterio de Casalarreina (La Rioja), en este último caso con una inscripción tallada.

Como ya se ha señalado, las concesiones a lo decorativo son escasas en el claustro tan solo aparecen los emblemas heráldicos de fray Alonso de Burgos, quien

⁹⁰⁷ ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, p. 39.

obligó a que se colocaran sus armas en las “piedras de las claves”, de Juan Rodríguez de Fonseca, bajo cuyo gobierno se construyó el edificio y, junto a ellas, las armas del cabildo. Son especialmente visibles en los machones angulares, donde aparecen de forma alterna las de los dos obispos y las del cabildo, por otro lado, en algunas claves centrales de las bóvedas se disponen los escudos de Fonseca o del cabildo sin rastro del de fray Alonso (figs. 58-59).



Figs. 58-59. Heráldica de Alonso de Burgos y de Juan Rodríguez de Fonseca en los machones angulares del claustro

Es reseñable la complejidad y riqueza de las bóvedas que cubren el espacio. Veinticuatro en total de ocho formas diferentes; iguales entre sí las cinco de cada tramo y diferentes las angulares, de mayor elaboración que el resto (fig. 60). En las cuatro bóvedas de los ángulos además se utilizan los nervios curvos, decorados en algunos casos con caireles; de entre ellas destaca la bóveda noroccidental bajo la cual se abre la portada a la Sala Capitular, un modelo repetido con mayor o menor fidelidad en otras obras vinculadas al maestro, como los cruceros de la catedral de Sevilla y de la Capilla Real de Granada (fig. 61)⁹⁰⁸.

⁹⁰⁸ ALONSO RUIZ, Begoña, “Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada”, *Goya: Revista de arte*, 318, 2007, p. 137.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad



Fig. 60. Bóvedas angulares del claustro. Juan Gil de Hontañón. 1506-1516. Catedral de Palencia.

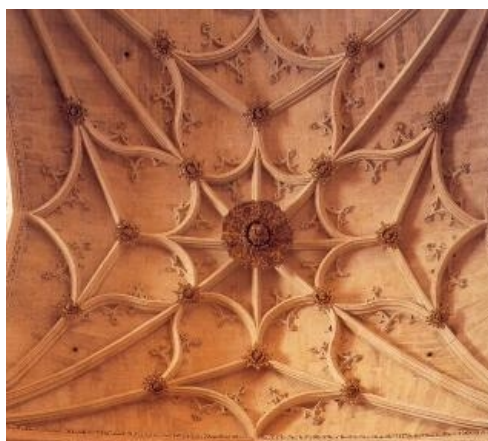


Fig. 61. Bóveda del Crucero de la Capilla Real de Granada. *Ca.* 1512. Juan Gil de Hontañón.

Por otro lado, al proyecto también se incorporó la Sala Capitular. Ya se ha dicho que aquella no se mencionaba en la donación de fray Alonso, por lo que debió de

proyectarse su inclusión tras las conversaciones producidas entre los representantes del cabildo y el obispo Fonseca, probablemente después de que este último se comprometiera a su financiación. Según el acuerdo debía ser un espacio cuadrangular, de grandes dimensiones -de sesenta por ochenta pies- y anexo a la claustro.

Sin embargo, el resultado final difiere sustancialmente de lo planteado en el contrato conservado, ya que nos encontramos con dos espacios, consistentes en una antesala, a la que se accede a través de una portada abierta en la panda occidental del claustro, y la Sala Capitular propiamente dicha, unida longitudinalmente al muro exterior del recinto claustral. No obstante, el cambio más llamativo tiene que ver con sus dimensiones, reducidas a la mitad de la propuesta inicial. Aunque desconocemos el momento en el que se realizaron tales modificaciones, que afectaron de forma tan trascendente a la Sala Capitular, es de suponer que estas debieron de producirse poco tiempo después de que el artífice comenzase las obras, en relación con aquel segundo acuerdo aludido en las misivas entre cabildo y obispo, en el cual también se debió de decidir la supresión de la decoración del claustro, todo ello en aras de reducir el precio final de la obra.

La decoración del espacio se limita a ciertos lugares estratégicos, como la puerta de acceso a la Antesala Capitular y las bóvedas de la sala propiamente dicha, lo cual enlaza con lo realizado en el claustro. La entrada se abre mediante un arco trilobulado de escaso resalte decorado con una moldura de follajes (fig. 62). Sobre aquel se dispone un arco conopial con trepados, rematado por un florón en el centro, que se apoya sobre los pináculos que flanquean la entrada. En los espacios libres entre el arco conopial y los pináculos se disponen dos escudos: el personal de Fonseca y el familiar, lo cual muestra la relación directa entre el prelado y un espacio cuya construcción debió de sufragar, así como la intención de que su memoria permaneciese vinculada a un lugar de gran trascendencia en el gobierno catedralicio. Su decoración y diseño se puede relacionar con otras obras en las que Hontañón trabajó con anterioridad, así, son fácilmente apreciables las similitudes existentes entre este acceso y aquellos que se abren en los extremos del retablo del Paular (fig. 63), aquí reproducidos de forma más austera ya que las esculturas de bulto en la rosca del arco fueron sustituidas por decoración vegetal. En la panda meridional del claustro se abrió un arcosolio en el cual se repitió el mismo tipo de arco (fig. 64).

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad



Fig. 62. Puerta de acceso a la Sala Capitular. Juan Gil de Hontañón. 1506-1516. Catedral de Palencia.



Fig. 65. Sepulcro de Diego de Guevara. Ca. 1510-1515. Catedral de Palencia.



Fig. 63. Puerta en el Retablo del Paular (Segovia). Escuela de Juan Guas. Finales del siglo XV.



Fig. 64. Arcosolio en el claustro. Juan Gil de Hontañón. 1506-1516. Catedral de Palencia.

Por otro lado, la labor del maestro trasmerano en Palencia favoreció la repetición del modelo de arco en el interior catedralicio, puesto que fue utilizado en el *Sepulcro de Diego de Guevara* (†1509), entonces arcediano de Campos (fig. 65)⁹⁰⁹.

El interior de la Sala Capitular es un espacio rectangular y, al igual que el claustro, “atado” por una moldura que recorre todo el perímetro a la altura de las ménsulas desde las cuales arrancan los nervios de las bóvedas. La sala se divide en dos tramos y para su cubierta se recurrió al mismo modelo utilizado en la esquina suroriental del claustro: una bóveda de crucería estrellada con nervios terceletes curvos. Todas las claves se decoran con florones a excepción de las polares, que lo hacen con los emblemas heráldicos del cabildo y del obispo Fonseca (fig. 66).

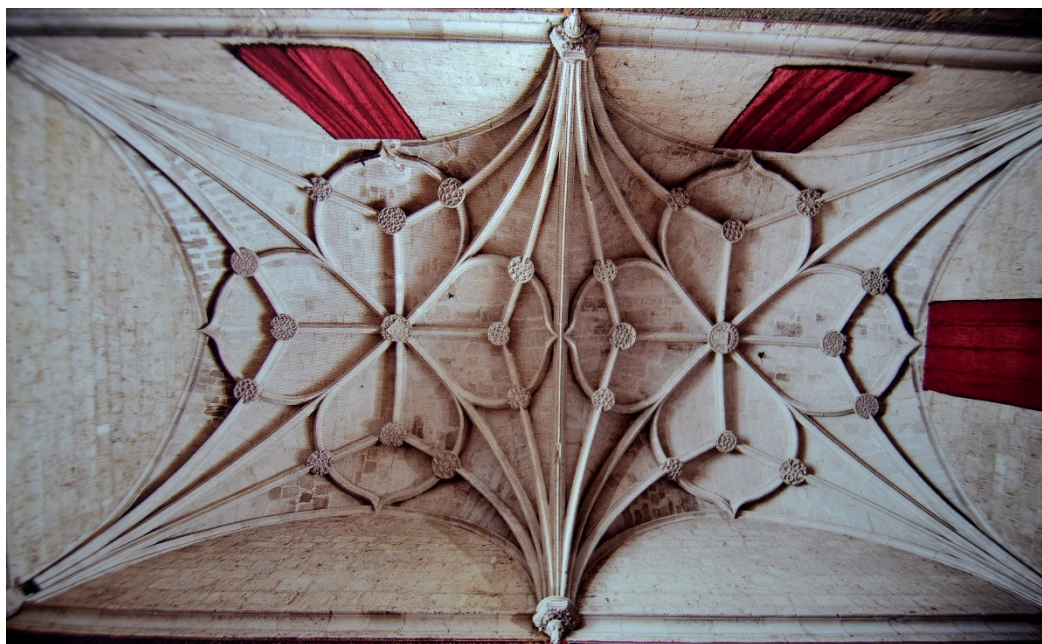


Fig. 66. Bóvedas de la Sala Capitular. Catedral de Palencia. Juan Gil de Hontañón. Ca. 1509

La última edificación que completó la fisionomía del claustro fue la Contaduría, erigida sobre la panda este. Su construcción se acordó el 30 de octubre de 1516⁹¹⁰

⁹⁰⁹ Acuerdo capitular, martes 16 de enero de 1509, “Sepultura pa[ra] don diego de Guevara, arcediano de campos”, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1501-1511, f. 213 v.

⁹¹⁰ Acuerdo capitular, viernes 30 de octubre de 1516, Aposento sobre la claustra, “este dicho día y cabildo los dichos señores cometieron y encargaron a los maestros bachiller Rodrigo de Carbajo y Juan díez de Torquemada, canonigos, pa[ra] que a costa de esta obra y fabrica fiziesen fazer un aposentamiento sobre la claustra de la dicha iglesia de la manera que mejor les pareciese do se hagan las cuentas y do se haga recibimiento de la cibdad por los señores justicia y regidores della sobre lo que haga su acuerdo con todos”, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1511-1520, f. 237 r.

y el encargado de llevarla a cabo fue Jerónimo del Corral. En el acuerdo se recoge con precisión la forma y dimensiones que debía adquirir este nuevo espacio, con dos estancias –una sala y una alhania– comunicadas por un corredor que miraba “a la parte de la güerta, con sus ventanas de asiento [...] labradas de sus molduras al romano”⁹¹¹. En el ala que miraba a la plaza se abrió una galería de extraordinaria riqueza, compuesta por “columnas, arcos, paineles, claraboyas de muchos laços, que ligan con dichos arcos sus antepechos de balaustres, todo ello de piedra y mucha costa”⁹¹². El acceso a este recinto se practicaba desde una escalera ubicada en la esquina noroeste del claustro, en la capilla donde se rendía culto a la “Virgen de Don Tello”⁹¹³. Debemos recordar que la contaduría, además de convertirse en uno de los ámbitos de mayor actividad del claustro, fue un lugar privilegiado desde el cual se tenía una inmejorable vista de la plaza frente a la *Puerta de Santa María*, desde donde se podía contemplar, entre otros, el juramento y la primera entrada de los preladados en el templo, las celebraciones religiosas o las corridas de toros.

JUAN DE RUESGA. EL ÚLTIMO ACUERDO PARA FINALIZAR EL TEMPLO

En abril de 1506 Juan Rodríguez de Fonseca entraba por vez primera en la ciudad de Palencia. Ya había pasado más de un año desde su nombramiento como obispo de la diócesis, aunque fue durante aquel tiempo cuando tuvo conocimiento directo del estado de las obras catedralicias. Ya sabemos que la primera gran decisión en relación con la fábrica –la edificación del claustro– se tomó en la distancia, sin embargo, la contratación de un nuevo maestro para las obras catedralicias se produjo en Palencia.

⁹¹¹ De la misma manera debía hacer “[...] algunas medallas al fresco de parte de los sobreamos, como a los obreros les pareciese, así en la escalera como en el paño de la claustra”, GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”..., p. 137.

⁹¹² ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 190. Sobre los arcos de la galería, en el contrato se decía que: “Los arcos a vuelta de carpanel; entiéndase que el albañería de la quadra y sala, a de començar a sobir desde el entablamento”, GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”..., p. 135.

⁹¹³ Esta imagen del siglo XIII, se colocó en el tímpano de la puerta de acceso al claustro realizada en tiempos de Diego Hurtado de Mendoza. Fue colocada en este espacio en 1606, Ascensio García nos informa de que la escultura antes “estaba dentro del dicho claustro junto a la puerta, [...] y adonde antes estaba se hiço la escalera por donde se sube a la librería y corredores que esta enbebida en la pared” (ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 92). Sobre la escultura véase ARA GIL, Clementina Julia, “Imaginería gótica palentina”, en *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, p. 52 y 55.

El 27 de abril de 1506, tres semanas después de que Fonseca hubiera llegado a la ciudad, se acordaba con Juan de Ruesga⁹¹⁴ la finalización de las obras de la iglesia. Aquella necesidad de renovar la dirección de los trabajos vino determinada por el fallecimiento del hasta entonces maestro de las obras catedralicias Martín Ruiz de Solórzano, sucedido en la segunda mitad del año 1505⁹¹⁵. Ruesga, al que se calificaba en el contrato palentino como “muy buena persona y buen maestro”, era en aquel momento un artífice de prestigio que había alcanzado el éxito gracias a los trabajos desarrollados junto al arquitecto regio Juan Guas. Es segura su participación en el *Claustro de la catedral de Segovia* (1472), donde se le menciona como aparejador, uno de los pocos nombres que superaba el anonimato de las cuadrillas de cantería⁹¹⁶. Tras la muerte de Guas (1496) Ruesga asumió la conclusión de algunas obras iniciadas por el Maestro⁹¹⁷, lo que permite suponer que en aquel momento se reconocía su capacidad para hacer frente a un trabajo en solitario y para continuar con una obra trazada e iniciada, la misma situación que poco tiempo después se encontró en la catedral palentina.

Detrás de la contratación de Juan de Ruesga para la finalización del primer templo de la diócesis pudo estar el hecho de que aquel y Martín de Solórzano hubieran formado compañía en 1496, el mismo año que falleció Juan Guas; una unión que obligaba a concluir las obras de la parte contraria en caso de que fuera

⁹¹⁴ Sobre Juan de Ruesga es imprescindible el artículo ya citado: ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, pp. 219-270 (sobre la labor de Ruesga en Palencia véase *Id.*, pp. 241-251). Además, CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio, “La construcción del convento de Bidaurreta (Oñate) en el siglo XVI: Juan de Ruesga, autor de su iglesia, y el uso de un modelo vallisoletano para la clausura”, *BSAA*, 60, 1994, pp. 321-341; VASALLO TORANZO, Luis y CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “El cantero Juan de Ruesga...”, pp. 178-181. ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 60-62. Sobre la labor de Ruesga en la catedral de Palencia: ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La arquitectura del siglo XVI...*, pp. 172-173; DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia...*, pp. 283-284; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción de un gran templo...”, pp. 248-249 y 269.

⁹¹⁵ Se ha estimado que Solórzano ya habría fallecido en noviembre de 1505: ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.) *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010, p. 243.

⁹¹⁶ ALONSO RUIZ, Begoña, “Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del norte”, SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel y GONZÁLEZ MORALES, Manuel Ramón (coords.), *II Encuentro de Historia de Cantabria*, v. 2, 2005, p. 717.

⁹¹⁷ Así lo hizo en la iglesia monasterial de El Parral (Segovia), donde trabajaba como aparejador de Juan Guas desde junio de 1487. Se le menciona realizando las mismas funciones en El Paular desde un año antes (ALONSO RUIZ, Begoña, “Los talleres de las catedrales góticas...”, p. 716, HERNÁNDEZ, Arturo, “Juan Guas, maestro de las obras de la Catedral de Segovia (1471-1491)”, *BSAA*, 13, 1947-1948, pp. 57-100.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

necesario. Recordemos que aquel mismo año Diego de Deza les había nombrado maestros mayores de la catedral de Salamanca y ellos fueron los encargados de realizar las primeras trazas para el nuevo templo. La unión aún estaba vigente cuando Martín se hizo cargo de la obra palentina, algo que se recordaba en el posterior contrato con Ruesga, donde se “dezia que tenía compañía con Martín Ruyz de Sorórzano, que Dios aya, que primero auía tomado y comenyado esta dicha presente obra e que por aquello el deuia suceder en su logar en dicha obra, como el dicho Solórzano la tenía”⁹¹⁸.

En la elección de Juan de Ruesga también pudo pesar la confianza que los hermanos Fonseca habían depositado en los artífices que trabajaron junto a Juan Guas en el Paular⁹¹⁹. Así sucedió con Gil de Hontañón, quien debió de encargarse de la traza de Santa María de Coca y del claustro palentino, y ahora se hacía lo mismo con Ruesga, al que, por otro lado, también se ha documentado en las obras promovidas por Antonio de Fonseca en el Castillo de Coca⁹²⁰. El contador real, probablemente aconsejado por su hermano Juan⁹²¹, solicitó los servicios del trasmerano para hacer más confortables ciertas estancias del castillo, lo cual convertiría a la fortaleza, o parte de esta, en un palacio similar a otros que ya existían en el sur de la península. Consta que las trazas del patio fueron elaboradas por el sevillano Diego Rodríguez, por Juan de Ruesga, maestro de cantería, y por el propio Antonio de Fonseca⁹²². A pesar de que su participación en el edificio parece circunscribirse al diseño, puesto que no vuelve a mencionarse su nombre en el pleito generado por la obra, se pone de relieve la especial querencia de los Fonseca por los maestros de cantería vinculados con las obras reales y por los artífices de máximo nivel que en ese momento se encontraban activos.

Las condiciones para la finalización de la catedral de Palencia se firmaron en Villamuriel de Cerrato, en el palacio que allí poseían los obispos palentinos. En representación del deán y cabildo asistieron “los señores don Cristoual de Merodio, maestrescuela, y Juan de Tordesyllas e Juan de Peñaranda, canónigos e obreros de

⁹¹⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 129.

⁹¹⁹ Debemos recordar que Juan Gil de Hontañón y Juan de Ruesga, junto con Maestre Martín, fueron los encargados de reconocer en 1512 la obra de la Capilla Real de Granada a petición de Antonio de Fonseca (véase ALONSO RUIZ, Begoña, “Un nuevo proyecto...”, pp. 135-137, con bibliografía anterior). Todos ellos se relacionan con obras financiadas o promovidas por Juan Rodríguez de Fonseca, por lo que es muy probable que detrás de la elección estuviera el prelado.

⁹²⁰ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 182-191.

⁹²¹ *Id.*, p. 180.

⁹²² VASALLO TORANZO, Luis, “El castillo de Coca...”, p. 76.

la dicha yglesia de Palencia, para juntamente con Su Señoría del Señor Obispo de Palencia, su señor y prelado, dar a fazer y acabar la obra del cuerpo de la dicha yglesia de Palencia, como esta fecho hasta oy fasta el fin”⁹²³. Entre los testigos se encontraba Maestre Martín, al que se menciona como “criado de su Señoría”⁹²⁴.

En las primeras frases del documento ya se manifestaba la obligación de seguir con la obra tal y como esta avanzaba desde el crucero hacia los pies, en consonancia con el plan trazado en tiempos del obispo Deza⁹²⁵. Aquella idea de continuidad que como se ha dicho más arriba subyacía en el contrato con Martín de Solórzano se mantenía en el nuevo acuerdo y se manifestaba claramente en la repetición de algunos apartados recogidos del contrato anterior, como los que tienen que ver con los materiales⁹²⁶, pavimento⁹²⁷, soportes o la cripta. Una vocación continuista que se veía reforzada al elegir a un maestro que había formado compañía con Solórzano y que ahora debía hacerse cargo de la obra sin grandes sobresaltos.

No obstante, en comparación con el contrato precedente, son diversas las novedades incorporadas. En primer lugar, debemos suponer que la muerte de Solórzano originó un grave problema para la fábrica, puesto que aunque no paralizó la construcción si la ralentizó. Razón por la cual el contrato recoge la posibilidad de que el maestro falleciese en el transcurso de los trabajos:

Si “antes que la dicha obra se acabe el dicho Juan de Ruesga falleciere desta presente vida, sea en elecion y escoger del señor Obispo/ y cabildo de Palencia de

⁹²³ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, pp. 119 y 129. El maestrescuela Merodio participó en la comisión para la construcción del claustro, por lo que es de suponer que mantuvo una comunicación fluida con el prelado en cuestiones edilicias.

⁹²⁴ *Id.*, p. 130.

⁹²⁵ Esta idea de continuidad se puede rastrear en diferentes partes del documento. Sirva como ejemplo cuando trata sobre los andenes, allí se mantenía parte de lo concertado con Solórzano: “segund y de la forma y manera que Agora está fecha la capilla primera después del crucero”, que se ande la iglesia a la redonda [...]”, *Id.*, p. 122. Sobre las bóvedas, que se “cierren las dos capillas altas de la mesma manera que esta hecha agora la primera capilla despues del crucero hazia la dicha puerta de anteconcejo”, *Id.*, p. 123.

⁹²⁶ Sobre la calidad de la piedra, se decía que esta debía proceder de las canteras de Paredes del Monte y Paradilla para las “[...] molduras de los pilares torales, y los medios pilares, y arcos, y claves, y sylleria, y crueros principales, y ventanas, y estribos, y arbotantes altos y baxos, y tablamentos, y canales, y gargolas, y pilares mortidos y todo el pavimento [...] E los terceletes e formas de toda cruzeria de las dichas capillas, asy de las principales como de las colaterales y ornazinas, sea de piedra de Fuentes de Valdepero, e todos los prendientes de todas las dichas capillas mayores o menores sean de la piedra de los prendientes de la clausura de Sant Pablo de Palencia”, *Id.*, p. 126. Ruesga debía poner y hacer “[...] sacar, traer, labrar, y asentar y sea ya a su costa toda la piedra, y cal y arena”, *Id.*, p.127.

⁹²⁷ Debía realizarse como el que estaba en el crucero, el mismo modelo que había seguido Martín Ruiz de Solórzano que ahora también debía seguir Ruesga, *Id.*, p. 125.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

dexar la dicha obra a sus herederos del dicho Juan de Ruesga para qe la acaben conforme a este contrato y condiciones, o con otras o pagarles lo hecho y gastado, siendo tasado por maestros para deputados y darla a quien quisieren libremente”⁹²⁸.

Por lo tanto, el obispo y cabildo se reservaban la posibilidad de que la obra fuera continuada por los herederos de Ruesga o por otro artífice más adecuado o favorable para sus intereses. Esta novedad no afectaba en nada a la construcción del edificio, pero posibilitaba que fuera continuado en consonancia con los deseos de la clerecía palentina.

Sin embargo, la gran mejora recogida en el acuerdo era la ampliación del cuerpo de naves al que ahora se añadía un tramo en su extremo occidental. En el texto se expresa de la siguiente manera:

“como quiera que las condiciones se mudan, y el precio se crece y la obra se añade, en que se alarga la yglesia una capilla mas por todas tres naves de como estaua primero dado a fazer y asentado con el dicho Martin Ruyz de Solorzano, agora desta manera que con estas presentes condiciones y de la forma que suso se contiene, el dicho Juan de Ruesga suceda en logar del dicho Martin Ruyz en la dicha obra”⁹²⁹

En consecuencia, esta decisión incrementaba el tiempo de ejecución a la vez que también lo hacía el montante económico que debía recibir Ruesga. Su labor debía concluir en un plazo de “cinco años conplidos primeros siguientes e que en cada vn año se haga obra que valga bien quinientos mill maravedís, y sy no que le apremien a ello que lo haga y cumpla”⁹³⁰, por todo ello debía percibir tres millones seiscientos mil maravedíes, más otros 100.000 si la obra realizada satisfacía al prelado:

“Otrosi, que la dicha yglesia, y su obra y fabrica den al dicho Juan de Ruesga [...] tres cuentos y seyscientos mil maravedis, e que sy la obra fuere bien fecha y a contentamiento del señor Obispo de Palencia, que por las albricias dello aya mas el dicho maestro otros cient mill maravedis, los quales maravedis le sean pagados en esta manera: luego sesenta mil maravedis y, estos gastados, otros cinquenta mill maravedis como fuere gastando, que asy le vayan pagando en tal manera, que le paguen y el dicho Juan de Ruesga gaste en cada vn año quinientos mil maravedis y que haga obra que los valga”⁹³¹

⁹²⁸ *Id.*, pp. 128-129.

⁹²⁹ *Id.*, p. 129.

⁹³⁰ *Id.*, p. 128.

⁹³¹ *Ib.*

Por otro lado aquel incremento de las dimensiones del edificio generaba una serie de cambios que afectaban sustancialmente al extremo occidental del templo, lo cual era necesario recoger en el contrato. En este sentido, debían erigirse dos nuevos pilares, añadidos a los cuatro contratados con anterioridad; se planteaba la eliminación de la fachada precedente, por lo que debía erigirse una de nueva planta; y, finalmente, debía levantarse una capilla en el extremo occidental del lado del Evangelio, en consonancia con las que ya se habían erigido en la misma zona. De esta manera debían levantarse dos pilares torales, sin tabernáculos ni repisas

“[...] de a diez pies de grueso y de la moldura questan principiados los quatro pilares que Martin de Solorzano dexo labrados e sobidos hasta los embasamentos, y los quales dichos pilares suban de alto a nibel los capiteles dellos con los capiteles de los pilares que agora estan hechos en la primera capilla despues del cruzero”⁹³².

En la nueva “pared del fenecimiento de la iglesia” debían erigirse los medios pilares adosados, insistiendo en que allí se “ha de acabar en largo de quatro capillas, contando desde los pilares que agora están fechos a par del pozo hasta la dicha pared frontera”⁹³³. La limitación estructural que suponía el mantenimiento del viejo muro de la puerta del anteconcejo planteado en el contrato con Solórzano desaparecía en este momento, ya que el hastial occidental debía erigirse de nueva planta:

“do se han de elegir tres portadas; la una, en la nave principal; y las otras dos, en las naues colaterales, las quales dichas portadas han de quedar con sus arcos grandes, en que se puedan asentar las portadas debaxo [...] e encima de la portada del medio ha de aver vna ventana larga grande de quatro o seys mayneles y de su formeria, y capiteles, y embasamentos y copadas, e follajes o otra lauor semejante y con sus concauidades para poner vidrieras, todo de piedra de Paredes de Monte”⁹³⁴

⁹³² Ruesga debía poner especial atención en la erección de los pilares, para lo cual se pedía “que la yglesia pague al dicho Juan de Ruesga todo lo que costare a encimbriar y desencimbriar las capillas y le dé las cimbrías fechas para ello, y también le dé la madera y todo lo necesario para los apoyos, de manera quel dicho Juan de Ruesga ponga en esto sacar destos pilares la diligencia y trabajo lo que tocare a su oficio de cantería, y la yglesia pague los andamios y cimbrías e que, sy peligro en esto ouiere, baziendo su posibilidad a vista de maestros, quel dicho Juan de Ruesga quede libre. E esto fecho, haziendo primero el vn pilar, y aquél remediado, el otro, se cierren las otras dos capillas que quedan fasta juntar con la que agora está cerrada. E estas quatro capillas han de ser cerradas de a syete claues las dos, y las otras dos en repartimiento de nueve claves y de la piedra de Fuentes cruzeros y prendientes, e las claues queden agujereadas.”, GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 124.

⁹³³ *Id.*, p. 120.

⁹³⁴ *Id.*, p. 121.

Ahora se mudaba aquella idea de abrir una sola “portada rica”, esbozada en el contrato precedente, en favor de tres portadas en correspondencia con las naves del edificio. De la misma manera, se proyectaba la apertura de una ventana con arco apuntado por encima de la puerta principal en vez del rosetón recogido en el contrato con Solórzano. La altura de esta fachada en su lienzo central debía ser superior a la del tejado y en sus extremos levantarse más allá de las claves de las bóvedas: “en manera que las paredes de las naves colaterales queden al alto de las coronas de las claves de las dichas capillas, e la pared de la nave mayor suba en el alto de las coronas de las claves y mas lo que sube el alto del tejado de la dicha nave”⁹³⁵.

La nueva “capilla hornacina” debía levantarse entre el primitivo muro, aquel que cerraba el templo en su extremo occidental, y el nuevo hastial⁹³⁶. Por otro lado, se relacionaba directamente con aquellas capillas que Solórzano ya había construido en el momento de redactar el nuevo contrato, por lo que tan solo se determina el espacio donde debía erigirse y sus funciones:

“que de la parte de hazia el tablado se haga vna capilla hornazina, syn las que hizo Martin Ruiz de Solorzano, hasta llegar a la pared debaxo del fenecimiento de la yglesia, y ha de yr e elegida sobre sus pilares y sobre sus medios pilares que nazcan de la dicha pared del fenecimiento de la yglesia [...] e ha de ser acabada de cerrar la pared que va desta parte hazia el tablado hasta juntar con la dicha pared debaxo del fenescimiento de la iglesia [...] y en la capilla vltima ha de poner y asentar con sus gradas la pila de batizar que la yglesia le diere”⁹³⁷.

Ruesga también se obligaba a abovedar los seis tramos de las naves laterales: “de cinco claues, y algunas nueue claves, y sean cerradas de piedra de Fuentes de Valdepero en que se entren de cruzeros y prendientes”⁹³⁸. Todo ello nos indica que durante la maestría de Solórzano tan sólo se habían cubierto dos tramos de las naves laterales (uno a cada lado), los más próximos al crucero. En el exterior, por encima

⁹³⁵ *Id.* “en esta dicha pared, a uno de los rincones debaxo del fenecimiento de la yglesia, aya una escalera que suba a las capillas colaterales y a los dichos andenes”, *Id.*, p. 122.

⁹³⁶ En el documento se especifica que “a la parte del tablado se elija medio pilar en el goardo de la pared que agora está fecha, que junte con el otro medio sobre que cargue la capilla questa a la liga de la pared vieja, do auia de quedar el largo de la dicha yglesia, y en el cabo de la capilla que se acrecienta se ponga otro medio pilar, y todo ello sea muy bien fundado y trauado, como arriba se dize”, *Id.*, p. 120.

⁹³⁷ *Id.*, p. 122. Tras su adquisición por Francisco de Ribadeneira en la segunda mitad del siglo XVI pasó a ser la capilla de Santa Lucía. Desconocemos si en algún momento fue utilizada como capilla bautismal.

⁹³⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”..., p. 122.

de las citadas naves, se debía colocar un elaborado antepecho “de cuatro pies y medio de alto y con entablamento y de vn pie de grueso, y por parte de fuera vaya labrado de claraboyas a media talla, y encima deste dicho antepecho se eche vn coronamiento de dos pies y medio de alto [...] y en cada paño dentre pilar y pilar se ponga vna gargola por do salgan las aguas”⁹³⁹.

Por último, se le pedía que hiciera todo lo necesario, aunque no se hubiera expresado, “de manera que ninguna cosa queda a hazer a la dicha yglesia y obra, saluo cubrir la obra con sus tejados y hazer y poner la ymagineria, sy alguna quiere de aver”⁹⁴⁰

El 19 de enero de 1515 consta que Solorzano había fallecido, un suceso que debió de producirse entre noviembre de 1514 y los primeros días del mes de enero del año siguiente⁹⁴¹, lo cual casi coincidió con la marcha de Fonseca al obispado de Burgos. Durante su maestría se pudo erigir la mayor parte de la obra contratada, ya que sabemos que tan solo restaba para su conclusión la realización de las bóvedas de los dos últimos tramos de la nave central y las portadas de la fachada de los pies. Pascual de Jaén⁹⁴², su sustituto al frente de los trabajos, se limitó a cumplir con el contrato anterior y a finalizar la obra iniciada, algo que sucedió en 1516.

CONDICIONANTES QUE MOTIVARON LA AMPLIACIÓN DEL TEMPLO

Como ya se ha mencionado el cambio más importante respecto del contrato precedente fue la ampliación del edificio mediante un tramo de naves en el extremo occidental, lo cual suscita una duda fundamental: ¿cuáles fueron las razones que motivaron tal innovación en la traza? Aun no teniendo una respuesta segura para

⁹³⁹ *Id.*, 125, “[...] y por enzima de las paredes de la nave principal sea hecho vn entablamento que responda al nivel del que agora esta hechado en la capilla que esta hecha, y en los pilares donde van a dar los arbotantes se hagan vnos remates muy bien hechos”, *Ib.*

⁹⁴⁰ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”..., p. 127.

⁹⁴¹ Sabemos que en enero de 1514 Ruesga ya había fallecido, pero desconocemos la fecha exacta de este luctuoso suceso. El 19 de enero de 1515 se dice en las actas capitulares que Juan de Ruesga “maestro de la obra de cantería de la dicha yglesia hera difunto” (ACP, Libro de Actas Capitulares, 1511-1520, f. 178 v, ALONSO RUIZ, Begoña, “Los talleres de las catedrales góticas...”, pp. 18-19). Seguidamente se nombra a Pascual de Jaén “aparejador de cantero de la dicha yglesia para que tome en cargo de la obra y fábrica de la dicha iglesia”, ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, p. 237; ALONSO RUIZ, Begoña, “El cimborrio de la magna hispalense”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, v. 1, 2005, p. 22, nota 5.

⁹⁴² Figura como cantero del cabildo desde 1511, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “En torno a Bartolomé Solórzano...”, p. 299.

esta cuestión, es necesario tener en cuenta una serie de particularidades que pudieron motivar la decisión.

Así, es necesario recordar que en el lapso que medió entre el nombramiento de Fonseca como obispo de Palencia y la contratación de Ruesga para hacerse cargo del proyecto se produjo la contratación de Juan Gil de Hontañón para erigir el claustro, lo cual supuso un cambio de gran trascendencia que necesariamente afectaba a la fábrica catedralicia. Se ha estimado que el proyecto claustral pudo determinar el cambio en la traza, puesto que tras acordar las dimensiones y disposición—tanto del claustro como de la Sala Capitular— se hizo necesario ampliar la iglesia en su extremo occidental para que ambas construcciones estuvieran en relación, sin disonancias en la línea de fachada⁹⁴³ (fig. 67). De forma complementaria, el cambio generaba un espacio más desahogado en la zona que conectaba con la escalera de bajada a la cripta⁹⁴⁴, lo cual favorecía el culto al santo patrón de la diócesis y, ahondando en la cuestión, se realizaba el espacio de mayor carga simbólica de la diócesis.

Por otro lado, es posible que la disposición del nuevo crucero estuviera detrás del cambio en las trazas. Aquel se había levantado muy alejado de la entonces capilla mayor, lo cual generaba un espacio inusual, por lo que con la ampliación del cuerpo de naves se lograban dos mejoras significativas; por un lado, se matizaba la macrocefalia de la primitiva cabecera⁹⁴⁵ y por otro lado el crucero pasaba a convertirse en el centro de la iglesia, un espacio a partir del cual debían generarse nuevos ámbitos representativos de primer nivel⁹⁴⁶.

⁹⁴³ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 232.

⁹⁴⁴ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción de un gran templo”..., p. 248.

⁹⁴⁵ REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca”..., p. 180.

⁹⁴⁶ ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, p. 246; ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral de Palencia. Arquitectos y entalladores del tardogótico”, en VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores y MULLER, Welleda, BILLIET, Frédéric (eds.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Cambridge, 2015, p. 239.

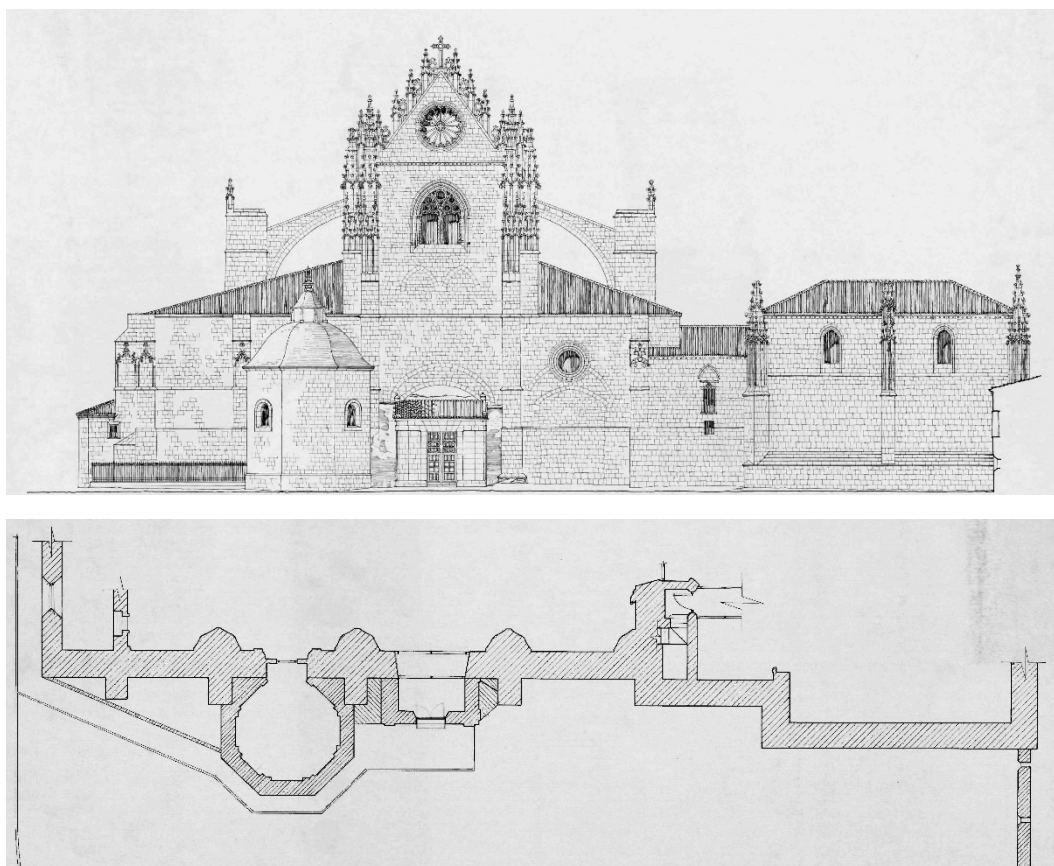


Fig. 67. Alzado y planta de la fachada de la catedral de Palencia. *Ca.* 1977. Dibujos realizados con motivo de su restauración. IPCE, Planoteca.

Por último, debemos destacar que con la eliminación del hastial occidental, aquel que se había mantenido en los planes anteriores por tradición y por el considerable ahorro que suponía para las arcas catedralicias, se lograba un interior armónico. Una decisión que suprimía el desequilibrio en el último tramo de naves contemplado en el contrato con Solórzano.

EL CONTROL DEL TIEMPO. PEDRO DE TALAHIER Y EL RELOJ CATEDRALICIO

Juan Rodríguez de Fonseca permaneció en la ciudad de Palencia durante el mes de abril de 1506 lo cual fue especialmente fructífero para la principal iglesia metropolitana. El día 24 de aquel mes, tres días antes de firmar el acuerdo con Juan

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

de Ruesga, se contrató con Pedro Talahier⁹⁴⁷ la renovación del reloj catedralicio. Fueron los canónigos Juan de Tordesillas y Juan de Peñaranda quienes “por mandado del señor obispo Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, [...] de los señores Deán y Cabildo de la dicha iglesia, dieron a fazer a Pedro Tallahier, relojero vecino de Burgos, un relox syn campana para la dicha iglesia”⁹⁴⁸.

Ya existía un reloj en la catedral palentina, lo que ahora se solicitaba era una máquina de mayor envergadura y complejidad. Conocemos de la existencia de aquél gracias a las condiciones firmadas para elaborar el nuevo ingenio, ya que Talahier se obligaba a conservar el reloj anterior, que debía ser desmontado y vuelto a montar por el mismo maestro, ya fuera en la iglesia o en el Hospital, y en su lugar debía colocarse la nueva máquina⁹⁴⁹. Esta debía ser toda “del arte nueva” y por ella había de percibir 15.000 maravedíes. Así mismo, tras su conclusión, el maestro debía ser “juzgado por el dicho señor obispo, o por el Cabildo o por quien su señoría o el Cabildo dixerén”⁹⁵⁰.

Los fiadores del relojero fueron “maestre Felipo, imaginario, vezino de Burgos, y Pedro de Guadalupe, vecino de Valladolid”⁹⁵¹, ambos se encontraban en aquel momento inmersos en la realización de la escultura y mazonería del retablo mayor. Por otro lado, es de suponer que Bigarny conocía a Talahier, puesto que en ese momento ambos eran vecinos de Burgos, aunque desconocemos si existió alguna vinculación aún más allá de esta obra.

En el contrato se especificaba que la maquinaria contratada debía servir para controlar el tiempo tanto en el interior como en el exterior del templo. El reloj anterior parece que no tenía esta cualidad lo cual debió de motivar el cambio, puesto

⁹⁴⁷ Se desconoce el trabajo de este artífice burgalés, tan sólo se ha supuesto su participación en otro reloj para la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid), donde se cita en 1516 a un Maestro Pedro relojero avecindado en Burgos: REDONDO CANTERA, María José, “El reloj de la iglesia riosecana de Santa Cruz, obra de maestros burgaleses”, *BIFG*, 212, 1996, pp. 99-106.

⁹⁴⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Los dos relojes de la catedral de Palencia en el primer tercio del siglo XVI”, *BSAA*, 23, 1957, p. 80.

⁹⁴⁹ “Ponga el dicho relox nuevo, do agora está el dicho relox viejo, y le ponga y dexe bien asentado [...]”, *Id.*, p. 81. El primitivo reloj se depositó en el Hospital, así se menciona en el contrato de 1524 con Maestre Antón para realizar un nuevo reloj. En una de sus cláusulas se especificaba que los obreros y administradores de la obra diesen a “maestre Antón, por toda esta dicha obra el relox viejo, questa en el Hospital de la dicha iglesia, e cinquenta e tres mil maravedís en dineros [...]”, *Id.*, p. 84.

⁹⁵⁰ *Id.*, p. 82.

⁹⁵¹ *Ibid.*.

que, como ya se ha dicho, seguía en perfecto funcionamiento. Tallahier debía entregar una muestra para ver las

“horas afuera hazia la plaza con su mano y puntos; e junto junto con esta muestra se haga y aya muestra de la luna en conjuncion y oposicion [...], y a la parte de dentro de la iglesia, sobre la capilla mayor, en la parte que mejor veniere, se haga y haya otra muestra menor que muestre las horas [...], e haya asy mismo alli sobre la dicha capilla mayor su campanilla, que de todas las horas con su martillo, como y cuando dieren en la campana principal del dicho reloj”⁹⁵²

Debemos tener presente que la obra se contrató con anterioridad a que se produjese la redistribución de espacios dentro de la catedral, por lo que el reloj en el interior de la iglesia se planteó para que estuviera en relación con la posición del coro y de la capilla mayor en su primitivo emplazamiento. Actualmente no existe rastro de esta maquinaria, aunque lo más probable es que se colocara en el triforio, por encima del primitivo coro, en un lugar próximo al falso crucero.

El 6 de febrero de 1524 se encargó un nuevo reloj a Antón Sánchez, maestro relojero borgoñón asentado en Salamanca⁹⁵³. Para entonces los distintos cambios acometidos en el interior catedralicio ya se habían hecho efectivos. Como se dirá más adelante, tanto el coro como la capilla mayor habían cambiado de ubicación y hacía poco tiempo que la sillería coral y el retablo mayor estaban definitivamente asentados en su nuevo emplazamiento. Estas transformaciones demandaban una nueva ubicación del reloj dentro de la catedral en relación con la nueva ubicación del coro, lo cual fue aprovechado por el cabildo para solicitar al maestro Antón una obra tan singular y llamativa “que no lo haya mejor en España”⁹⁵⁴; con un hombre armado que daba las horas en lo alto de la torre, dos leones las medias horas y un rostro que las contase. Así mismo, debía “sacar al cruzero, dentro de la dicha iglesia, vna campanilla con su martillo [...] que salga de la mesma caxa del dicho reloj [...] que se vea desde el coro a la parte do mejor podiere venir”⁹⁵⁵. Es muy probable que en este último proyecto, donde se concertaba la maquinaria y los demás artificios del reloj, se mantuviera la esfera precedente realizada por Pedro Tallahier, aquella

⁹⁵² *Id.*, p. 81.

⁹⁵³ *Id.*, pp. 82-85. Este es probablemente el mismo maestre Antón relojero que en su testamento (3 de agosto de 1559) figuraba como vecino de la ciudad de Valladolid: RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “El maestre Antón relojero de Valladolid en la primera mitad del siglo XVI”, *BSAA Arte*, 75, 2009, p. 146.

⁹⁵⁴ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Los dos relojes de la catedral...”, p. 84.

⁹⁵⁵ *Id.*, p. 83.

donde se representaba la luna en conjunción y oposición, la cual pudo ser recogida por maestre Antón en el dibujo que acompañaba al contrato (fig. 68).



Fig. 68. Dibujo del reloj para la catedral. Maestre Antón, 1524. ACP, Secc. Histórica, arm. I, leg. 4, 89, Libro de contratos de obras de la iglesia, f. XXVI.

RENOVACIÓN Y JERARQUIZACIÓN. LA TRANSFORMACIÓN DEL INTERIOR CATEDRALICIO

Como ha quedado señalado, uno de los cambios más significativos y trascendentes para la catedral de Palencia fue la ampliación en un tramo del cuerpo de naves de la iglesia. Tal modificación se acompañó poco tiempo después de una serie de cambios determinantes para el edificio, especialmente en lo referente a la distribución espacial.

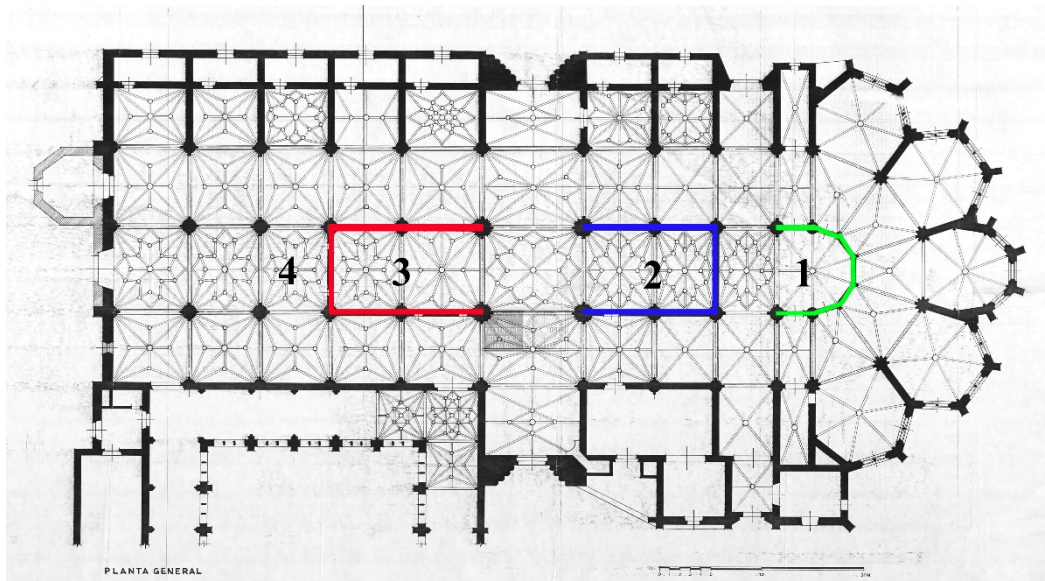


Fig. 69. Plano de la catedral de Palencia (IPCE). Se han señalado: 1- Primitiva capilla mayor, capilla del Sagrario. 2- Actual capilla mayor. 3- Coro. 4- Altar del trascoro y cripta de San Antolín.

La transformación interior afectó de forma especial a la nave central. Fonseca estableció una nueva distribución mediante la cual se trasladaba la capilla mayor hacia el oeste, al lugar que con anterioridad ocupaba el coro, lo que a su vez desplazaba el centro de atención al entorno del crucero. Esta nueva redistribución dio lugar a cuatro ámbitos destacados en el eje este-oeste: el de la primitiva capilla mayor que con posterioridad lo fue de los Capellanes del Número 40, hoy llamada del Sagrario; la nueva capilla mayor, con un retablo presidido por las imágenes de la Virgen y del Salvador⁹⁵⁶; el coro, frente a la capilla mayor y al otro lado del crucero; y, por último, el altar del trascoro, en contacto directo con el acceso a la cripta de la primitiva catedral románica que a su vez era el lugar de veneración de San Antolín (fig. 69). Los espacios surgidos tras la nueva distribución tenían, a excepción del coro, relación con las advocaciones de la catedral: Santa María, el Salvador y San Antolín⁹⁵⁷.

Todos estos cambios debieron de gestarse entre abril de 1506, cuando se encargó a Ruesga la conclusión de la catedral, y antes de octubre de 1508, momento en el

⁹⁵⁶ VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia et l'Eglise Paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Bruxelles, Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1967, pp. 66-67 y 72; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, "El retablo Mayor de la Catedral de Palencia, nuevos datos", *PITTM*, 10, 1953, pp. 293 y 297-298.

⁹⁵⁷ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, p. 92.

que se contrató la compra de piedra para edificar los muros conducentes a cerrar el coro en su nueva ubicación⁹⁵⁸. El ideólogo de todas las novedades acontecidas en el templo durante el segundo lustro del siglo fue Juan Rodríguez de Fonseca, él fue el principal factor de cambio con respecto a la etapa anterior y su implicación en el proyecto fue decisiva, puesto que, como recordaba el Arcediano del Alcor, con su “ayuda e industria” se pudo mejorar la iglesia.

EL CORO Y SU NUEVO CERRAMIENTO EXTERIOR

En relación con el desplazamiento de los espacios en el interior del templo el coro fue el primer ámbito que se definió. Así, se reubicó al otro lado del crucero, que en aquel momento adquirió su función lógica como eje vertebrador del templo. El coro era uno de los ámbitos catedralicios de mayor relevancia, un espacio acotado y autónomo donde se reunía a diario la clerecía palentina “para cantar y regocijarse, alabar y celebrar cosa alguna”⁹⁵⁹. Por otro lado, era el lugar donde acontecían de manera cíclica algunas de las ceremonias más importantes desarrolladas en el templo a través de las cuales se trasladaba visualmente la jerarquía diocesana; presidida por el obispo, al que flanqueaban las catorce dignidades.

Aquella reubicación del coro llevaba aparejada la necesidad de delimitar el recinto de la misma manera que lo estaba en su posición anterior. Por lo tanto, era necesario acotar el nuevo espacio con cinco tramos que al exterior alojaran el mismo número de retablos pétreos: cuatro en los laterales del coro, dos por cada nave, y uno más en el trascoro. Estos fueron ejecutados en al menos tres momentos diferentes entre 1508 y 1534, cuatro durante el episcopado de Juan Rodríguez de Fonseca, como acreditan sus emblemas heráldicos, y el último concluido en 1534, durante el episcopado de Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza.

⁹⁵⁸ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 130.

⁹⁵⁹ CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *La vida en una catedral...*, pp. 29-32.



Fig. 70. *Altar de la Visitación*, cerramiento meridional del coro. Juan de Ruesga (atr.). 1508-1511.

Los cerramientos no se incluyeron en el contrato con Juan de Ruesga para finalizar la iglesia, probablemente porque aún no se había gestado el cambio conducente a modificar el interior catedralicio. Es probable que el acuerdo para su realización se firmara a mediados de 1508, puesto que un documento fechado a 25 de octubre de aquel año certifica que entonces se estaba trabajado en el coro; en el mismo se dice que Francisco Costiga y Martín Calvo “tomaron a sacar del señor Sancho de Mata, canónigo, en nombre de Juan de Ruesga, ciento y cincuenta carretadas de piedra de la cantera de Cobillas de Cerrato [...] del alto que le dieren los aparejadores del dicho Juan de Ruesga, porques para el coro nuevo”⁹⁶⁰. También entonces se finalizaban las bóvedas del segundo tramo del cuerpo de naves – contando del transepto hacia los pies– lo cual permitió que se iniciasen los muros

⁹⁶⁰ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 130, doc. 8.

de cierre del coro más cercanos al crucero. Los trabajos en estos altares pétreos avanzaron a buen ritmo, pues en mayo de 1509 se contrataban con Juan Cardo y Martín Fernández, vecinos de Villaumbrales, cinco mil ladrillos y doscientas cargas de cal para el coro⁹⁶¹.

Es posible que una vez levantado el perímetro del nuevo coro se iniciasen los trabajos de los retablos pétreos que debían disponerse en sus muros exteriores. Como es lógico primeramente se realizaron aquellos más próximos al crucero, los conocidos como de la *Visitación* (fig. 70) y del *Cristo de las Batallas* (fig. 71). Ambos poseen una composición similar, así como unidad de estilo, lo que nos indica que fueron trazados por el mismo maestro y realizados de forma simultánea. Su ejecución estuvo supervisada por Ruesga, como se deduce del documento mencionado con anterioridad, y estaban finalizados en torno a 1511⁹⁶². Verticalmente poseen una composición tripartita con un claro protagonismo de la zona central que ocupa todo el espacio disponible para acoger un altar. Las calles laterales se dividen en dos alturas: en la inferior se abren sendas puertas que conectan con el coro y en la mitad superior, sobre las anteriores, un neto coronado por un dosel para acoger una pieza artística.

Yarza alabó el trabajo realizado en estos lienzos cuando señaló que “algunas zonas indican una brillantez de diseño, sobre todo las pequeñas puertas a ambos lados del coro y en la zona más próxima al altar, en la línea del gótico flamígero más imaginativo”⁹⁶³. Así mismo, intuyó la participación de algún escultor especializado en la talla monumental. Un planteamiento muy acertado puesto que, como ya se ha señalado, en las cuadrillas que se desplazaban junto al maestro había entalladores y escultores especializados en las citadas labores⁹⁶⁴. No podemos descartar que alguno de ellos simultaneara los trabajos de claustro e iglesia, e incluso que participasen en otros trabajos que entonces se llevaban a cabo como el ya mencionado arcosolio destinado a acoger el sepulcro de don Diego de Guevara.

⁹⁶¹ *Id.*, p. 130-131, doc. n. 9.

⁹⁶² ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 245.

⁹⁶³ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 126.

⁹⁶⁴ ALONSO RUIZ, Begoña, “Maestros "al uso moderno...”, p. 56.



Fig. 71. *Altar del Cristo de la Batallas*, cerramiento septentrional del coro. Juan de Ruesga (atr.). 1508-1511.

La decoración de ambos altares destaca tanto por su calidad como por su variada y extraordinaria riqueza. La calle central, donde se abre un hueco para alojar el altar, se cierra con arcos polilobulados superpuestos en cuyas enjutas se disponen sendos escudos de Fonseca encerrados en formas goticistas. La puerta más próxima al crucero se recorre por una moldura torneada que acaba formando tres arquillos lobulados angrelados y, por encima de estos, unas repisas decoradas ricamente con labores de talla. En ambos conjuntos los elementos renacientes aparecen tímidamente, ya sea en las molduras que bordean la puerta del lado occidental o en la gran cornisa que cierra el conjunto, donde aparecen franjas superpuestas de ovas, dentellones o jarras entre elementos vegetales.

Las citadas novedades renacientes fueron incorporadas con posterioridad, posiblemente entre 1515 y 1520. Como se tendrá ocasión de señalar, fue en aquel momento cuando se realizó la tribuna que recorre el interior del coro, la cual

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

conducía hasta los órganos ubicados por encima de la gran cornisa⁹⁶⁵. Para la elaboración de las molduras y de sus distintos componentes decorativos se recurrió a diferentes grabados, utilizados de manera prolija en aquel momento (fig. 72).

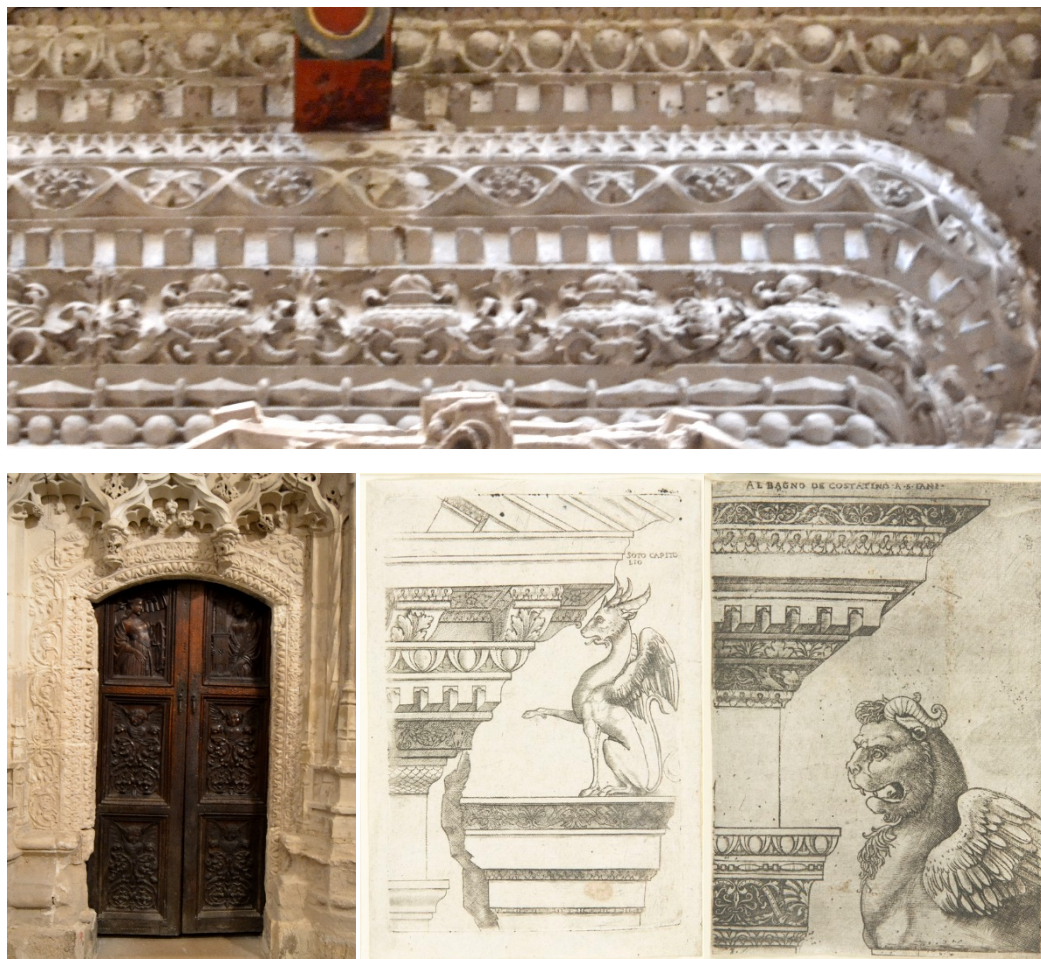


Figura 72. Cornisa del altar del Cristo de las Batallas. Ca. 1515-1520.

En la parte inferior, de izquierda a derecha: Decoración de una de las puertas del Altar de la Visitación. Ca. 1515-1520/ *Corniche avec une strige*. Giovanni Antonio da Brescia. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 3951 LR-Recto/ *Corniche d'ordre corinthien*. Giovanni Antonio da Brescia, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 3950LR-Recto

⁹⁶⁵ Cuando a principios del siglo XVII Ascensio García elogiaba el coro y todo lo allí contenido se detenía en las paredes que cerraban el recinto y en la existencia de cuatro órganos sobre los dos muros más cercanos al crucero: “el adorno de paredes que cercan el dicho choro es muy costoso todo de piedra de mucha talla. Arquitectura, pedestales, vasamentos, cornisamentos, nichos, figuras, todo a lo moderno y en lo alto de arriba en grueso de dichas paredes y vuelos de cornisamentos ay grande espacio donde ay sus claraboyas que sirven de antepechos y en el medio el espacio donde ay quatro organos muy sumptuosos de suaves voces y caven muchos cantores ay quatro escaleras en el macizo y grueso de dichas paredes que por cada una dellas se sube donde están los dichos organos”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 190.

Las formas decorativas tardogóticas de sendos retablos pétreos recuerdan por su riqueza y ornamentación a aquellas obras segovianas del Parral, del Paular o de Santa Cruz, todas ellas vinculadas a Guas en las que también debió de trabajar Ruesga. De la misma forma, evocan ciertos elementos decorativos presentes en el Colegio de San Gregorio (Valladolid) (figs. 73-74), un edificio perfectamente conocido para los artífices que intervinieron en Palencia en el que también pudo trabajar Ruesga, esta última posibilidad cobraría mayor sentido de confirmarse que Juan Guas fue el autor de las trazas⁹⁶⁶. Recientemente se ha planteado que el conocimiento directo que tuvo el prelado de las obras burgalesas de los Colonia y el impacto que estas le causaron pudieron determinar la riqueza decorativa aquí presente; así, los doseles, la maraña vegetal o los complicados arcos se han relacionado con el Arcosolio de Alfonso Polanco y Constanza de Maluenda en la iglesia de San Nicolás de Burgos⁹⁶⁷.



Fig. 73. *Fachada del Colegio de San Gregorio* (detalle). Gil de Siloe (atr.). Valladolid



Fig. 74. *Altar del Cristo de las Batallas* (detalle). Juan de Ruesga y colaboradores (atr.). Ca. 1508-1511.

Por otro lado, no debemos descartar que en estos muros también participase Maestre Martín aportando algún modelo o rasguño. Vasallo planteó una posible intervención de este artista en el trascoro, pero la relación existente entre ciertos detalles escultóricos presentes en esta obra y algunas microarquitecturas

⁹⁶⁶ En referencia a la autoría de la fachada y patio del Colegio de San Gregorio dice Domínguez Casas “[...] no podemos dudar que fueron obra quizá conjunta, de los mejores artistas del momento, y estos eran Gil de Siloé, Simón de Colonia y el propio Guas, los tres principales artífices al servicio de la Corona. Bien pudo Fray Alonso obtener de Guas trazas para todo ello durante la presencia de este en Valladolid”, DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos...*, p. 34. Véase ahora HERNANDEZ REDONDO, José Ignacio, *El Colegio de San Gregorio. Fábrica insigne al servicio del saber*. Valladolid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2019.

⁹⁶⁷ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 232-233.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

contemporáneas realizadas en el norte de Europa permiten suponer que sus trabajos en Palencia comenzaron en este momento⁹⁶⁸. Es necesario tener presente que Fonseca conoció distintas ciudades de los Países Bajos meridionales lo cual le permitió admirar la suntuosidad y riqueza ornamental del último gótico en aquellas tierras.



Fig. 75. Altar de la Visitación, detalles de la decoración. Juan de Ruesga y colaboradores (atr.). Ca. 1508-1511.

Fig. 76. *Liber Authenticus*. Emblema heráldico de Juan Rodríguez de Fonseca.

En los extremos del altar de la nave de la Epístola se disponen sendos relieves, los cuales están compuestos por un haz de tres báculos unidos en su parte central

⁹⁶⁸ Aunque no sea posible establecer una conexión evidente entre las obras palentinas y aquellas otras presentes en distintas ciudades de los Países Bajos meridionales, si podemos hablar de rasgos comunes que se repiten como la utilización de arcos ricamente decorados, elementos lobulados o elaborados doseles. Sirva como ejemplo el *Jubé* de la Iglesia de Sainte-Madeleine de Troyes, Sobre ello, véase KAVALER, Ethan Matt, “Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament”, *The Art Bulletin*, 82, 2, 2000, pp. 226-251. Así mismo, la elección de las formas del último gótico en el trascoro palentino conecta a Fonseca con otros promotores europeos e hispanos que también se sirvieron de aquellas para mostrar sus intereses: KAVALER, Ethan Matt, *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, Yale University Press, 2012.

Entre ellos corre una filacteria y por encima el emblema heráldico del prelado con las armas de los Fonseca (fig. 75). Se trata de una trasposición a piedra de los báculos que acompañan al escudo de Fonseca en el libro de la cofradía de los dolores de la Virgen de Bruselas, aquella a la que el prelado se incorporó en su último viaje a los Países bajos (fig. 76). Este y otros dibujos pudieron ser copiados por Maestre Martín para que fueran incorporados a esta zona.

LA ELECCIÓN DEL TRASCORO COMO ESPACIO DE EXALTACIÓN PERSONAL

En 1511 ya se habrían terminado los mencionados altares pétreos, pero la construcción de la catedral avanzaba a un ritmo muy lento. Probablemente, el hecho de que se estuviera edificando a la vez que se desmontaba el edificio anterior influyera negativamente; tampoco ayudaba que Ruesga hubiera asumido nuevos encargos y obligaciones fuera de la ciudad que ocupaban su tiempo⁹⁶⁹ y no le permitían dedicarse en exclusiva a la obra de la catedral. Por último, las dificultades económicas aludidas con motivo de la edificación del claustro también debieron de afectar a la obra de la catedral. Sea como fuere, lo cierto es que, según el contrato firmado con el trasmerano, el templo debería haberse terminado en abril de 1511 y, a juzgar por el estado de las obras en aquel momento, aún estaba lejos la fecha de conclusión. Esta situación ralentizó algunos trabajos de su interior como los cerramientos pétreos del coro.

En los últimos años del gobierno de Fonseca, entre 1512 y 1513, se completó la bóveda del tramo de la nave central correspondiente a la zona del trascoro y a la escalera de la cripta. Por lo tanto, sería en aquel momento cuando se pudo plantear la construcción del trascoro. El 4 de marzo de 1513 se compraba piedra de la cantera de Santiago para el “trascoro y capillas de la dicha iglesia”⁹⁷⁰, meses después, en noviembre de 1513, Fonseca se reunía en Calabazanos (Palencia) con el deán Zapata y con el tesorero Fernando González de Sevilla, quienes actuaban como

⁹⁶⁹ Recordemos que en 1512 se había desplazado hasta Granada para ofrecer su parecer sobre las obras de la Capilla Real (ALONSO RUIZ, Begoña, “Un nuevo proyecto...”, pp. 135-137) y que había asumido distintas actuaciones promovidas por Diego de Deza en el Monasterio de San Ildefonso en Toro (VASALLO TORANZO, Luis y CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “El cantero Juan de Ruesga...”, pp. 178-181).

⁹⁷⁰ ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 241, ACP, Secc. histórica, arm I, leg. 4, 89, *Libro de contratos de obras de la iglesia*, f. 32.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

representantes del cabildo, para concertar el adorno de la cripta (suponemos que se refiere a la escalera), la realización del trascoro y su ornamentación. Así mismo, el prelado se comprometía a la donación de un retablo para el trascoro y los representantes del cabildo prometían el traslado de las misas de Nuestra Señora a aquel lugar:

“su señoría adreçase e adornase la cueva de dicha iglesia llamada soterraño y ençima a las espaldas del coro que se ha de pasar agora en aquella parte adereçe y adorne aquella pared de las espaldas del coro y haga allí un rico altar y ponga allí un su retablo que para ello dixerón que avia ya dado todo de la manera que a su señoría mejor pareçiera en qual perpetuamente los dichos señores dean e cabildo digan al dicho altar cada sábadó la mysa de nuestra señora que tienen de costunbre de dezir ancima al altar mayor e a la tarde asy mismo todos los sabados digan al dicho altar la salve cantada e que todos vengan a ella”⁹⁷¹

La voluntad del prelado de llevar a cabo la propuesta era firme, por ello planificó la acción de forma precisa desde su ubicación hasta su ejecución, incluso planteó continuar con la financiación de la obra después de haber cesado en la sede palentina. Para que no hubiera dudas envió una carta al cabildo en la que se recogía este extremo: “aunque dexemos la posesion de n[uest]ra santa iglesia de Palencia tenemos voluntad de acabar el trascoro que hacemos la dicha memoria que esta a la entrada de la cueva del glorioso martir santo Antolin antes de la escalera que baxa a la cueva”⁹⁷². En otro documento enviado por Fonseca se refrendaba esta cuestión y se daban instrucciones precisas de lo que se debía hacer en el trascoro: “Que lo primero es que se ha de hazer un altar en las espaldas del coro nuevo de la dicha nuestra santa iglesia y en él tengo yo de poner un rretablo a my costa de la historya de nuestra señora de la compasión y esta ha de ser el nombre y vocación del altar”⁹⁷³.

⁹⁷¹ Acuerdo capitular del 3 de noviembre de 1513, ACP, Actas capitulares 1501-1511, ff. 113v-114, recogido parcialmente en: GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “El trascoro de la Catedral de Palencia”, *BSAA*, 11, 1945, p. 183; TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca...”, p. 279; VASALLO TORANZO, Luis, “El arquitecto Maestre Martín...”, p. 344 y de forma completa en: ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 241. Estas reuniones entre el obispo y los representantes del cabildo fueron habituales cuando se trataba de encomendar la realización de una obra para la catedral; así se hizo con el contrato del claustro a Juan Gil, se repitió con el encargo de la iglesia a Juan de Ruesga y volvió a hacerlo para la obra del trascoro.

⁹⁷² GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “El trascoro de la Catedral...”, p. 183.

⁹⁷³ ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, s/f. Recogido parcialmente en: GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “El trascoro de la Catedral...”, p. 183.

Esta premura del prelado por concretar con el cabildo los pormenores de la obra nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿es posible que a finales de 1513 Fonseca ya supiera que iba a ser promocionado a la diócesis burgalesa? En aquel momento hacía tiempo que Pascual de Ampudia, el hasta entonces obispo de Burgos, había fallecido y aún no se había realizado ningún nombramiento para sustituirle. Todo hace pensar que Fonseca ambicionaba la sede burgalesa y que en aquel momento era conocedor de que su nuevo nombramiento estaba próximo, razón por la cual se pudo apresurar en definir todas las cuestiones relativas a la construcción, funciones y financiación del trascoro, y llegó incluso a plantear su compromiso con la obra incluso después de haber cesado como titular en la sede.

La construcción del trascoro debió de iniciarse a finales de 1513. Al igual que los otros altares pétreos ya mencionados, destaca por la profusión decorativa, el gusto por las formas del último gótico y la presencia de formas renacentistas, con mayor protagonismo que en los casos anteriores. Se dispone en una posición elevada, por encima de la escalera de acceso a la cripta, lo que le hace destacar sobre su entorno.



Fig. 77. *Trascoro*. Ca. 1514-1516. Catedral de Palencia.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

El altar pétreo se divide en cinco calles (fig. 77), relacionadas proporcionalmente entre sí; de mayor anchura la central y en disminución progresiva hacia los extremos: 1, 2/3, 1/3. El eje central acoge la iconografía más reseñable, pues allí se colocó el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*, encajado en un nicho conformado por pilastras y capiteles renacentes sobre los que se asienta un entablamento, en clara relación con las formas creadas por Pedro de Guadalupe para el retablo mayor. Encima de aquel se sitúa un arco que encierra las armas del obispo, sostenidas por dos ángeles volanderos y, superando al anterior, otro arco trilobulado acoge las armas y los emblemas de los Reyes Católicos (fig. 78). Una forma de trasladar, tanto visual como simbólicamente, la unión entre el prelado y los monarcas de forma permanente. Todo ello a pesar de que en el momento de iniciarse la obra hacía casi diez años que la Reina había fallecido y de que Fernando el Católico lo hizo rayando su conclusión, por lo que estaríamos ante “un homenaje de fidelidad más allá de la vida”⁹⁷⁴.



Fig. 78. *Trascoro*, detalle. Ca. 1514-1516. Catedral de Palencia

Esta asociación de los emblemas heráldicos de los Reyes Católicos y del obispo se había realizado en otras obras financiadas por Fonseca, como los *Libros de coro*

⁹⁷⁴ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 126.

de la catedral de Córdoba⁹⁷⁵. Por otro lado, su servicio y cercanía a los monarcas era recordado en el testamento: “criado y heredero de los católicos muy poderosos Rey Don Fernando e reyna Doña Ysabel de felice recordacion, nuestros señores su capellan mayor e de su consejo secreto”⁹⁷⁶, todo ello con la clara intención de trascender y vincularse a la gloria y a la fama de los gobernantes. Debemos reseñar que esta forma de actuar que pasa por colocar los emblemas heráldicos de los monarcas en las obras por él financiadas se repitió en el Hospital del Emperador de Burgos. Allí Juan de Vallejo fue el encargado de las labores arquitectónicas por orden del prelado, quien demandó la presencia de sus armas junto a las del monarca. De este modo, consta que “en una enfermería no estaban puestas las armas del Emperador y estaban puestas las del obispo, rinió con el dicho Diego Gil e le mandó que, pues el emperador avía fundado aquel hospital, que pusiese sus armas encima e las del obispo debaxo”⁹⁷⁷.

A ambos lados del lienzo central se disponen sendas calles, que a su vez se dividen en dos alturas. En la mitad inferior de cada zona se abre una puerta mediante un arco de medio punto y, por encima de ellas, un nicho destinado a acoger piezas escultóricas, todo ello rematado por un gran dosel similar a los vistos en los altares de la *Visitación* y del *Cristo de las Batallas*. Las esculturas allí alojadas se realizaron a finales del siglo XVI y en ellas se representa a *San Bernardo a los pies de la Virgen*, en el lado del Evangelio, y el *Martirio de San Ignacio*, en el de la Epístola⁹⁷⁸. El conjunto se cierra con una calle más en cada uno de los extremos, que poseen la misma distribución tripartita: en la zona inferior un nicho decorativo rematado por una venera: por encima de este, el escudo de Fonseca con el campo

⁹⁷⁵ *Id.*, p. 119.

⁹⁷⁶ Archivo de la Diputación de Zamora, Beneficencia, 107, f. 28v.

⁹⁷⁷ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 23, nota 23.

⁹⁷⁸ Los relieves se realizaron a finales del siglo XVI. Consta que el 4 de septiembre de 1592 ya estaban colocados: “dixeron algunos señores que [...] doraryan algunas de la ymagenes de piedra que sean puesto en el trascoro y [...] dorar y pintar las demas [...] y dieron sus pareceres sobre ello porque algunos señores dixeron que estaba mejor blanco y de la manera que ara esta. Y para entender la boluntad del cabildo lo botaron sus mos. por haber secretos y salió acordado por la mayor parte de los botos que se acuerde y da licencia a cualquier beneficiado buscar persona que por su devoción quisieren mandar dorar y estofar cualquiera de las dichas ymagenes ante esta aclaración y obligacion particular que el que se encargare de cualquiera dellas sea obligado a dorar y pintar los capiteles y pedestales [...] en manera que se dore todo el encasamento entero, alto y baxo, y alrededor [...] ansi quedo acordado y determinado que se dorasen y pintasen todos los dichas ymagenes y sus coronazisas y encasamentos”, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1591-1595, f. 50 v. Estos relieves han sido atribuidos a Francisco del Rincón: URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El escultor Francisco Rincón”, *BSAA*, 39, 1973, pp. 498-499.

en forma de cabeza de caballo y, finalmente, un neto para acoger escultura sobre repisa, todo ello rematado por un elaborado dosel.

El resultado, elogiado por su diseño y ornamentación, es un compromiso entre tradición y modernidad, directamente emparentado con las obras del último Gótico y las primeras del Renacimiento. Una obra, por tanto, fruto de esos momentos de cambio en los que son válidas varias opciones estéticas y detrás de las cuales están promotores receptivos a las novedades. Camón Aznar dijo de la obra:

“El trascoro de la catedral de Palencia es una de las obras más bizarras, originales y pletóricas de hispanismo del final del Gótico. La exuberancia ornamental, el barroquismo desenfrenado, el amontonamiento y prolijidad de elementos decorativos propios del estilo de los Reyes Católicos se dan aquí si bien tintados de elementos renacientes”⁹⁷⁹.

Con un planteamiento nacionalista de la Historia del Arte, no dejó escapar Camón la posibilidad de vincular el trascoro palentino a un arte propiamente hispano producido durante el reinado de los Reyes Católicos. Es cierto que la mayor parte de los elementos que conforman la decoración del trascoro ya se habían visto en obras anteriores, como en las fachadas del Colegio de San Gregorio y de San Pablo, ambas en Valladolid. No obstante, al final del párrafo Camón realizaba un pequeño apunte que singularizaba el trascoro: la aparición de los elementos renacientes.

Ya se ha mencionado que las escasas formas decorativas renacientes presentes en el lienzo central, especialmente en las pilastras, capiteles y entablamento, evidencian cierta conexión con el proyecto de Guadalupe para el retablo mayor⁹⁸⁰. Estas similitudes se extienden a la mitad inferior de las calles laterales, cuyos nichos rematados por veneras son similares a los encasamientos del primer cuerpo del citado retablo. De igual manera, la forma de los escudos del prelado –en *testa di cavallo*– es similar a la que debían adquirir los emblemas heráldicos de Deza en los extremos del banco, representados por Bigarny en el rasguño del conjunto.

En relación con la autoría del trascoro, así como con las circunstancias y los tiempos de ejecución, aún son muchas las dudas que faltan por resolver. Su calidad

⁹⁷⁹ CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura plateresca*, t. 1, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1945, p. 314

⁹⁸⁰ Yarza planteó esta similitud en las formas, a lo cual añadía que no se trata de un Renacimiento bien implantado o entendido, ni es todavía el ornamento lombardo del primer Renacimiento: YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 126.

llevó a que inicialmente se atribuyera a Gil de Siloé⁹⁸¹. Poco después se descartó este nombre y se valoró una posible participación de Simón de Colonia⁹⁸². Camón descartó la participación de aquellos artistas y supuso que su autor debió de ser el maestro Juan de Ruesga, ya que por aquel entonces dirigía las obras de la catedral⁹⁸³. García de Wattenberg, por su parte, planteó que el proyecto pudo partir de un familiar o seguidor de Simón de Colonia, tras lo cual apreciaba que pudo deberse “a algún discípulo de los que con ellos trabajaron en la Catedral de Burgos”; así mismo señalaba que poco después de iniciarse la obra Fonseca pasó a Burgos y allí contrató a Francisco de Colonia para que realizase la *Puerta de la Pellejería*⁹⁸⁴. Avanzado el tiempo Yarza introdujo una nueva variable cuando planteó la participación de dos equipos: el primero en la línea del Tardogótico que enseguida se vio sustituido por otro cuyo “director es la imagen misma de la perplejidad estética”⁹⁸⁵, a lo cual añadía que el hibridismo del trascoro era fruto de la duda y no de una voluntad estética definida y asumida.

Aquella idea lanzada por Yarza, junto con los datos conocidos, nos lleva a plantearnos una cuestión: ¿es posible que se iniciasen las obras del trascoro bajo la maestría de Ruesga y que poco tiempo después, tras su fallecimiento, fuera sustituido por otro artífice? Por otro lado, y en este mismo sentido, también es posible que Ruesga falleciera en noviembre o diciembre de 1513 después de diseñar el trabajo⁹⁸⁶, razón por la cual se pudo concertar la obra con otro artífice a condición de que continuara con una labor ya planificada.

Existe consenso al afirmar que Ruesga fue el autor de los retablos pétreos más cercanos al crucero, sin embargo, por cronología y diseño difícilmente se puede decir lo mismo del trascoro. Siguiendo la idea de que Ruesga no pudo llevar a cabo el conjunto, o al menos no de forma completa, se sitúa Redondo quien, por otro lado, conectó las formas lobuladas aquí presentes con la obra segoviana de Guas y

⁹⁸¹ JUSTI, Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens, I*, Berlin, 1908. (XI Altflandrische Malereien in Spanien), p. 330.

⁹⁸² Mayer descartó a Gil de Siloé y propuso a Simón de Colonia: MAYER, Augusto L., *El estilo gótico en España* [traducido por Felipe Villaverde], Madrid, Espasa-Calpe, 1929, p. 166.

⁹⁸³ Supone que en 1513 se trabajaba en este espacio y seis años después no se había concluido CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura plateresca...*, p. 314.

⁹⁸⁴ GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “El trascoro de la Catedral...”, p. 180.

⁹⁸⁵ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, pp. 126-127.

⁹⁸⁶ Recordemos que el 19 de enero de 1514 Ruesga ya había fallecido, ACP, Libro de Actas Capitulares, 1511-1520, f. 178 v. Pascual de Jaén continuó al frente de las obras de la catedral sin modificar el plan acordado con Ruesga. Sin embargo, no debió de hacerse cargo de las obras del trascoro, ya que estas no formaban parte de aquel acuerdo.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

las escamas detrás de los emblemas de los Reyes Católicos con las labores de Simón y Francisco de Colonia, quienes utilizaron estos elementos decorativos “casi como una seña personal”⁹⁸⁷. De esta manera, retomó el planteamiento de García de Wattenberg y abrió la posibilidad de que maestros burgaleses estuvieran trabajando en aquel momento en la catedral de Palencia.

Si se atiende a todas las propuestas mencionadas, es seguro que Ruesga poco tuvo que ver con la ejecución de la obra. Por otro lado, la conexión con las obras de artífices burgaleses, en especial con las de los Colonia, ya fuera a través de Francisco o de algún artista que trabajó con ellos es ciertamente plausible. Ya se señaló esta relación entre la catedral de Palencia y los Colonia a través de la decoración con escamas y formas geométricas en el remate de la *Puerta del Salvador* y en las porciones de muro que rematan exteriormente la cabecera de la catedral, tanto en las capillas de la girola como en la nave central, una labor iniciada en tiempos de fray Alonso de Burgos y finalizada durante la prelación de Deza.



Figs. 79-80. Puertas del trascoro, detalles de su parte superior, lados del Evangelio y de la Epístola, respectivamente. Pedro Manso y Juan de Torres. Ca. 1518-1519. Catedral de Palencia.

Pedro Manso y Juan de Torres son los únicos artífices cuya participación en las obras del trascoro es segura. Ellos se encargaron de realizar las dos puertas de madera de nogal del conjunto por las cuales cobraron veinte ducados⁹⁸⁸, una labor finalizada en 1519 cuando se apuntó el último pago⁹⁸⁹. Ambas poseen una división

⁹⁸⁷ REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca...”, pp. 184-185.

⁹⁸⁸ VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral...*, p. 78.

⁹⁸⁹ “Más que se pagaron a Juan de Torres y Pedro Manso dos mil novecientos y cincuenta maravedis con los quales y con lo qual se les pago los años pasados se les acabaron de pagar los xx ducados que ovieron de aver por las puertas pa[ra] el trascoro sobre el altar de la cueva”, ALONSO RUIZ,

tripartita, los dos paneles inferiores se decoran con una fina decoración de grutescos y el superior encierra el busto en relieve de un santo. En ellas se debió de representar a Juan y a Almaquio, respectivamente (figs. 79-80), quienes acompañaron a san Antolín en el martirio. Las figuras siguen el mismo tipo que el *San Antolín* realizado por Bigarny para el retablo mayor, puesto que en una mano portan la palma del martirio y con la otra sujetan un libro. En ninguna de ellas aparece el puñal en el pecho, lo cual permite descartar que en cualquiera de ellas se haya representado al santo apamiense. Por último, es reseñable la factura de la figura del lado de la Epístola, cuya calidad se aprecia en rostro y manos, no así la situada en el lado opuesto, más plana y de inferior mérito artístico.



Fig. 81. Retablo de Nuestra Señora de la Compasión. Anónimo bruselense. 1505. Catedral de Palencia.

Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, p. 257. Este dato procede de unas cuentas del año 1519 que nos han llegado de forma parcial gracias a una transcripción de época contemporánea e insertas en el libro de Actas Capitulares del año 1501-1510.

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA COMPASIÓN O DE LOS SIETE DOLORES DE LA VIRGEN

Como se ha señalado, el compromiso de Fonseca con la obra del trascoro y con todo lo que esta llevaba aparejada no cejó después de ser elevado a la sede burgalesa. Tampoco se olvidó de ella poco antes de fallecer, pues en sus últimas voluntades mandaba “que nuestros testamentarios compren de nuestros bienes treinta mil m[a]r[avedíe]s de renta perpetua en lugar saneado de juro o censo para la memoria que nos tenemos mandada hacer en la/ iglesia de Palencia”⁹⁹⁰ y para las misas de la Salve que dejó fundadas en el trascoro. Aquel ornamentado muro de piedra estaba llamado a convertirse en el escenario ideal para perpetuar la memoria del obispo Fonseca. Es fácil adivinar tal pretensión tras contemplar un conjunto caracterizado por la manifestación continua de sus armas, unidas a las de los Reyes Católicos, donde se dispone una pintura flamenca la cual se acompañada de unos textos que alaban su figura y todo ello vinculado a la cripta de San Antolín, es decir, a los orígenes de la diócesis.

El *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión o de los Siete Dolores de la Virgen*⁹⁹¹ (fig. 81) es la obra artística más destacada del trascoro y una de las más

⁹⁹⁰ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 36.

⁹⁹¹ Es muy extensa la bibliografía sobre la obra: AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 150; JUSTI, Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, Berlín, 1908, p. 309 y ss.; FRIEDLÄNDER, Max J., *Early Netherlandish Painting*, v. IX, 1932, pp. 11-16; FRIEDLÄNDER, Max J., “Eine Zeichnung von Jan Joest von Kalkar”, *Oud Holland*, 57, 5, 1940, pp. 163; REVILLA VIELVA, Ramón, “El tríptico de Fonseca en la S. I. Catedral de Palencia”, *PITTM*, 2, 1949; FRIEDLÄNDER, Max J., *De Van Eyck a Breughel. Les primitifs flamands*, Paris, 1964, pp. 124-129; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, *Guía del Museo y de la Catedral de Palencia*, Palencia, 1967, p. 117; SANCHO CAMPO, Ángel, *El arte sacro en Palencia. 3, La Pasión y Resurrección del Señor en el arte palentino*, Palencia, 1972, p. 43; YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, pp. 127-128; SAÉNZ DE MIERA, Jesús, “Tríptico de los Dolores de la Virgen”, en *Reyes y mecenas...*, pp. 326-327; WOLFF-THOMSEN, Ulrike von, *Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte Bielefeld, 1997; BERMEJO, Elisa, “Altar o políptico de nuestra Señora de la Compasión”, en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1999, pp. 129-130; SCHOLLMEYER, Lioba, *Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2004; REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca...”, pp. 187-188; GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, “Sorrows For a Devout Ambassador. A Netherlandish Altarpiece in Sixteenth Century Castile”, *Potestas*, 1, 2008, pp. 101-128; MARTENS, Didier, *Peinture Flamande et goût ibérique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2010, pp. 218-221; HOYOS ALONSO, Julián, “Juan Rodríguez de Fonseca...”, pp. 227-228; BÜCKEN, Véronique, “La peinture à Bruxelles à la fin du XV^e siècle”, en *L' héritage de Rogier van der Weyden: la peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles, Lannoo-Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, pp. 16-18; VEROUGSTRAETE, Hélène, *Frames and supports in 15th- and 16th-century Southern Netherlandish painting*, Royal Institute for Cultural Heritage,

singulares de la catedral. Tal y como señaló el prelado, la financiación del altar a las espaldas del coro llevaba aparejada la donación de un retablo dedicado a la *Compasión*, que debía presidir el altar y, por lo tanto, pasaba a ser su principal advocación.

En 1505, durante su última estancia como embajador en Flandes, Juan Rodríguez de Fonseca encargaba la realización del retablo a algún prestigioso maestro asentado en la ciudad de Bruselas. La solicitud debió de producirse poco tiempo después de que el prelado formalizase su ingreso en la elitista Cofradía de los Dolores de la Virgen, la cual se instaló en los albores del siglo XVI en una capilla de la iglesia de Saint Géry de Bruselas⁹⁹². Esta prestigiosa fundación religiosa, detrás de la cual estaba el sacerdote Jan van Coudenberghe⁹⁹³, contó desde sus inicios con la protección regia; a ella están asociados los nombres de Maximiliano I, y de sus hijos Felipe el Hermoso –entonces duque de Borgoña– y Margarita de Austria. De manera progresiva se sumaron Juana de Castilla, esposa de Felipe, y el hijo de ambos, el entonces príncipe Carlos. En el *Liber Authenticus* de la hermandad aparece el escudo de armas de todos ellos⁹⁹⁴ (fig. 82).

Brussels, 2015, p. 115; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “De Badajoz a Burgos...”, p. 75 ; PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*, Burgos, Dosssoles, 2015, pp. 453-455; PAYO HERNÁNZ, René Jesús, “Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la Catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *ob. cit.*, pp. 450-451; EICHBERGER, Dagmar, “The Seven Sorrows of the Virgin: Spreading a New Cult via Dynastic Networks”, en GÖTTLER, Christine y MOCHIZUKI, Mia (eds.), *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Boston, Brill, 2018, pp. 498-501.

⁹⁹² En marzo de 1499 comienza la inscripción de miembros de la cofradía de los Siete Dolores de Bruselas en el que se denominará *Liber authenticus*, en junio de ese mismo año la capilla de Nuestra Señora en Saint Géry se dedicará a los Siete Dolores de la Virgen y será utilizada por la citada cofradía. En 1500 se bendice una talla de Nuestra Señora obra de Jan Borreman para la capilla de los Siete Dolores en Saint Gery. La cronología con los hitos más importantes sobre la cofradía en: THELEN, Emily S., “Preface”, en THELEN, Emily S. (ed), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 10-11.

⁹⁹³ Coudenberghe había fundado a principios de la década de 1490 los capítulos de la cofradía en las ciudades de Abbenbroek, Reimerswaal y Brujas. En 1505 se crearon los capítulos de la Cofradía de los Siete Dolores de la Virgen en Leiden. Delft, Mechelen, Amberes y Bruselas. THELEN, Emily S., “Preface...”, p. 7. Sobre la devoción a los Siete Dolores de la Virgen existen estudios recientes entre los cuales destaca: SPEAKMAN SUTCH, Susie y BRUAENE, Anne-Laure van, “The Seven Sorrows of the Virgin Mary. Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries, c. 1490–1520”, *The Journal of Ecclesiastical History*, 61, 2010, pp. 252-278.

⁹⁹⁴ *Liber authenticus sacratissimae utriusq. sesus Christi fidelium Confraternitatis Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis Nuncupatae*, Archives de la Ville de Bruxelles (AVB), Archives Historiques, 4313.

Fig. 82. *Liber Authenticus*, Emblemas heráldicos (de izquierda a derecha y de arriba abajo): Portada del libro de la cofradía con los escudos de Felipe y Margarita de Austria/ Armas del Emperador Maximiliano I y de Blanca María Sforza/ Armas de Felipe y Margarita de Austria/ Armas de Juana de Castilla, archiduquesa de Austria/ Escudo del príncipe Carlos⁹⁹⁵.



⁹⁹⁵ Descripción de las imágenes: 1. Portada: aparece un jarrón con azucenas y a ambos lados los escudos de Felipe, Archiduque de Austria, y de la Archiduquesa Margarita de Austria; en torno a las azucenas se lee: *Liefde groeit*, AVB, Archives Historiques, 4313, f. 1./ 2. Armas del Emperador Maximiliano I y de Blanca María Sforza, *Id.*, f. 49./ 3. Escudos de Felipe y Margarita de Austria, se puede leer: *Philippe Archiduc dauriche: fondateur de cette confrerie and Marguerite archiduchesse dauriche: fondateresse de ceste confrerie* [Felipe, Archiduque de Austria, fundador de esta cofradía, y Margarita, Archiduquesa de Austria, fundadora de esta cofradía], *Id.*, f. 49 v./ 4. Escudo de Juana de Castilla, se puede leer: *Jenne de castille archiduchesse dauriche. 1500* [Juana de Castilla Archiduquesa de Austria], *Id.*, f. 70 r./ 5. Escudo del príncipe Carlos, se puede leer: *Charles archiduc daurice prince de castille* [Carlos, Archiduque de Austria, Príncipe de Castilla], con el mote: *PLUS OVLTRE*, *Id.*, f. 70 v.



Fig. 83. *Liber Authenticus*, Emblemas heráldicos (de izquierda a derecha y de arriba abajo): Escudo de Bernardino López de Carvajal/ Escudo de Pedro Ruíz de la Mota/ Escudo de Diego Ramírez de Villaescusa/ Heráldica de Bernardo de Mesa/ Escudo de Juan Rodríguez de Fonseca/ Escudo de don Diego de Guevara⁹⁹⁶.

⁹⁹⁶ Contenido de las imágenes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): 1. *Bernardinus episcopus tusculanus Sanctae romanae ecclesiae Cardinalis s.t. Ihierusalem patriarcha burgundiae legatus* [Bernardino Lopez de Carvajal, obispo de Frascati, Cardenal de Santa Cruz de Jerusalén, embajador en la corte borgoñona], AVB, Archives Historiques, 4313, f. 51 v/ 2. *Petrus episcopus palentinus comes de pernia* [Pedro Ruiz de la Mota, obispo de Palencia y conde de Pernía], *Id.*, f. 59/ 3. *Iacobus Ramirez Episcopus Asturicensis* [Jacobo/Diego Ramírez de Villaescusa/de Fuenleal, Obispo de Astorga], con el mote: GNOTI TE APTON [probablemente del aforismo griego γνωθι σεαυτόν, transliterado como GNÓTHI SEAUTÓN o GNOTI TE AUTON; conocete a ti mismo], *Id.*, f. 61/ 4. *Bernardus de mesa helnensis episcopus Caesareae ac Catholicae Maiestatis orator*, [Bernardo de Mesa, obispo de Elna, orador del Rey Católico], *Id.*, f. 63 v/ 5. *Johanes de Fonseca episcopus palentinus et comes* [Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia y conde], por encima el

A ese selecto grupo se incorporaron paulatinamente otros prestigiosos miembros de la corte borgoñona, procedentes tanto del alto clero como de la más excelsa nobleza, cuyos emblemas heráldicos también fueron reproducidos en el libro de la hermandad; allí aparecen entre otros los escudos de Guillermo de Croy, François Busleyden o Jean le Sauvage. Junto a ellos también se muestran los de otros destacados personajes de la corte hispana, la mayor parte pertenecientes al alto clero, que en algún momento acudieron a la corte de Bruselas en su papel de embajadores regios; así se recoge la heráldica de Bernardino López de Carvajal, Diego Ramírez de Villaescusa, Bernardo de Mesa, Pedro Ruiz de la Mota y Diego de Guevara. Este último escapa de la nómina de religiosos y, por otro lado, su presencia en la corte bruselense era permanente⁹⁹⁷. Allí ocupa un lugar destacado el escudo de Juan Rodríguez de Fonseca⁹⁹⁸, que se acompaña de la inscripción “*Johanes de Fonseca episcopus palatinus et comes*”, la fecha de entrada (1505), su mote y tres báculos en alusión a los tres obispados que hasta ese momento había ostentado (fig. 83).

En las alas del tríptico abierto aparecen tres inscripciones⁹⁹⁹; la primera de ellas alude a la iconografía del conjunto, las otras dos contienen la misma información,

siguiente lema: SI DOMINVS REGIT ME NICHIL MICH I DEERIT [Si el Señor es mi pastor nada me falta, Salmo 22], por debajo la fecha de entrada: 1505, *Id.*, f. 65 v/ *Don Diego de Guevara*, junto al mote: HORS DV CONTE, y la fecha de entrada 1520, f. 118 v.

⁹⁹⁷ Sería interesante saber si la pertenencia de estos personajes a la Cofradía de los Dolores de la Virgen tuvo alguna repercusión en el campo artístico; es plausible en el caso de Juan Rodríguez de Fonseca, pero aún está por determinar en el caso de los otros. Sabemos que los Guevara poseían una capilla en la iglesia de San Jerónimo de Madrid con la advocación de los Dolores de la Virgen. No obstante, aún desconocemos muchos datos sobre la misma, como el nombre de su fundador, su posible relación con la cofradía homónima bruselense o las piezas que formaron parte de la misma. Sobre la capilla véase VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, “Felipe de Guevara, Algunas aportaciones biográficas”, *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 106-107.

⁹⁹⁸ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, *Guía del Museo...*, p. 37; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Inscripciones en la Catedral de Palencia”, *PITTM*, 39, 1977, p. 61; GRANADOS SALINAS, *ob. cit.*, p. 129.

⁹⁹⁹ La transcripción de las inscripciones se ha publicado en diferentes ocasiones. La primera vez, aunque parcialmente y con errores, en: QUADRADO, José M., PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España. Tomo X. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona Imp. de Joaquín Verdaguer, 1861, p. 416. Esta transcripción fue copiada en: AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 151. El primero en recoger los tres textos —con correcciones a las transcripciones anteriores— fue: REVILLA VIELVA, Ramón, “El tríptico de Fonseca...”, pp. 113-120, y nuevamente corregido en: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Inscripciones en la Catedral de Palencia”, *PITTM*, 39, 1977, pp. 63-65. La última aportación al esclarecimiento del texto en: PALACIOS CASADEMUNT, A. y ALONSO RAMÍREZ, P. M., “Inscripciones medievales en la ciudad de Palencia”, *Codex aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 7, 1992, pp. 199-201.

una en latín y la otra en castellano. El texto inicial, escrito en latín, se dirige al fiel en primera persona y glosa los siete dolores por los que pasó la Virgen. Su traducción es la siguiente:

“Aprende devoto a recordar nuestros siete dolores para que te aprovechen todos los días. Predijo Simeón que (el pecho) sería herido por la espada y que la Madre llevaría las heridas de su hijo. Por eso cuando fue matada la multitud de los inocentes niños llevé el mío a Egipto, sin apenas recursos, tuve dolor buscando al niño que enseñaba cosas divinas en el templo, y cuando apresado le vi llevar al madero de la cruz y clavado en el madero y ser bajado venido por la muerte. y fui obligada a dejarle en la piedra del sepulcro. Así pues, si meditas estos nuestros dolores experimentarás que el Nacido, da la ayuda de la Salvación”¹⁰⁰⁰.

El siguiente texto es el más interesante para construir la historia de la pieza, ya que aporta datos tan relevantes como la fecha de ejecución, la vinculación personal del prelado con el encargo, el espacio en el que se elaboró, así como otras noticias sobre Fonseca, sus embajadas y su servicio a la corona:

“Año de 1505 el reverendo y magnífico Don Juan de Fonseca, por la gracia de Dios Obispo de Palencia, Conde de Pernía, mandó hacer esta imagen de nuestra Señora de la Compasión estando en Flandes por embajador con el señor rey Don Felipe de Castilla y con la reina Doña Juana, nuestros señores. Todos los que rezasen siete Ave Marías y siete Padres Nuestros de rodillas delante de Ella, ganan muchos perdones, y los cofrades de esta cofradía ganan los dichos perdones y otras indulgencias contenidas en la bula de esta cofradía”

La tercera inscripción, como ya se ha mencionado, está escrita en latín y repite la información aportada en el relato precedente, aunque en ella se precisa que Fonseca encargó el retablo cuando se encontraba en Bruselas, en la región de Brabante¹⁰⁰¹. Ambos textos finalizan con una breve referencia a los perdones

¹⁰⁰⁰ El texto en latín dice: “DISCE SALVATOR NOSTROS ME/ MINISSE DOLORES ~/ SEPTENOS PROSINT UT TIBI/ QUAOUÉ DIE ~/ PRAEDIXIT SYMEON MUCRONE/ FERIRI~/ ET MATRE NATI VULNERA FE/ RERE SUI~/ HINC CUM CESA FUIT FUERORUM/ TURBA· PIORUM/ PERTULI IN EGIPTUM NON BE/ TUTA MECEM/ ET DOLUI GUARENS PUERUM/ DIVINA DOCENTEM/ IN TEMPLO HINC CAPTUM PONDE/RA FERRE CRUCIS/ CUM VIDI ET LIGNO FIXUM/ TUM MORTE SOPITUM/ DEPONI INQUE PETRA LIN/ QUERE PULSA FUI/ HOS IGITUR NOSTROS QUIQUIS/ MEDITARE DOLORES/ PERCIPIES NATUM FERRE SA/LUTIS OPEM”. Tanto el texto en latín como su traducción se han tomado de: PALACIOS CASADEMUNT, A. y ALONSO RAMÍREZ, P. M., “Inscripciones medievales...”, p. 199.

¹⁰⁰¹ La segunda inscripción latina dice: “ANNO A NATIVITATE DN X V/ OS REVEREND AC MAGNIFICUS NS D IOES DE FONSECA DEI GRA PALENTIN/ (lado derecho) /PSUL AC p VIR COMES DUM ORATORIS/ ERGA SE°INSSIMUS PHILIIPUS REGE CASTILLIE ETC/

concedidos a quienes rezasen ante la imagen y a las indulgencias de las que se beneficiaban los miembros de la Cofradía de los Dolores de la que Fonseca era miembro¹⁰⁰².

A través de los citados pasajes es posible suponer que el prelado no compró una obra ya realizada, sino que encargó la pintura a un taller bruselense tras su entrada en la Cofradía de los Dolores de la Virgen y, por otro lado, que se implicó personalmente en la obra final, pues como veremos se recogieron sus preferencias iconográficas.

El panel central se divide en ocho cuadrículas, entre las cuales destaca la central, de mayor tamaño que el resto. En ella se representa a la Virgen con gesto apenado, ayudada por san Juan, y a los pies, en la parte inferior derecha, se dispone un retrato de Fonseca en actitud orante. Las siete pinturas restantes, ordenadas en torno a la tabla central, recogen los Dolores de María para lo cual siguen el relato evangélico. Este comienza en la tabla inferior izquierda con la *Circuncisión*, seguida de la *Huida a Egipto*, *Jesús entre los doctores*, *Camino del Calvario* –en la parte central y de mayor anchura que el resto, en consonancia con la pieza que preside el conjunto–, la *Crucifixión*, el *Descendimiento* y el *Santo entierro de Cristo*. El contenido, por tanto, se relaciona directamente con la devoción del prelado, así como con la primera inscripción en latín anteriormente mencionada.

LEGATIONE BRUXETT i BRABACIA FUGET DENOTI/ ONE MOT SUIS EXPEB HAC
HISTORIA I HONORE/ PASSIOIS B MAIE VIRGIS FIERI IUSSIT UT QUI/ CU'QB FLEXIS
GENIB CORA HAC YMAGINE SEPCE/ ES ORACIONE DMCAM TOTIDERB VICIB
SALU/TACIONE ANGELICA DENOTE RECITAVEIT IB PLU/RES INDULGECIAS PUENIRI
VALEAT FRATES/ ET SONOES H FRATINITATIS SUPDICTAS/ ORONES RECITATES
PFFATAS IDULGECIAS A/LIAS T BULLA H COFRATINITATE TETAS AC/Q'RE POSSUT",
Id., p. 200.

¹⁰⁰² En el libro de la cofradía hay una carta de Henricus de Berghes, obispo de Cambray, fechada a 25 de febrero de 1498, en la que se expresa la concesión de cuarenta días de indulgencia a los miembros de la cofradía que se reuniesen en la iglesia de Saint Géry en diferentes momentos: con motivo de las festividades marianas, en la fiesta del santo patrón de la iglesia y coincidiendo con la dedicación del altar (AVB, Archives Historiques, 4313, ff. 21-22). La carta pone especial atención sobre quienes rezasen devotamente ante el altar de la cofradía, quienes ayudasen a su restauración y quienes contribuyeran al mantenimiento del mobiliario necesario para la celebración del culto divino. SPEAKMAN SUTCH, Susie, "Patronage, foundation, history, and ordinary believers. The membership registry of the Brussels Seven Sorrows Confraternity", en THELEN, Emily S. (ed), *The Seven Sorrows...*, p. 46.



Fig. 84. *Virgen de los dolores* (detalle). En: *Liber Authenticus...*, f. 2 (AVB, Archives Historiques, 4313)

La iconografía más reseñable del retablo se representa en la tabla central. En ella se distribuyen de forma vertical y ajustadas a las dimensiones del soporte las figuras de la Virgen y de San Juan. La cabeza del santo se sitúa en el extremo superior, está de pie y en actitud de reconfortar a la Virgen ubicada en un nivel ligeramente inferior. San Juan mediante un gesto afectuoso apoya una mano sobre el hombro derecho y la otra sobre la cabeza de María, quien cruza las manos a la altura del pecho, con la cabeza ladeada y la mirada perdida. Esta manera de representar a la Virgen se distancia de la iconografía tradicional sobre el tema; en la cual generalmente es representada sola, de pie o sentada, y con una o varias espadas a la altura del pecho, de la misma manera que aparece en el *Liber authenticus*¹⁰⁰³ (fig. 84). En el retablo palentino destaca la presencia de san Juan, compañero habitual de la Virgen en el trance, pero con un protagonismo inusitado. Es muy probable que su inclusión y destacada posición fueran una exigencia de Fonseca, quien deseó que estuviera su santo onomástico.

¹⁰⁰³ Fonseca atesoró un elevado número de pinturas y esculturas, muchas de ellas con la Virgen como protagonista. Consta que en alguna se mostraba a la Madre de Cristo con los siete cuchillos a la altura del pecho, así, en su inventario se recogía la presencia de un “lienço en el que está pintado de pinçel los siete cuchillos”, junto con varias representaciones de la Quinta Angustia, véase VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 280.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

El obispo aparece retratado en la parte inferior de la tabla, arrodillado y en actitud de orar ante la Virgen, participando de su dolor. Se acompaña de distintos atributos como la sobrepelliz blanca (sin mácula), la mitra a los pies y el báculo apoyado sobre su hombro; todos ellos signos distintivos de su estamento y de la humildad con la que se presenta ante la Virgen. Aunque, si se presta más atención a la representación es posible apreciar su gusto por el lujo y por las obras suntuarias; ya sea a través de la rica indumentaria que porta, cuya piel se muestra en cuello y puños; mediante los anillos en su mano; o en la riqueza de la mitra y el báculo, con incrustaciones de piedras preciosas y perlas¹⁰⁰⁴ (fig. 85, detalles de las manos y rostro, fig. 91).



Fig. 85. Tabla central del *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión* (detalle). Anónimo bruselense. 1505. Catedral de Palencia

Esta fórmula de representación debió de ser otra imposición del prelado quien, recordemos, aparecía de manera similar en la pintura de la *Virgen de la Antigua*, donada a la catedral Badajoz, repetida en el remate de la *Puerta de la Pellejería* de

¹⁰⁰⁴ El gusto por las joyas y las piedras preciosas del prelado se manifestó, aunque de forma anecdótica, en el inventario de su hermano Antonio. En él destacó la mitra rica del obispo, compuesta por “ciento diecinueve diamantes, sesenta y siete rubíes, trece esmeraldas, ocho balajes (rubíes morados), cuatro zafiros, un grano de oro y más de cien perlas”, *Id.*, pp. 275-276.

la Catedral de Burgos, promovida y financiada por él¹⁰⁰⁵. En todos estos casos la presencia del prelado se torna tradicional y recurre a estereotipos vistos en siglos pasados. Así entronca con el tema medieval del donante, cuyo tamaño se somete a una jerarquía impuesta por las imágenes de los personajes sagrados¹⁰⁰⁶.

Sabemos que el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión* fue pintado en 1505 en Bruselas, no sólo porque así se dice en la inscripción de una de las puertas, sino también por la marca presente en la parte inferior del retablo que certifica su salida de un taller de aquella ciudad¹⁰⁰⁷. Se trata por tanto de una obra clave para entender la pintura bruselense realizada entre finales siglo XV y principios del siglo XVI y sus deudas con la obra de Roger Van der Weyden¹⁰⁰⁸, perpetuadas por sus discípulos o por los distintos artífices que asimilaron y emularon las fórmulas de representación del Maestro en diferentes soportes (en dibujos, pinturas, esculturas o tapices). Es nuevamente en la tabla central donde mejor se pueden apreciar las citadas relaciones, especialmente a través de la forma que María se desmaya en los brazos de San Juan y la manera en que el manto de este último se abre en uno de sus lados. Ambas fórmulas de representación son habituales en las pinturas salidas del taller del pintor bruselense, especialmente en aquellas donde se representa la Crucifixión¹⁰⁰⁹, como *Los siete Sacramentos*, (ca. 1440-1445) en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, de Amberes, (Bélgica); el *Díptico del Calvario* (ca. 1463-1464), en el Philadelphia Museum of Art, de Filadelfia (EE. UU.). Otros pintores, formados junto al maestro o contemporáneos a este, ocasionalmente recurrieron al mismo arquetipo, así se puede apreciar en *La lamentación* de Petrus Christus (fig. 86), o de Hans Memling, como el *Tríptico de Jan Crabbe* (1467-70), en el Museo Cívico de Vicenza (Italia). En los retablos escultóricos bruselenses también se puede rastrear la misma fórmula de representación¹⁰¹⁰, como en el

¹⁰⁰⁵ Consta que Fonseca mandó que le retratasen –en pintura o escultura– hasta en siete ocasiones, *Id.*, p. 229.

¹⁰⁰⁶ Yarza tilda esta forma de actuar de contradictoria, “presente en muchas personas de entonces, que poseen una fe firme y no la acompañan con un comportamiento adecuado”, YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 128.

¹⁰⁰⁷ BÜCKEN, Véronique, “La peinture à Bruxelles à la fin du XVe siècle...”, p. 18. Se repite el planteamiento realizado por Bücken en: VEROUGSTRAETE, Hélène, *Frames and supports...*, p. 115.

¹⁰⁰⁸ GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, *ob. cit.*, p. 107.

¹⁰⁰⁹ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 128, MARTENS, Didier, *Peinture Flamande et goût ibérique...*, p. 220.

¹⁰¹⁰ HADERMANN-MISGUISH, Lydie, “Geistige und formale Beziehungen zwischen der Malerei Rogiers van der Weyden und der Plastik seiner Zeit”, *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Stadmalers von Brüssel. Porträtist des burgundischen Hofes* (catálogo de exposición, Brussel,

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

Retablo de la Pasión (ca. 1460-1470) de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas¹⁰¹¹ o en el *Grupo de María y San Juan* en la Capilla del antiguo Cementerio de Binche (Bélgica)¹⁰¹².



Fig. 86. Tabla central del *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión* (detalle). Anónimo bruselense. Ca. 1505. Catedral de Palencia/ *The Lamentation* (detalle). Petrus Christus. Ca. 1450. Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Número de inventario: 91.26.12/ *Retablo de la pasión* (detalle). Ca. 1460-1470. Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruselas).

De la misma manera, la pintura comparte detalles o elementos compositivos con otras obras del periodo realizadas en la misma ciudad. Así, en la parte inferior de la tabla central, a los pies de los personajes, se puede apreciar la rica vegetación que tapiza el espacio en consonancia con numerosas pinturas vinculadas al “Maestro del follaje bordado”¹⁰¹³, una relación que se extiende al paisaje sobre el que se recorta San Juan, que parece continuar en las tablas laterales. Así mismo, la disposición de la Virgen con las manos cruzadas y gesto de dolor (fig. 87) es similar

Stedelijk Museum van Brussel, Broodhuis, 6 oktober - 18 november 1979), 1979, pp. 85-93, HUYSMANS, Antoinette (dir.), *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège, XVe et XVIe siècles*, Barcelona, Fundación "la Caixa", 1999.

¹⁰¹¹ DE BOODT, Ria, “Retable de la Passion”, en HUYSMANS, Antoinette (dir.), *La sculpture des Pays-Bas méridionaux...*, pp. 89-92.

¹⁰¹² HADERMANN-MISGUISH, Lydie, “Geistige und formale...”, p. 89.

¹⁰¹³ Bajo esta nomenclatura se aglutina a un nutrido conjunto de artistas activos en Bruselas durante las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI. Sobre esta cuestión véase GOMBERT, Florence, MARTENS, Didier, *Le Maître au feuillage brodé. Primitifs flamands, secrets d'ateliers* (catálogo de exposición, Palais des Beaux-arts de Lille, 13 mai-24 juillet 2005), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

al de la *Virgen dolorosa* del Groeningemuseum de Brujas (fig. 88), un modelo repetido en múltiples ocasiones¹⁰¹⁴.



Fig. 87 Tabla central del tríptico de los *Dolores de la Virgen* (detalle). Anónimo Bruselense. 1505. Catedral de Palencia.



Fig. 88. *Virgen de los dolores*. Anónimo Bruselense. Ca. 1500. Groeningemuseum (Brujas). Núm. inv.: 0.201.

Por otro lado, el formato es ciertamente singular, tanto por la división del espacio, de forma reticular en torno a la escena central, así como por el uso de molduras que separan las diferentes escenas y por la presencia de puertas con inscripciones, algo inusual en la pintura Bruselense del momento y en la que se ha querido ver una intervención directa y personal del prelado¹⁰¹⁵. La manera de

¹⁰¹⁴ El modelo original pudo partir de Rogier van der Weyden: BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1980, 122-123, BÜCKEN, Véronique, “Vierge de douleur et Christ de pitié”, en *L' héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles, Lannoo-Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, pp. 288-289.

¹⁰¹⁵ Yarza lo expresaba de la siguiente manera: “La temática y la distribución no tienen paralelos exactos que yo conozca en todo el arte flamenco de los siglos XV y comienzos del siguiente”, YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 128. Esta singularidad también ha sido destacada por MARTENS, Didier, *Peinture Flamande et goût ibérique...*, p. 220.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

separar las escenas tiene precedentes en el retablo de los *Siete Dolores de la Virgen* pintado por Durero a finales del siglo XV, hoy dividido entre la Alte Pinakothek de Munich y la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde¹⁰¹⁶, aunque desconocemos si este pudo ejercer algún tipo de influencia en la pintura que nos ocupa. Así mismo, existen relaciones con otras pinturas realizadas en aquel momento, de esta manera se ha podido constatar que la forma de distribuir los diferentes pasajes en el espacio y su separación mediante molduras es algo que también hizo el Maestro de Hoogstraten en la pintura de los *Dolores de la Virgen* (Koninklijk Museum, Amberes)¹⁰¹⁷, todo ello a pesar de que la obra nos ha llegado fragmentada y que aún no ha podido ser reconstruida con precisión. Una forma de hacer similar a la que se siguió en la pintura de la *Virgen del Rosario*, atribuida a Goswijn van der Weyden (Metropolitan Museum, Nueva York)¹⁰¹⁸, una obra realizada en Bruselas en el mismo periodo que el retablo palentino con la que también guarda cierta relación estilística (fig. 89).



Fig. 89 *The Fifteen Mysteries and the Virgin of the Rosary*. Goswijn van der Weyden (atr.). Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. inv.: 1987.290.

¹⁰¹⁶ *La Virgen de los dolores*, se custodia en la Alte Pinakothek de Munich y se fecha entre 1495 y 1498, (nº inv. 709) <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/bookmark/artwork/k2xn0BYbGP>. Las pinturas con los *Siete Dolores de la Virgen* están en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde (nº inv. Gal.-Nr. 1875 a 1881) <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/271972>.

¹⁰¹⁷ VANDENBROECK, Paul, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14 de en 15de eeuw*, Amberes, 1985, pp. 116-122.

¹⁰¹⁸ BAUMAN, Guy C., "A Rosary Picture with a View of the Park of the Ducal Palace in Brussels, Possibly by Goswijn van der Weyden", *Metropolitan Museum Journal*, 24, 1989, pp. 135-151.

Por último, y en relación con los referentes bruselenses utilizados para realizar la obra palentina, es sugerente la posibilidad de que pudiera repetir el formato e iconografía del retablo de los *Dolores de la Virgen* que la Cofradía poseía en la capilla homónima de la iglesia de Saint Géry de Bruselas. Este último conjunto no nos ha llegado. Sin embargo, sabemos a través de las cuentas de la Cofradía que la capilla estaba presidida por un retablo escultórico realizado en diferentes fases, ya que fue iniciado en el año 1500 con la imagen de la Virgen de los Dolores y se finalizó casi veinte años más tarde, en torno a 1518, con la entrega del último de los siete pasajes alusivos a los *Dolores de la Virgen*. En él trabajaron afamados artistas como Jan II Borreman, Jan van Roome o Valentín van Orley, todos ellos miembros de la citada Cofradía¹⁰¹⁹. Es posible intuir la forma que adquirió el retablo a través de grabados como el que se realizó en 1511 el Maestro I&I (fg. 90), en el cual destacaba la imagen central de mayor tamaño y los relieves que recogían los pasajes alusivos a los dolores agrupados a ambos lados de ella.

Es probable que el retablo se perdiera durante las revueltas iconoclastas que azotaron al patrimonio artístico religioso de la ciudad, como parece demostrar que en 1605, cuando la cofradía gozaba de la protección de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, se encargó a Wenceslas Cobergher y a Theodor van Loon la realización de las pinturas para un nuevo altar¹⁰²⁰. Algunas piezas se salvaron de la

¹⁰¹⁹ Entre 1500 y 1501 Jan II Borreman se encargaba de la imagen principal de *Nuestra Señora de los Dolores*, policromada a continuación por Cornelis Capenberg. En 1503 se inició el retablo, en el que participaron el llamado Master Albrech, Joris Schernier, Jan van Roome y Valentín van Orley. En 1508 Jan II Borreman realizó las esculturas de la Virgen y el Arcángel Gabriel. En 1513 comenzaron a tallarse los pasajes con los Dolores de la Virgen, del primero al cuarto. Ese mismo año Jan van der Dale policromaba la primera escena. Jan II Borreman tallaba la quinta escena en 1516, por lo que es de suponer que el ciclo se completara entre 1517 y 1518, aunque la ausencia de las cuentas impide saber la fecha exacta de finalización. Tan sólo podemos añadir que la mayor parte de los artistas que participaron en la obra eran miembros de la Cofradía, por lo que se pudo llegar a un acuerdo beneficioso para ambas partes. Las cuentas de la institución fueron dadas a conocer y publicadas por primera vez en: SLEIDERINK, Remco. “De dichters Jan Smeken en Johannes Pertcheval en de devotie tot Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën”, *Queeste, Tijdschrift voor middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden*, 19, 2012, pp. 42-69. El extracto de las cuentas con los artistas en ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, “An Uncelebrated Patron of Brussels Artists: St Gorik’s Confraternity of Our Lady of the Seven Sorrows (1499-516)”, en THELEN, Emily S. (ed.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 108-109.

¹⁰²⁰ El altar fue descrito de la siguiente forma: “Le Tableau à l’Autel de la Mère des Douleurs, représente Notre-Seigneur enseveli & porté au tombeau peint par I W. Koeberger, [...] Le fond de cette composition est beau, les têtes n’en font pas belles; une figure, vêtue d’une draperie bleue à la gauche du Tableau, ressemble à un porte-manteau, sans aucune forme distinguée. Les six Tableaux placés entre les colonnes, Font des sujets pris dans la vie de Notre-Seigneur, tels que la Circoncision, la Fuite en Egypte, Jésus parmi les Docteurs, le portement de la Croix, Notre-Seigneur crucifié parmi

destrucción, así en el inventario de los bienes de la Cofradía realizado en el siglo XVII se cita una pintura de los Siete Dolores “entre poemas” donde aparecía la fecha de la fundación de la Cofradía y dos puertas. Se trataba de una pieza vinculada al culto, con una imagen central, que posiblemente se acompañaba por un texto de Jan van Coudenberghe, similar por tanto a los que existían en las tres cofradías fundadas previamente en Brujas, Abbenbroek y Reimerswaal¹⁰²¹. En este sentido, podemos afirmar que Juan Rodríguez de Fonseca no llegó a conocer el retablo principal finalizado e instalado en la capilla de la iglesia de Saint Géry, por lo que este no debió de servir como modelo para la elaboración del tríptico palentino. No obstante, es posible que el prelado conociera el proyecto o que solicitase a algún artista bruselense una obra similar al tríptico pictórico que existía en la capilla, tanto en formato como en contenido.

En cuanto al autor de la pintura son escasas las certezas. Durante largo tiempo ha existido cierto consenso entre la historiografía artística al vincular el tríptico palentino con la obra de Jan Joest von Kalcar, hoy no podemos seguir manteniendo esta atribución debido fundamentalmente a las diferencias de estilo entre las obras documentadas de Jan Joest y el retablo palentino. Carl Justi fue el primer historiador del arte en valorar la relevancia de la pieza, tras lo cual adjudicó la autoría de las tablas a Juan de Holanda¹⁰²², un artista que según el autor se mencionaba en 1505 entre la documentación del archivo de la catedral, al cual que puso en relación con la pintura. Actualmente no es posible hallar este nombre en ninguno de los documentos catedralicios.

les Larrons, Font autant de bons Tableaux, peints par Théodore van Loon”, DESCHAMPS, Jean Baptiste, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1759, p. 50. Actualmente las pinturas se encuentran dispersas, la *Lamentación* de Cobergher se expone en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Sobre las pinturas y sus autores ver MEGANCK, Tine L. y SPRANG Sabine van, “Reforming the Seven Sorrows: Paintings by Wensel Cobergher and Theodoor van Loon for the Brussels Chapel of Our Lady of Seven Sorrows”, en THELEN, Emily S. (ed), *The Seven Sorrows...*, pp. 108-109.

¹⁰²¹ ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, “An Uncelebrated Patron...”, p. 112.

¹⁰²² JUSTI Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunst Lebens*, Berlin, v. I, G. Grote, 1908, p. 329. Es probable que Justi extrajera este dato del Pertiguero de la catedral palentina Pedro Saldaña Ramírez quien señaló que el altar se debía “al célebre Juan de Holanda”, sin aportar más datos, ya que tan solo añadía que Gustavo Doré vio el retablo en el año 1872 y dijo de él: “tan preciosas son estas tablas que no se pueden vender no siendo a precio de brillantes”, SALDAÑA RAMIREZ, Pedro, *Descripción histórico artística de la Santa Iglesia Catedral de Palencia*, Palencia, Imp. de Alonso y Z. Menéndez, 1888.



Fig. 90. *Siete dolores de la Virgen*.
Maestro I. I. 1511. Rijksprentenkabinet,
Amsterdam¹⁰²³.

Si el tal Juan de Holanda hubiera estado en Palencia en aquel momento en ningún caso podríamos vincularlo con el tríptico, ya que entra en contradicción con varios hechos incuestionables sobre la obra: la pintura se llevó a cabo en Bruselas en 1505 durante una de las estancias del prelado en aquella ciudad, en ningún caso en Palencia; Fonseca entró por primera vez en la ciudad del Carrión en 1506, sin que nos conste que con anterioridad hubiera mandado a ningún pintor para que realizase esta pieza; y, finalmente, el tríptico llegó a la catedral fruto de una donación después de que se hubiera terminado el trascoro, algo que no sucedió hasta después de 1514.

Justi se sirvió de aquel dato, a nuestro juicio erróneo, y supuso que el artista en cuestión era Jan Mostaert, un pintor que en aquel momento se encontraba activo en la corte de Bruselas¹⁰²⁴. Tres décadas más tarde Max Friedländer atribuyó el tríptico palentino a Jan Joest, tras identificar las similitudes estilísticas existentes entre el

¹⁰²³ Tomado de SCHULLER, Carol M., “The Seven Sorrows of the Virgin...”, p. 7.

¹⁰²⁴ Coincidimos con Granados en la extrañeza de que un pintor que en esos años se encontraba activo en Bruselas sea mencionado en las mismas fechas entre la documentación capitular palentina, un aspecto que Justi no esclarece (GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, *ob. cit.*, p. 116, nota 46).

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

tríptico palentino y el *Retablo de la Vida de Jesús* en la Iglesia de San Nicolás en Kalcar (Alemania)¹⁰²⁵. Una propuesta que fue aceptada por la mayor de la historiografía artística española, aunque Revilla planteó la posibilidad de que la pintura pudiera haber salido del taller de algún discípulo de Roger Van der Weyden¹⁰²⁶. Por su parte, Yarza no creía completamente probado que la obra fuera Jean Joest de Kalcar¹⁰²⁷.



Fig. 91 Tabla central del tríptico de los *Dolores de la Virgen* (detalles); manos y rostro del retrato del obispo Fonseca. Anónimo bruselense. 1505. Catedral de Palencia.

¹⁰²⁵ FRIEDLÄNDER, Max J., *Early Netherlandish Painting...*, pp. 11-16. En una publicación posterior, donde se confunde la Catedral de Palencia con la de Valencia, el autor mantiene la identificación de Juan de Holanda con Jan Joest de Kalcar, a lo cual añadía que realizó el retablo en 1505, en Bruselas, por encargo del obispo Fonseca: “wurde in Brüssel von Juan de Fonseca für die Kathedrale von Valencia der Altar den mit “sieben Schmerzen” in Auftrag gegeben, dessen Meister, «Juan de Holanda» genannt, stilkritisch mit Jan Joest identifiziert worden ist”, FRIEDLÄNDER, Max J., “Eine Zeichnung von Jan Joest von Kalkar”, *Oud Holland*, 57, 5, 1940, p. 163. Años después mantenía la atribución por razones de estilo y suponía que su realización se produjo con anterioridad a la obra de Calcar: FRIEDLÄNDER, Max, *De Van Eyck...*, pp. 125-129.

¹⁰²⁶ REVILLA VIELVA, Ramón, “El tríptico de Fonseca en la S. I. Catedral de Palencia”, *PITTM*, 2, 1949, p. 116.

¹⁰²⁷ Yarza veía diferencias compositivas en escenas similares pintadas por el mismo autor, así como a la inusual disposición de san Juan, colocado detrás de la Virgen, en la tabla central, YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 128.

En fechas relativamente recientes la atribución ha sido cuestionada por Schollmeyer, quien tras un análisis de las pinturas palentinas y alemanas concluyó que ambos conjuntos eran obra de artífices diferentes. Además, valoró la imposibilidad de que Jan Joest estuviera en Bruselas en 1505¹⁰²⁸; por otro lado, propuso que la pieza pudo ser adquirida en el mercado libre y que el retrato del obispo fue añadido en Castilla con anterioridad a la donación¹⁰²⁹. Vielva ya propuso la posibilidad de que el retrato del obispo hubiera sido pintado por un artista diferente, tras lo cual proponía la autoría de Juan de Flandes¹⁰³⁰.



Fig. 92. Tabla central del tríptico de los *Dolores de la Virgen*, detalle de la mitra. Anónimo bruselense. 1505. Catedral de Palencia

En ningún caso compartimos la posibilidad de que el retrato de Fonseca se incorporase a la pintura con posterioridad¹⁰³¹. Mediante una observación cercana y detenida de la pintura se puede valorar como la calidad del retrato y la representación de los atributos que le

acompañan no desmerecen la obra, especialmente en rostro y manos (fig. 91). Por otro lado, en los contornos de los atributos que forman parte del retrato se aprecia una integración perfecta de los elementos representados, especialmente apreciable en la vegetación de la zona inferior (fig. 92).

¹⁰²⁸ SCHOLLMEYER, Lioba, *ob. cit.*, pp. 321-342.

¹⁰²⁹ *Id.*, pp. 321-323.

¹⁰³⁰ REVILLA VIELVA, Ramón, “El tríptico de Fonseca...”, p. 116.

¹⁰³¹ Granados tampoco cree que el retrato se pintara en Castilla y cuestiona tal suposición por estar basada en prejuicios de calidad sobre la pintura castellana del periodo, GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, *ob. cit.*, p. 116.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

Las dudas sobre la autoría de la obra se han visto incrementadas por la escasez de datos ciertos en torno a los artistas que trabajaron en Bruselas en el cambio de siglo, lo cual ha impedido conocer los nombres de aquellos artistas, las relaciones existentes entre ellos y sus posibles colaboraciones, así como el movimiento de artífices o su formación. Se sabe que tanto cofradías como familias bruselenses solicitaron a artistas locales la realización de pinturas para sus capillas, tal y como hemos visto que sucedía en la Cofradía de los Dolores de la Virgen, pero son pocos los nombres que se citan en la documentación, y en ocasiones se encuentran vacíos de contenido, pues no se les puede vincular con obra alguna, como en el caso de Pierre Betten¹⁰³². Abundan las nomenclaturas genéricas que aglutinan pinturas en torno a epónimos basados en características formales, aunque, como ya se ha dicho, el desconocimiento de las circunstancias de su realización no contribuye a arrojar resultados certeros. En torno a esta cuestión, la única certeza es que el artífice de las pinturas palentinas conocía tanto la obra de van der Weyden y de sus seguidores, como la pintura que en aquel momento se llevaba a cabo en Bruselas.

Por último, la calidad de la pintura y el gusto de su promotor inducen a pensar que el autor de las pinturas fue un artista valorado y capacitado para realizar una obra de esas dimensiones y características en un corto espacio de tiempo. Fonseca estuvo rodeado durante toda su vida de piezas lujosas de notable calidad; tenía educado el gusto, sabía reconocer la destreza de un maestro y se movía bien en el mercado artístico. En el tiempo que estuvo en Bruselas Fonseca debió de entrar en contacto con el entorno de la Cofradía de los Dolores de la Virgen; recordemos que en ella se integraron numerosos artistas y prestigiosos promotores conformando así una red clientelar a la que el obispo tuvo la oportunidad de acceder y donde pudo encargar la obra. Eran miembros de la Cofradía prestigiosos escultores y pintores, como Bernard van Orley y Colijn de Coter¹⁰³³, quienes trabajaron para la institución y también para algunos de sus miembros como Juana de Castilla¹⁰³⁴ y posiblemente también para Fonseca.

¹⁰³² Sobre los problemas para estudiar la pintura bruselense del periodo véase, entre otros: BÜCKEN, Véronique, “La peinture à Bruxelles...”, pp. 13-35 y GOMBERT, Florence, MARTENS, Didier, *ob. cit.*

¹⁰³³ En el *Liber authenticus* se menciona a Colijn (AVB, Archives Historiques, 4313, f. 167v) y a Valentin van “Oerley”, (*Id.*, f. 209), véase, ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, “An Uncelebrated Patron...”, p. 94.

¹⁰³⁴ Colijn de Coter fue diseñador de tapices para la Reina Juana véase ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, *La tapisserie du jugement dernier*, París, Musée du Louvre, 2007, pp. 26–31. Así mismo, Colijn de Coter retrató a doña Juana como orante en una pintura conservada parcialmente en el

LAS MISAS DE LA SALVE “ANTE EL BULTO DEL MESMO OBISPO SACADO DEL NATURAL”

“Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, abiendo edificado las paredes nuevas del traschoro sobre la cueva de Sant Antolin hizo poner alli un retablo de pinzel que llaman de la compasion de N[ues]tra Señora donde tambien esta el bulto del mesmo obispo sacado del natural bien propiamente, y concerto con el cabildo que la missa de nuestra señora que antes se dezia al altar mayor en los sabados, la dixesen en aquel altar con la mesma solemnidad de cantores, y en la missa se dixesse tambien una colleta de Sant Antolin”¹⁰³⁵.

El traschoro, tal y como el obispo lo planeó, debía acoger el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión* como el mejor de los marcos posibles. Además tenía que convertirse en un lugar privilegiado para el culto y para la exaltación de su persona. De este modo en este lugar, frente a la pintura por él donada y rodeado por su heráldica, debía celebrarse cada sábado “una mysa cantada con sus organos a nuestra señora e han de estar a ella con sus habytos los beneficiados segun el tipo y la pitança que a ello se rrepartiere”¹⁰³⁶. Todo ello había sido acordado con el tesorero y el deán de la catedral en noviembre de 1513¹⁰³⁷, cuando además se comprometió a enviar 10.000 maravedíes cada mes para adecuar el lugar donde debía colocarse el *Retablo*.

Aquella cantidad se completó con 33.000 maravedíes de juro perpetuo que debían entregarse cada año para la celebración de las misas procedentes de ciertas rentas de las alcabalas de la ciudad de Palencia¹⁰³⁸— junto con los cuatro tapices de la Salve entregados después del fallecimiento del prelado. De la misma manera, se señalaban con claridad los días de las celebraciones, el ceremonial, la posición de los participantes o la indumentaria que debían portar. Por otro lado, también se

Musée du Louvre: PERIER-D’IETEREN, Catheline, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Bruselas, Lefebvre et Gillet, 1985, pp. 87–89 y 146–147.

¹⁰³⁵ En el *Ceremonial de la iglesia de Palencia*, compilado por el canónigo Juan de Arce, se recoge la forma en que se debía decir la salve, además de indicar las festividades de Nuestra Señora en las que también había *Salve Regina*: ARZE, Juan de, *ob. cit.*, ff. 59 v-60.

¹⁰³⁶ *Ib.*

¹⁰³⁷ VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia...*, p. 36. Acuerdo capitular, ACP, AAC, Libro de actas capitulares 1511-1520, 35, ff. 113v-114r.

¹⁰³⁸ “[...] en esta guisa es la renta del alcauala de la carne, Trezemyll mrs; en la renta del alcauala del vino, diez mil mrs; en la renta de la alcauala de la çapateria, seys mil e quinientos mrs; en la renta de la alcauala de la espeçeria, tresmill e quinientos mrs que son los dichos treinta e tres myll [...] / porque tengan cargo de decir todos los sauados perpetuamente para siempre jamas una mysa cantada en el altar de nuestra señora que esta en las espaldas del coro”, ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, ff. 1 y 1 v.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

recogía la forma de actuar ante las posibles contradicciones del calendario; tanto en caso de que ciertas festividades marianas se produjeran en sábado como en aquellos días que coincidieran con otra celebración. En el texto se dice:

“yten e perpetuamente pa[ra] siempre jamas todos los dichos sauados y mas en las vixilias de las fiestas de n[ues]tra señora de los que es ocho dias antes de navidad e de la purificacion que es en febrero/ e de la anunciacion que es en março, e de la visitación de ntra señora a santa elisabel que es en julio, e de la asumption que es en agosto, e de la natiuidad que es en sete[m]bre], e de la p[re]s[e]mptación que es en noviembre, e de la concempción que es en dizienbre y en cada una dellas al altar de antes de la hora que se suele tañer al abemaria quando se pone el sol se tanga vna campana grande, e alli concurran los dichos señores dinydades canonygos, racioneros de la dicha yglia o los que dellos quisieren e podieren e sean obligados a decir e digan la salve Regina cantada con sus organos delante del dicho altar de sant Antolin, donde esta el dicho retablo de la conpasion de n[ues]tra señora sobre la dicha cueua de san Antolin e este alli el preste vestido de su capa e todos los otros señores esten vestidos que sobrepellices hechos dos coros umyllados de rodillas delante del dicho altar”¹⁰³⁹

No obstante, desde el cabildo debieron de expresarse distintas dudas y problemas con respecto a las misas que no habían sido resueltas. Así, el prelado envió una carta al cabildo en la cual se refirió a este asunto: “cerca de las dubdas que teneis en la manera del dezirle y sobre el gasto de la çera y otras cossa contenidas en el dicho memorial muy presto enviaremos la determinacion dello al canonigo caruaje”¹⁰⁴⁰. El 22 de febrero Fonseca enviaba un documento con diez puntos en el cual se resolvían todas aquellas cuestiones planteadas por el cabildo, tales como la manera de repartirse los beneficios, la forma de proceder cuando la festividad de Nuestra Señora acontecía en domingo o el lugar donde celebrar las misas hasta que finalizasen las obras del trascoro. Una cuestión temporal esta última, puesto que en el texto se reiteraba la obligatoriedad de que las misas se celebrasen en el trascoro nuevo cada sábado, a lo que añadía:

¹⁰³⁹ ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, ff. 5r-v. A lo que añadía: “[...] que los dos señores dean e cauildo an de hazer adereçar el dicho altar de sant antolin do asi se ha de decir la dicha mysa y la dicha salue con su frontal e hagan poner su zera que arda a la mysa dos velas e a la salue dos hachas e hagan poner sus bancos con sus alhombros do se lleguen a vmyllar”, *Id.*, f. 5v.

¹⁰⁴⁰ Carta de Juan Rodríguez de Fonseca al cabildo de Palencia, 5 de febrero de 1514, ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, s/f.

“Han de ser las dichas misas y salve con sus organos y han de estar los beneficiados repartidos en dos choros en sus bancos de manera que tomen en medio el escalera de la cueua de Santo Antolin y han de tener cuidado de poner los dichos bancos y tañer a misa y a la salve en su tiempo los canpaneros y han de auer por ello quinientos mrs cada Año que son diez mrs cada sábado”¹⁰⁴¹

Sabedor de que en aquel momento las obras del trascoro estaban en marcha, aunque aún faltaba un tiempo para su finalización, el obispo precisaba: “Mientras el choro no se acabare ha se de decir la misa y la salve en el cruzero y ponerle los bancos en la capilla del choro que esta cerrada”¹⁰⁴². En este sentido, era consciente de que el edificio estaba afectado por cambios sustanciales y que, aunque su finalización estaba cercana en el tiempo, aún faltaban por cubrir los dos últimos tramos del templo. Por ello permitió excepcionalmente continuar con las celebraciones de la salve en el altar mayor: “hasta que se çierren las ventanas que se pueda decir en el altar mayor por el peligro de las palomas”¹⁰⁴³. Las misas de la salve comenzaron a celebrarse poco después del acuerdo; el 25 de febrero de 1514 Fonseca enviaba una carta al cabildo donde expresaba su alegría por el inicio de las misas: “auemos auido placer que se aya començado a decir la missa y salve Regina como lo ordenamos [...]”.

Finalmente debemos destacar que esta fundación de Juan Rodríguez de Fonseca está relacionada con otras acciones similares acontecidas en Castilla a principios del siglo XVI. Fue en aquel momento cuando el culto de la Salve comenzó a gozar de cierta relevancia gracias a diferentes personalidades, tanto religiosos como nobles, que lo instituyeron y reforzaron. Sabemos que fue Pedro de Toledo quien en 1499 estableció el canto de la Salve en la Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla, el cual debía celebrarse con órganos todos los sábados después de que tañeran las campanas del templo. Así mismo, la reina Isabel instituyó el mismo rito en la catedral de Jaén; y, por otro lado, en 1516 Bernardino de Besrio donó 200 maravedís para quienes acudieran a la misa de la Salve los sábados de cuaresma en la catedral de Segovia¹⁰⁴⁴. Así pues, la dotación realizada por Fonseca en este

¹⁰⁴¹ Carta de Juan Rodríguez de Fonseca al cabildo de Palencia sobre la Salve, en Madrid, 22 de febrero de 1514, ACP, arm. 7, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, s/f.

¹⁰⁴² *Ibid.*

¹⁰⁴³ Carta de Juan Rodríguez de Fonseca al cabildo de Palencia sobre el rito de la Salve, sin fechar, ACP, arm. 7, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, s/f.

¹⁰⁴⁴ SUÁREZ MARTOS, Juan María, *El rito de la salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla, estudio musicológico*, Sevilla, 2003, pp. 42-45.

momento se integra dentro de un conjunto de promociones repartidas por diferentes puntos de la geografía castellana, en este sentido debemos recordar que Fonseca debió de conocer en primera persona aquellas celebraciones, ya fuera durante el tiempo que sirvió a la Reina Católica o como deán de la catedral de Sevilla y devoto de la Virgen de la Antigua. Todo lo cual debió de influir de alguna manera para que este instituyera el rito en la catedral de Palencia.

LA UNIÓN SIMBÓLICA DE FONSECA CON SAN ANTOLÍN Y EL TEMPLO PRIMITIVO

Cuando en noviembre de 1513 el obispo se comprometía a edificar el trascoro también asumía el aderezo y adorno de la cueva llamada soterraño¹⁰⁴⁵. La cripta era –y sigue siendo– el vestigio más antiguo que se conservaba del primitivo templo catedralicio, erigido originalmente en el mismo lugar que la actual iglesia. El espacio fue respetado e incorporado a los diversos planes de ampliación y modificación de la catedral, jugando un papel aún más destacado tras la intervención de Juan Rodríguez de Fonseca en la reorganización del templo, cuando se realizó su acceso.

La legitimación de la cueva y su mantenimiento en las diversas etapas constructivas de la catedral se deben a su incuestionable relevancia en la historia de la diócesis, así como a la dosis de leyenda vinculada con el lugar¹⁰⁴⁶. Juan Rodríguez de Fonseca fue perfecto conocedor de estos aspectos y aprovechó su renovación para formalizar una unión permanente entre su persona, el trascoro y la “cueva-sepulchro”¹⁰⁴⁷ del santo.

Ningún aspecto se dejó al azar en la transformación de la zona: la escalera se sitúa frente al trascoro, en el mismo eje donde se encuentra el tríptico donado por el obispo, allí también están sus armas unidas a las de los Reyes Católicos y, por encima de ellas, la figura de San Antolín. La clave de la bóveda que cubre el espacio se decora con el escudo del obispo (fig. 93), con sus armas personales, en relación directa con el que aparece en el trascoro. Además, se proyectó para que fuera el

¹⁰⁴⁵ VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia...*, pp. 65-66.

¹⁰⁴⁶ Ya se ha valorado la relevancia del ámbito y se han recogido los milagros asociados al mismo en el Capítulo III de este mismo texto, en la sección titulada “San Antolín en la refundación de la iglesia palentina: mito, leyenda, milagros y reliquias”, en el.

¹⁰⁴⁷ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 189v-190. Se denominaba de esta manera por ser el lugar donde se veneraban las reliquias del santo.

lugar más destacado del templo ya que se sitúa frente a la puerta principal, aquella que debía abrirse a los pies de la iglesia con la advocación de san Antolín.



Fig. 93. *Escudo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca*. Clave de la bóveda del trascoro. Ca. 1514. Catedral de Palencia.

En el trascoro también tenía lugar el culto a san Antolín, por ser este el altar más próximo a la cripta. Las celebraciones se desarrollaban con especial veneración en dos fechas: el 18 de mayo, festividad de la traslación del santo, cuando se decoraba con “frontales y alfombras y candeleros el altar que es en el traschoro sobre la cueva [...]”¹⁰⁴⁸; y el dos de septiembre, fiesta del mártir, cuando se enramaba la iglesia y se ponían espadañas en el trascoro. En ese día, como dejó escrito el prelado, la misa principal se debía decir “ally pues que la cueva es en la yglesia su propia advocación”¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁸ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 23r.

¹⁰⁴⁹ Carta de Juan Rodríguez de Fonseca al cabildo de Palencia sobre la Salve, en Madrid, 22 de febrero de 1514, ACP, arm. 7, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, s/f.

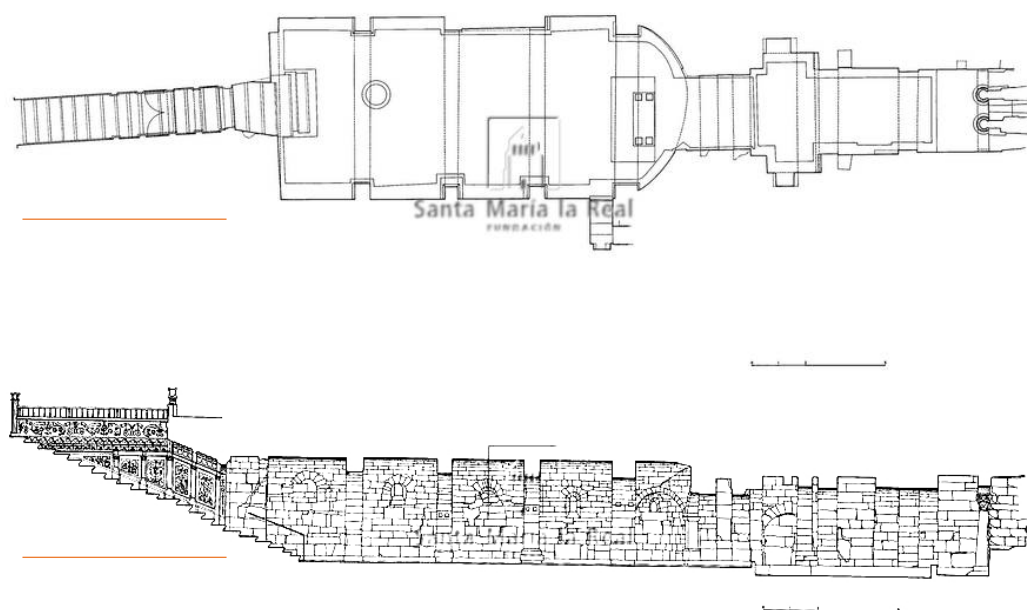


Fig. 94. Planta y sección longitudinal de la cripta de la catedral de Palencia donde destaca la caja de la escalera realizada en torno a 1515. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico¹⁰⁵⁰.

Antes de avanzar sobre la obra de la caja de la escalera proyectada en tiempos de Fonseca, es necesario precisar que el primitivo acceso al nivel subterráneo de la catedral se encontraba en el lado de la Epístola. En un momento indeterminado, aunque con anterioridad a la firma del contrato con Martín de Solórzano, se practicó un nuevo acceso a los pies de la cripta y se trasladó la escalinata a la nave central, en sintonía con el eje longitudinal de la construcción subterránea. Esta intervención, mediante la cual se reubicó la escalera en un lugar destacado en el nuevo templo, tuvo el doble objetivo de realzar el acceso y de poner en valor el espacio (fig. 94). Por otro lado, debemos destacar que la escalera esta ligeramente descentrada con respecto al eje longitudinal de la nave central, algo que como se ha dicho más arriba no fue un error de construcción, sino todo lo contrario, ya que para su ejecución se tuvo en cuenta que la pared vieja la cual poseía una ligera desviación la cual coincide con la de la cripta.

En los sucesivos contratos firmados con Martín de Solorzano y con Juan de Ruesga, a los que ya se ha aludido, no se planteaba una intervención profunda en la escalera, lo que es un indicativo de que hacía poco tiempo que esta se había

¹⁰⁵⁰ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, v. II..., pp. 1255-1259.

finalizado. En ambos contratos se dice lo mismo; alrededor del soterrano debían levantar un antepecho labrado en piedra de Paredes del Monte, de tres pies y medio de alto y un pie de ancho, cuyas piedras debían estar unidas con grapas de hierro. A esta se sumaba una referencia al pozo, para especificar que tan sólo debían hacer un brocal que debía colocarse en la iglesia o en la cripta, dependiendo de los intereses del cabildo¹⁰⁵¹.



Fig. 95. Relieves decorativos en la caja de la escalera de la cripta. Ca. 1515. Catedral de Palencia.

El revestimiento pétreo y la decoración de la escalera debió de comenzarse poco después de que se iniciasen las obras del trascoro. A pesar de que se debió de trabajar de forma simultánea en ambos espacios existen notables diferencias estilísticas, lo que también es un indicativo de la diversidad en la dirección de los trabajos; si en las zonas anteriormente tratadas apreciábamos cómo los elementos a la romana iban ganando espacio entre la decoración goticista, en la escalera la ornamentación renaciente y *a candelieri* cubre todos los muros de su caja, del antepecho –tanto interior como exteriormente– (fig. 95) y del brocal del pozo. Así

¹⁰⁵¹ GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos...”, p. 115, ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, p. 125.

mismo, el tramo de la escalera que está cubierto lo hace con una bóveda de cañón rebajada decorada con casetones.



Fig. 96. *Milagro del descubrimiento de la cripta por el rey Sancho*. Ca. 1515. Escalera de bajada a la cripta. Catedral de Palencia.

Los muros se articulan mediante pilastras, que dividen el espacio en cinco paneles de diferentes dimensiones, todos ellos cubiertos con labores ornamentales, donde abundan los roleos vegetales, las medallas, jarrones o trofeos, para cuya elaboración se utilizaron grabados italianos que en aquel momento comenzaban a gozar de gran difusión. Entre toda esta decoración destaca la presencia de escudos del prelado, ya sea a través de sus armas plenas o mediante las de la familia Fonseca, bien en forma de *testa di cavallo* o a la manera tradicional (fig. 95). Así mismo, son reseñables los dos relieves en los que se representan las historias del *Martirio de San Antolín* y el *Milagro del descubrimiento de la cripta por el rey Sancho* (fig. 96), ambos situados uno en frente del otro, al final de la escalera, en el tramo

cubierto por la bóveda de cañón, donde hay mayor espacio para desarrollar la iconografía.

Se ha estimado que la eclosión de elementos renacientes “a la antigua” en este espacio es fruto de un proceso selectivo del prelado, interesado en relacionar las formas decorativas de la nueva obra con la procedencia romana del mártir y con la ancestral fundación de la diócesis¹⁰⁵². El origen romano de la ciudad de Palencia ya fue expuesto por Pedro de Medina¹⁰⁵³ y por el Arcediano del Alcor¹⁰⁵⁴, una historia de la cual se sirvió Lucio Marineo Sículo para elogiar a nuestro obispo: “Et qua de Patris vertice nata sui est, quam colis insignem Pallas sibi condidit urbem, nomine de que suo nomen habere dedit illa quidem proprio Pallantia nomine dicta Palladis, et foelix munera sancta colit”¹⁰⁵⁵.

Debemos pensar por tanto en un Fonseca humanista, en contacto con el mundo de las letras desde su etapa formativa, sabedor del valor otorgado a la Antigüedad clásica y conocedor del pasado romano de la ciudad a través del Arcediano del Alcor, por lo que es posible estimar que la elección del lenguaje formal presente en la cripta formaba parte de un planteamiento programático para todo el espacio. La propuesta cobra mayor sentido si se relacionan las formas artísticas del último gótico —“arte moderno”— del trascoro con el reinado de los Reyes Católicos, en diálogo con las formas “a la antigua” presentes en la cripta de san Antolín, un lugar vinculado al origen romano de la ciudad y de la diócesis.

Sobre la autoría aún son numerosas las dudas. Aunque que se ha valorado la posibilidad de que el encargado de realizar la escalera fue Juan de Ruesga, hoy no podemos mantener tal propuesta por las mismas razones que ya se han esgrimido acerca del rechazo a aceptar su intervención en el trascoro. Camón propuso que su autor o autores intervinieron también en la fachada de la Universidad de Salamanca,

¹⁰⁵² REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca...”, pp. 190-191.

¹⁰⁵³ Según Medina Palencia es la ciudad que Pomponio Mela y Estrabón llamaron primero Pallantia, y fue fundada por el rey Palateo: MEDINA, Pedro de, *Libro de grandezas...*, f. c.

¹⁰⁵⁴ “La ciudad de Palencia, entre historiadores y cosmógrafos, es tenida por muy noble y antigua, de quien muchos autores hacen memoria. Pomponio Mela, cosmógrafo, entre las más antiguas y memorables de España, cuenta a Palencia y Numancia, y Paulo Orosio, en el Libro Onnesta Mundi, dice que el Capitán Sertorio tenía en Palencia su ejército todo junto, el cual fué, en tiempo de las guerras civiles de Roma, más de 70 años antes del nacimiento del Señor [...], fundada junto al río a quien los antiguos cosmógrafos decían Nubis; ahora se llama Carrión; su primer nombre, según yo pienso, y según muchos afirman, conforme a los autores susodichos, fué Pallantia, aunque después, corrupto algo el vocablo, se llamó Palencia”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. I, p. 31.

¹⁰⁵⁵ FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico...*, parte I, t. II, p. 151.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

tras lo cual apostillaba que “fueron indudablemente los mismos artistas los que realizaron esas exquisitas labores decorativas que recubren toda la superficie, insertándose los motivos entre sí con una fértil y alegre fantasía”¹⁰⁵⁶. A ello añadió que la labor de la escalera pudo deberse a Pedro Manso y a Juan de Torres, conocidos por su obra en madera, especialmente por las puertas del trascoro. Es cierto que entonces el material escultórico no calificaba al artista y que ambos conjuntos comparten la misma ornamentación, en la cual abundan los grutescos, algo que también ha sido destacado y puesto en valor por Redondo¹⁰⁵⁷. Esta última autora suma la posibilidad de que algún maestro burgalés hubiera participado en su elaboración, ya fuera a través de su diseño o mediante una intervención directa en la obra, de la misma manera que pudo haber sucedido en el altar pétreo del trascoro¹⁰⁵⁸. La posible participación de Pedro de Guadalupe en la escalera, quien pudo aportar dibujos o muestras, ha sido planteada por Alonso Ruiz, puesto que aparece cobrando cuatro ducados “por ciertas muestras ‘yagas’ [e] frisos”¹⁰⁵⁹.



Fig. 97 *Martirio de San Antolín* (detalle). Ca. 1515. Escalera de bajada a la cripta. Catedral de Palencia.



Fig. 98 *Puerta del trascoro*, detalle. Pedro Manso y Juan de Torres. Ca. 1518-1519. Catedral de Palencia.

La participación de Manso y Torres es más que posible en los relieves alusivos al martirio del santo y al descubrimiento de la cripta por parte del rey Sancho. En ellos se aprecian las mismas formas ya vistas en las puertas del trascoro,

¹⁰⁵⁶ CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura plateresca...*, p. 312. AZCÁRATE RISTORI, José María, “El brote del renacimiento...”, p. 64, este último autor añade al planteamiento de Camón la posible relación de la escalera palentina con obras placentinas.

¹⁰⁵⁷ REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca...”, pp. 191-192.

¹⁰⁵⁸ *Id.*, p. 192.

¹⁰⁵⁹ ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 249.

especialmente en la figura de san Antolín del relieve del martirio, con el que comparte la misma forma del rostro, sus escasos plegados, así como planitud y esquematismo en el cuerpo y las manos (figs. 97-98).

SOBRE LOS OTROS RETABLOS PÉTREOS EN LOS CERRAMIENTOS DEL CORO

En torno al año 1515, una vez completados tres de los cinco paños del cerramiento del coro, debió de iniciarse el cuarto en la nave del Evangelio, concretamente el correspondiente al tramo más próximo a la cripta. Su financiación, al igual que en los casos anteriores, corrió a cargo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca como se puede constatar a través de la presencia de sus emblemas heráldicos en diferentes puntos del lugar, todo ello a pesar de que en aquel momento ya era obispo de Burgos.



Figura 99. *Altar del Salvador*. Felipe Bigarny y taller (atr.). Ca. 1515. Catedral de Palencia

El altar pétreo se compone de dos cuerpos y cinco calles, la central es un espacio unitario rematado por un arco de medio punto (fig. 99). Los extremos se cierran por

columnas que abarcan los dos cuerpos cuyos capiteles soportan un entablamento y cornisa de gran plasticidad. En este caso, a diferencia de los anteriores, el lenguaje artístico es plenamente renacentista, tanto en los elementos estructurales como en los ornamentales. En él las formas renacientes invaden todas las superficies, lo que evidencia la consolidación e imposición de este tipo de decoración en el templo palentino en torno al año 1515.

En este caso podemos relacionar el diseño del altar con el primer proyecto de retablo para la capilla mayor de la catedral de Palencia, aquel que fue encargado a Guadalupe en 1504. De él debió de tomar el esquema regular y proporcionado, la forma de la calle central –como un espacio unitario para alojar exclusivamente a una figura escultórica– y las formas de las hornacinas; semicirculares rematadas por veneras en el cuerpo inferior y planas adinteladas en el superior. La relación entre ambos conjuntos y el hecho de que el retablo mayor nunca fuera llevada a cabo tal y como se proyectó nos permite suponer que esta obra pudo ser trazada por Guadalupe siguiendo el modelo del retablo mayor¹⁰⁶⁰.

Por otro lado, es posible que su diseño fuera ideado por Felipe Bigarny, quien conoció de primera mano la labor de Guadalupe en Palencia y a partir de su diseño realizó un esquema del retablo mayor. En este sentido, es posible que Fonseca contactara con Bigarny en torno a 1514, después de su llegada al obispado de Burgos, para que trazase y ejecutase la obra. Debemos recordar que el borgoñón ya había trabajado para Fonseca cuando dio algunas trazas para su vivienda en Toro, por lo que ya existía un contacto previo entre ambos. Así mismo, Bigarny se sirvió de algunos elementos decorativos y estructurales del retablo palentino en otras obras a él vinculadas, de esta manera, es posible rastrear su influjo en las portadas de Haro y Casalarreina, ambas en La Rioja. El altar pétreo del trascoro palentino comparte con la portada de la iglesia de Casalarreina los mismos elementos decorativos en los fustes de las columnas y la plasticidad de las cornisas presentes en algunas portadas del interior del edificio monástico.

¹⁰⁶⁰ Los trabajos de Guadalupe en la catedral no finalizaron con la obra del retablo: en 1519 se le encomendó la ampliación y colocación de la sillería del coro en su nuevo emplazamiento, el mismo año realizó las puertas de acceso al coro en los lienzos de cierre más próximos al altar mayor, y en torno a 1519 se le cita en unas cuentas, ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 249.

En el espacio central se colocó la figura del Salvador, aquella que fuera realizada por Bigarny para el retablo mayor, después de que, como se dirá más adelante, fuera desechada en el último proyecto para transformar aquel retablo.

Para la finalización del último de los retablos pétreos, aquel que aún no se había acometido en el lado de la Epístola, hubo que esperar hasta la prelación de Pedro Gómez Sarmiento (1525-1534). Se trata de una obra que debió finalizarse en 1534, como consta en una cartela presente en el mismo altar. Para su ejecución se adaptó el modelo de los anteriores cerramientos, compuesto por un gran espacio trilobulado abierto en la parte central donde colocar el altar principal y, en torno a este, nueve hornacinas destinadas a acoger esculturas. En él se colocaron piezas de diversas épocas y procedencia. El retablo de madera del nicho central fue realizado en tiempos del obispo Sarmiento el cual acoge las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* procedentes de la catedral anterior y ejecutadas en tiempos del obispo Gutierre Gómez de Luna (1370-1391), cuyo escudo aparece a los pies de la figura de *San Pedro*¹⁰⁶¹; en el resto de las hornacinas se colocaron esculturas pétreas realizadas a finales del siglo XVI gracias a la munificencia de Juan Fernández Vadillo (1587-1595) entonces obispo de Cuenca¹⁰⁶², quien previamente había sido canónigo en la catedral de Palencia. El conjunto está compuesto por ocho esculturas de santas a las que se suma una de San José con el niño, todas ellas salidas del taller de Juan Sáez de Torrecilla¹⁰⁶³.

¹⁰⁶¹ Viguri relaciona el escudo con los Luna, pero no aporta más información (VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I...*, p. 45). Suponemos que las esculturas fueron una promoción del obispo Gutierre Gómez de Luna puesto que el emblema heráldico aparece timbrado con capelo episcopal y el lenguaje artístico de la obra se corresponde con el de otras esculturas realizadas a finales del siglo XIV.

¹⁰⁶² Su escudo aparece a los pies de las imágenes de *Santa Clara* y de *Santa Catalina de Siena*, en el cuerpo intermedio. Se trata de un escudo partido en el que se insertan las armas de los colegios mayores de San Salvador o de Oviedo en Salamanca y de Santa Cruz de Valladolid, ya que los que habían sido colegiales de esas instituciones tenían derecho a usarlo, véase VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I...*, p. 46.

¹⁰⁶³ El primero en plantear esta autoría fue Parrado (PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística de la catedral de Palencia...”, p. 174), aunque desestimada en favor de Manuel Álvarez (ÁNGELES GONZÁLEZ, Margarita de los, “Retablo de San Pedro y San Pablo”, en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores* (cat.-exp.), Palencia, 1999, pp. 174). El hecho de que Sáez de Torrecilla realizase el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Alaejos (Valladolid), una obra promovida por Juan Fernández Vadillo en su localidad natal, además de las similitudes con su estilo, permiten suponer, como ya intuyera Parrado, que las esculturas de este conjunto salieron de su taller. Refuerza la hipótesis el hecho de que Sáez de Torrecilla residiera en Alaejos en 1592, véase NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, “La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete”, *BSAA*, 43, 1977, pp. 449-450; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Atribuciones de obras inéditas a escultores castellanos del siglo XVI”, *BSAA*, 65, 1999, p. 247).

JUAN DE FLANDES. LA AMPLIACIÓN DEL RETABLO MAYOR

Tal y como se ha avanzado, parece seguro que entre los primeros objetivos del prelado para con la catedral se encontraba la reorganización de su interior, especialmente de su nave central. La idea del cambio se antoja sencilla; un edificio como el que en esos momentos se estaba finalizando necesitaba un altar adecuado a sus proporciones, lo cual desembocó en el traslado de la capilla mayor a un espacio de mayores dimensiones y más cercano al crucero¹⁰⁶⁴. A su vez, la nueva ubicación de la capilla mayor demandaba un retablo de tamaño acorde a su hastial, mayor que el inicialmente proyectado para la reducida y ochavada Capilla del Sagrario ya que ahora debía cubrirse una cabecera plana tan sólo limitada por las bóvedas de la nave central. Sin embargo, y a pesar de las notables diferencias existentes entre ambos espacios, Fonseca no proyectó ni planteó un retablo partiendo de cero, sino que reaprovechó el promovido por Deza años atrás.

Aunque lo más razonable para ampliar la obra parece que habría sido mantener una idea unitaria del conjunto, para lo cual podrían haberse encargado nuevas esculturas a Bigarny o a otro escultor de prestigio, esto no sucedió así. Fonseca se decantó por una obra mixta en la que se conjugasen pintura y escultura, para lo cual contrató a Juan de Flandes, un pintor de gran prestigio y refinada factura que estuvo el servicio de la Reina Católica desde 1496 hasta el fallecimiento de aquella en 1504¹⁰⁶⁵. A través de esta acción el obispo daba muestras de su gusto por la pintura

Gracias a una carta de obligación en la que Domingo Calleja se comprometía a llevar la madera de pino necesaria para elaborar el retablo de San Pedro de Alaejos, hoy podemos confirmar que Sáez de Torrecilla realizó la citada obra. Así, el documento recoge como “[...] Juan saez de torrecilla, escultor, vecino desta ciudad de Palencia, tomó e tiene hacer la obra e rretablo de la yglia de san Pedro de la villa de alaexos que la hace el obispo de quenca [...]” (27 de marzo de 1590, AHPP, Protocolos notariales, Pedro VACA SALAZAR, 1 589-1590, 10669, s/f.).

¹⁰⁶⁴ Para conocer mejor el complejo proceso de construcción del retablo véase, entre otros, REVILLA VIELVA, Ramón, “El retablo mayor...”, pp. 91-100; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, pp. 273-312. PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, pp. 45-58; VANDEVIVÈRE, Ignace, “L’intervention du sculpteur...”, pp. 121-135; VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia...*; PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, “Retablo mayor...”, pp. 111-115; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Gótico y Renacimiento...”, pp. 545-556. PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe...”, pp. 65-106; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Una época de esplendor. El Renacimiento en la catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords), *ob. cit.*, pp. 297-305; SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006.

¹⁰⁶⁵ Sobre la actividad de Juan de Flandes tras el fallecimiento de la reina véase SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006.

y en concreto por la obra de Flandes, a quien debió de conocer durante el tiempo que el pintor estuvo al servicio de la Reina.

El 19 de diciembre de 1509, en Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca contrataba a Juan de Flandes para que realizase un total de once pinturas con las que incrementar en altura y anchura las dimensiones del retablo ideado por Guadalupe. Así se explicaba en el contrato:

“porque el retablo de talla Romano y ymaginería que se face para la capilla maor de la yglesia de Palencia e hera, quando se començó, para la capilla primera y después, por mandado de Su Señoria [Juan Rodríguez de Fonseca], se acordó de sopasar la capilla mayor a do agora es el coro y para allí es neçesario que el retablo sea más alto”¹⁰⁶⁶.

Este hecho se producía tan solo dos meses después de que Felipe Bigarny hubiera concluido las esculturas para el retablo. Recordemos que el 19 de octubre de 1509 el maestro borgoñón se desplazaba personalmente hasta Palencia para cobrar los 50.000 maravedíes que se le adeudaban. Además, la fecha estaba cercana a otro acontecimiento importante para la Catedral ya que el 7 de noviembre de aquel año se produjo el colapso de las bóvedas de la Sala Capitular, lo cual debió de obligar a Juan Rodríguez de Fonseca a dirigirse hasta Palencia para conocer de primera mano el estado de la Sala Capitular y del claustro, así como de la catedral y de los altares pétreos en el cerramiento del coro que el mismo promovía. En este contexto también pudo conocer todas las esculturas del retablo ideado por Diego de Deza, ya finalizadas y almacenadas en el Hospital de San Antolín, donde permanecían sin montar, además de aprovechar para firmar el contrato con Juan de Flandes¹⁰⁶⁷.

Con la incorporación de las pinturas al proyecto se incrementaba la complejidad litúrgica del retablo, a la vez que se desdibujaba el planteamiento iconográfico ideado por Deza. Las tablas debían integrarse en un nuevo banco, con temas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, al que se sumaban dos calles que

¹⁰⁶⁶ VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia...*, pp. 66-67 y SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 293. Estas razones se repiten en el contrato con el entallador Pedro Manso para la ampliación del retablo mayor el 3 de marzo de 1518; VANDEVIVÈRE, Ignace, *Id.*, p. 72; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, *Id.*, pp. 297-298.

¹⁰⁶⁷ Los dos meses que separan la última entrega de esculturas salidas del taller de Bigarny (19 de octubre de 1509) y el contrato firmado con Flandes (19 de diciembre de 1509), hacen pensar que el retablo nunca fue colocado en la primitiva capilla mayor. Permaneció almacenado durante más de una década en el Hospital de San Antolín aguardando su posterior transformación y reubicación.

incorporaban escenas alusivas a la Virgen e infancia de Cristo. En el contrato se dice que “Su Señoría acordó de lo añadir con la obra infraescrita que vaya por historias entrepuestas de las obras de ymágenes, como está en una muestra que está firmada de Su señoría”, con la siguiente iconografía:

“una historia del Crucifixo y otra de cómo lieva el Jesu la cruz a cuestras y otra de cómo le sepultan, de cada seis pies de largo [ancho] y quatro en ancho [alto] syno la del Crucifixo sea un xeme mas ancha [alta] que las otras; y las otras seis sean la Resurrección y cómo apareció a la Madalena, que se dice el Noli me tangere, y como Nuestro Señor oro en el huerto y como le levaron a Pilato y el Ecce Homo y quando estava en el castillo de Emaus comiendo etc., de cada quatro pies en alto y algo poco menos de tres pies en ancho; y las otras doss restantes sea la una del Nacimiento y la otra de la Salutación, de cada çinco pies en alto y algo menos de cada tres pies en ancho. Y estos pies sean de vara y marco de entre semejantes de ofiçiales y obras”

¹⁰⁶⁸

Juan de Flandes se comprometía a realizar las pinturas en su totalidad “de su propia mano y no de otra”, sin participación del taller, “aquí en Palencia do le vean día y cada hora. Y que lo de acabado dentro de tres años conplidos primeros seguyentes [...] Y no alce mano dello fasta lo acabar dentro de los dichos tress años”¹⁰⁶⁹. Tal y como se estipulaba en el contrato Flandes debía pagar todos los colores, así como el oro y cuantos elementos fueran necesarios para la realización de la obra a excepción de los soportes, tablonos y madera “los quales le han de dar labrados, juntos y adreçados”¹⁰⁷⁰, más adelante continúa diciendo: “que no aya el de fazer sino obra de su oficio”¹⁰⁷¹.

Por toda su labor, el artista debía percibir la nada desdeñable cantidad de 500 ducados de oro, 187.500 maravedís, una suma superior a los 139.000 maravedís que recibió Pedro de Guadalupe o a los 130.000 maravedís entregados a Bigarny por todas las esculturas¹⁰⁷². El montante destaca aún más si lo comparamos con los 400 ducados que costaron los cuatro tapices de la Salve encargados por Fonseca para la

¹⁰⁶⁸ VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia...*, pp. 66-67; SAN MARTÍN PAYO, JESÚS, “El retablo Mayor...”, p. 293.

¹⁰⁶⁹ *Ib.*

¹⁰⁷⁰ VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia...*, p. 66.

¹⁰⁷¹ *Id.*, p. 67.

¹⁰⁷² SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 312.

catedral palentina¹⁰⁷³, lo cual ahonda en la estima que tuvo el prelado por la pintura flamenca.

Entre los testigos presentes en la firma del contrato se encontraban, por parte de la catedral, el tesorero Gonzalo Fernández de Sevilla, el canónigo Carbajo y el capellán Fernando de Recas; a petición del obispo compareció Maestre Martín — “maestre de cantería, criado de Su Señoría”— quien en aquel momento se encontraría en la catedral realizando diversas labores de control y supervisión de los edificios en construcción (catedral y claustro) además de aportar alguna traza o dibujo para los altares del coro.



Fig. 100. *La Crucifixión*. Juan de Flandes. Ca. 1509-1519. Museo Nacional del Prado. Núm. inv.: P007878.

Desgraciadamente la muestra aludida no ha llegado hasta nuestros días, y en el contrato no se especificaba el lugar que debían ocupar las tablas dentro del conjunto, sino simplemente que habían de situarse entre las esculturas de Bigarny, por lo que

¹⁰⁷³ ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, Privilegio real, misas y salves de Fonseca, f. 4.

desconocemos si la posición que ocupan en la actualidad se corresponde con el plan ideado por Fonseca. Lo que si nos permite valorar el texto es la importancia que el prelado concedió a la pintura de la *Crucifixión* (fig. 100), ubicada hasta la mutilación del retablo en la parte central del banco, así como al *Entierro de Cristo* y el *Camino del Calvario*, a ambos lados de aquella. Las tres pinturas destacaban sobre el resto tanto por su formato -vertical- como por sus dimensiones, sensiblemente superiores a las otras tablas, lo cual las singularizaba y a su vez las permitiría gozar de cierta autonomía con respecto a las otras pinturas, todo ello a pesar de integrarse en un conjunto más amplio. Se ha dicho que las citadas tablas unidas componían una suerte de tríptico en la base del retablo, las cuales formaban una secuencia que conduciría las miradas hacia el centro de la predela¹⁰⁷⁴.

Las tres tablas citadas, junto con el relieve del *Llanto sobre Cristo muerto* de Bigarny, recogían los momentos más importantes de la Pasión y muerte de Cristo y, a su vez, reflejaban tres de los siete Dolores de la Virgen, un aspecto este último que necesariamente ha de ponerse en relación con el tríptico donado por Fonseca para el trascoro, así como con la cofradía bruselense de los Siete dolores de la Virgen a la que pertenecía el prelado.

A pesar de que la documentación nos permite imaginar a un Fonseca, al menos en sus inicios, muy interesado en el buen desarrollo del proyecto y en su rápida consecución, los plazos previstos inicialmente no llegaron a cumplirse. Gracias a las cuentas de la obra es posible suponer que Flandes no finalizó su labor hasta 1518¹⁰⁷⁵, lo cual triplicaba el plazo estipulado en el acuerdo¹⁰⁷⁶. Entre 1514 y 1516 se produjo una ralentización de la actividad pictórica que coincide con el alejamiento de Fonseca de la mitra palentina y, en sentido opuesto, con la contratación de nuevas obras por parte de Flandes. De esta manera, se ha supuesto que entre 1513, cuando se cumplía el plazo de tres años para terminar las tablas catedralicias, y 1514, cuando Fonseca fue promocionado a la mitra burgalesa, el pintor contrató con Sancho de Castilla las pinturas para el retablo mayor de la iglesia

¹⁰⁷⁴ *Juan de Flandes* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 88.

¹⁰⁷⁵ Silva supone que las pinturas se entregaron antes del 3 de marzo de 1518, cuando se firmó el contrato con el entallador palentino Pedro Manso para llevar a cabo la ampliación de la traza de Pedro de Guadalupe, SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes...*, p. 340.

¹⁰⁷⁶ La cuenta con Juan de Flandes fue publicada por primera vez en SAN MARTIN PAYO, *El retablo mayor, nuevos datos*, pp. 295-296, más completas en VANDEVIVÈRE, I., *La Cathédrale de Palencia...*, pp. 67-71.

de san Lázaro¹⁰⁷⁷. Un periodo de gran actividad para el artista en el que pudo realizar otras pinturas que se le atribuyen como el *San Juan Bautista* que, procedente del Monasterio de santa Clara de Palencia, se expone en el Museo Arqueológico Nacional¹⁰⁷⁸.

¿NUEVAS PINTURAS PARA EL RETABLO?

Durante muchos años la catedral custodió en la capilla de San Fernando dos pinturas atribuidas a Juan de Flandes y relacionadas con el retablo mayor, el *Descendimiento* y la *Piedad* (figs. 101-102)¹⁰⁷⁹. Ambas pinturas fueron vendidas por el cabildo en 1944 y hoy forman parte de la colección Lladó-Arburúa de Madrid.

¹⁰⁷⁷ Justi, que visitó la iglesia de San Lázaro a finales del siglo XIX, fue el primero en atribuir las seis tablas que entonces formaban parte del retablo a Juan de Flandes, planteó su pertenencia a un conjunto anterior y su posterior incorporación a la nueva estructura, JUSTI, C. "Juan de Flandes, ein niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen." *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen (Jahrbuch der Berliner Museen)*, 8 (1887), p. 167. Los investigadores que se han ocupado de estas obras no han dudado de la atribución. Suponemos que las citadas pinturas estarían colocadas en el retablo en 1519 cuando se estableció el uso de 4.000 maravedís en cinco años para finalizar diversas obras en la capilla mayor como "las dichas vidrieras e letrero e las otras cosas para que los dichos quatro mill maravedís se avían tomado", ESTRADA NÉRIDA, Jesús, "Noticias y documentos sobre la capilla mayor e iglesia de San Lázaro en Palencia", *PITTM*, 78, 2007, p. 308 (ADP, Parroquia de San Lázaro, Documentos, leg. 1, doc. 6, ff. 38-39).

¹⁰⁷⁸ La última ficha sobre la obra en: SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes...*, pp. 447-450, recoge toda la bibliografía anterior. La atribución de esta pieza a Juan de Flandes ha sido puesta en cuestión: WENIGER, Matthias, *Sittow, Morros, Juan de Flandes: drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel, Ludwig, 2011, pp. 344-345. Debemos señalar que en aquel momento el pintor debía de contar con algunos ayudantes que le permitirían hacer frente a varios encargos y avanzar con mayor rapidez en la ejecución, un aspecto que rebajaría la calidad de algunas pinturas como puede ser el caso.

¹⁰⁷⁹ En el *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia*, se dice que en la capilla del San Fernando, a los lados del sepulcro de don Álvaro de Salazar, se encontraban dos tablas flamencas con el tema del *Descendimiento*, a continuación especifica que "proceden del gran retablo de la Capilla Mayor", (NAVARRO GARCÍA, Rafael, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia. Fascículo cuarto, Partido judicial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1946, p. 179). Las pinturas participaron en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929; en "El Diario palentino" de ese año (17/05/1929) se mencionan como obra de Juan de Flandes de principios del siglo XVI. Sánchez Cantón se refirió a estas dos pinturas como "piezas del retablo de Palencia", obras de Juan de Flandes: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 17, 1930, p. 37, (láms. XXVI y XXVII). En este mismo sentido véase SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes...*, pp. 404-413.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

A pesar de la evidente relación entre las tablas del retablo y estas dos pinturas¹⁰⁸⁰, no se ha encontrado ninguna referencia documental que las vincule con Juan de Flandes y con el retablo mayor. No obstante, se ha supuesto que en torno a 1518, cuando se contrató con Pedro Manso la ampliación de la mazonería a imitación de la ya realizada por Pedro de Guadalupe, se pudo plantear la necesidad de incorporar dos pinturas más al retablo, debido a las nuevas dimensiones que aquel debía de adquirir y a los cambios iconográficos que se iban a operar en el mismo. Silva propuso que estas nuevas pinturas se realizaron entre 1518 y 1519, antes del fallecimiento de Flandes, y que debían vincularse al Calvario de talla contratado con Juan de Balmaseda en 1519, del mismo modo que las de la *Anunciación* y el *Nacimiento de Cristo* estaban conectadas iconográficamente con la *Asunción de la Virgen* de Bigarny¹⁰⁸¹.

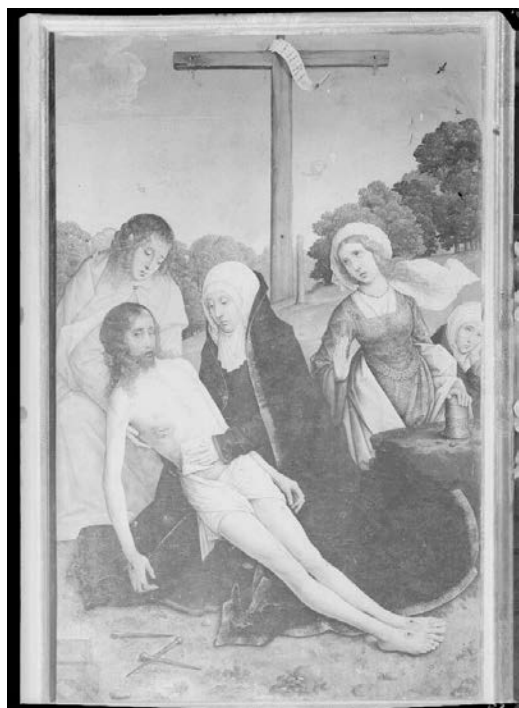


Fig. 101. *Piedad*. Juan de Flandes. Archivo Moreno (IPCE). Núm. inv.: 11994_B

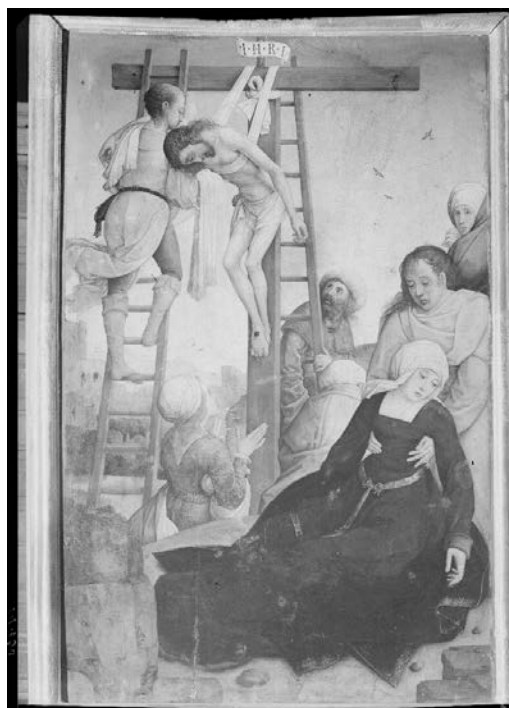


Fig. 102. *Descendimiento*. Juan de Flandes. Archivo Moreno (IPCE). Núm. inv.: 11995_B

¹⁰⁸⁰ Todas las tablas coinciden en el uso de la madera de tilo como soporte, utilizada excepcionalmente en Castilla, así como en su estructura y formato, SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes...*, p. 404

¹⁰⁸¹ SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes...*, p. 345. La autora justifica su exclusión de la obra final debido a los cambios operados en el retablo tras el contrato de 1525 con Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza.

El planteamiento de Silva es muy sugerente, y aun valorando la conexión existente entre estas pinturas y las contratadas para el retablo mayor, así como el posible encaje iconográfico de las mismas dentro del conjunto, dudamos sobre la posibilidad de que las citadas tablas se encargasen para aquel espacio. La lectura de un acuerdo del cabildo de abril de 1521 nos aclara esta cuestión. En aquel momento se mandaba “hazer unas caxas de madera en que estuviesen las honze pieças de tablas de pinzel que hizo Ju^o de flandes pa el retablo en que estuviesen guardadas, en tanto que se asentava”¹⁰⁸². Las pinturas de Juan de Flandes permanecieron guardadas, o tal vez protegidas por un marco, a la espera de que Pedro Manso terminase la ampliación del retablo, una labor que no finalizó hasta abril de 1522. Gracias al citado acuerdo sabemos que dos años después de la muerte del pintor flamenco el número de tablas salidas de su taller con destino al retablo mayor seguían siendo once, sin variaciones con respecto al encargo original de Fonseca, por lo que no podemos relacionar estas dos piezas con el retablo mayor de la catedral de Palencia.

EL TRASLADO DEL CORO Y SU RENOVACIÓN INTERIOR

A pesar de que una buena parte del proyecto ideado por Fonseca para la obra del coro y del trascoro se materializó cuando este ya ocupaba la sede burgalesa, tal circunstancia no derivó en un desinterés del prelado, por el contrario, se preocupó de las actuaciones en la distancia, tanto por el compromiso adquirido como, sobre todo, por la trascendencia que tenían aquellas obras para el templo y para la exaltación de su figura. El obispo puso un especial cuidado en el ornato del espacio, pues era utilizado a diario por los miembros de la clerecía catedralicia y también era uno de los principales focos de atención durante las celebraciones y rituales del templo. Sólo de esta manera se entiende la constante presencia de sus escudos en diferentes espacios del coro.

La primera gran decisión fue que la sillería realizada por el Maestro Centellas en el siglo XV se asentara en la nueva ubicación¹⁰⁸³, por lo que desde el inicio se desestimó la creación de un nuevo conjunto. Tal decisión conllevó algunos cambios

¹⁰⁸² ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1521-1524, f. 14v.

¹⁰⁸³ Sobre la sillería véase, con bibliografía anterior: TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas”, *Archivo Español de Arte*, 74, 294, 2001, pp. 171-178.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

en el espacio arquitectónico en aras de que el mueble encajase en el lugar, así, se retallaron los pilares interiores en su tercio inferior hasta que enrasaron con los muros de cierre del coro, lo cual generó unos lienzos rectos similares a los del anterior recinto coral. En relación con esta intervención se aprovechó para introducir elementos decorativos renacentes en distintos lugares de los cuatro pilares del interior del coro.



Fig. 103. Decoración en la embocadura de entrada al coro. *Ca.* 1515-1520. Catedral de Palencia

En los pilares de la embocadura de entrada, a media altura, se labraron sendos relieves plagados de grutescos y seres fantásticos en una maraña vegetal todo ello inspirado en grabados, por encima de las labores de talla se colocaron los emblemas heráldicos de Fonseca (fig. 103).

En relación con las labores anteriores también se retallaron los pilares centrales, allí se mantuvieron sendos salientes a modo de ménsulas ricamente decoradas sobre las cuales se apoya una parte de la galería que recorre el perímetro del espacio coral

(fig. 104). Estas últimas son dos piezas cargadas de inventiva que comparten autoría y fuente de inspiración con aquellas de la embocadura. Ambas ménsulas poseen una curiosa forma orgánica derivada del soporte sobre el que se tallaron, se dividen en dos niveles en los cuales aparecen niños alados portando banderolas junto a seres fantásticos y otros animales. En la del lado de la Epístola el fondo está construido a base de escamas, de la misma manera que se había hecho en el remate de los muros de la cabecera de la catedral y al igual que el fondo sobre el que se disponía el emblema heráldico de los Reyes Católicos en el trascoro. Se trata de un elemento decorativo que está presente en diferentes partes del edificio y posiblemente vinculado con el taller burgalés de los Colonia. Aunque no se ha documentado la intervención de estos artífices en la catedral, es posible suponer que sus trabajos en el templo debieron de iniciarse en tiempos del obispo fray Alonso de Burgos y que su labor tuvo continuidad durante los gobiernos de sus sucesores en la sede palentina.

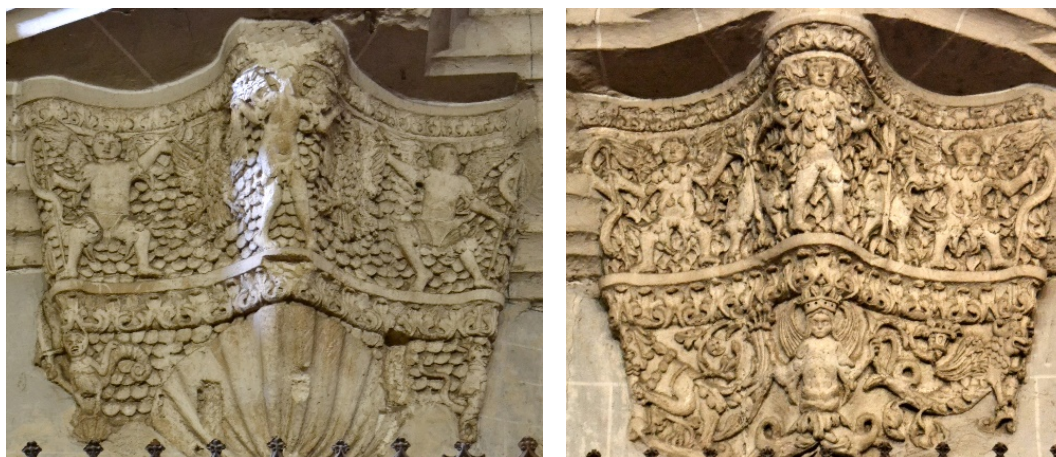


Fig. 104. *Ménsulas del coro de la Catedral de Palencia. Ca. 1515-1520. Lado de la Epístola/ lado del Evangelio, respectivamente.*

En la ménsula del lado del Evangelio las figuras se insertan en una tupida foresta y cubren parte de sus cuerpos con elementos vegetales, todas ellas poseen unas “sugestivas resonancias indigenistas” que podrían conectar con los cargos desempeñados por Fonseca en relación con el Nuevo Mundo¹⁰⁸⁴, o incluso evocar

¹⁰⁸⁴ REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca...”, p. 185.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

alguna de aquellas piezas de origen indiano que formaron parte de los bienes atesorados por el prelado. Las sirenas del nivel inferior y la figura alada dispuesta

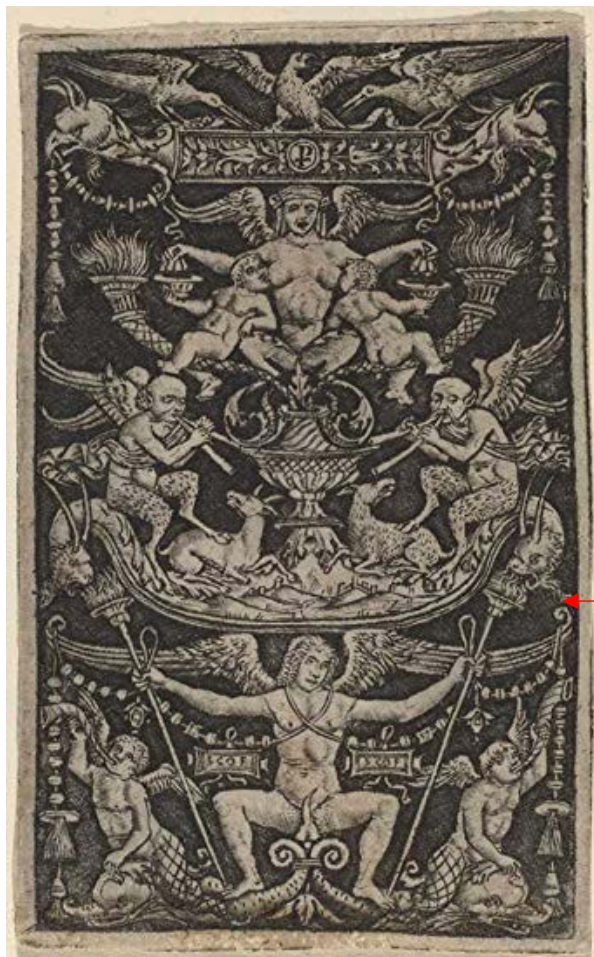


Fig. 105. *Arabesque avec une satyresse allaitant deux enfants*. Peregrino da Cesena. Ca. 1505-1520. 227 Ni/ Recto. Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Réserve Edmond de Rothschild, Recueil de dessins: 654 DR à 752 DR- album de Peregrino.

Ménsula del coro. lado del Evangelio.
Ca. 1515-1520. Catedral de Palencia

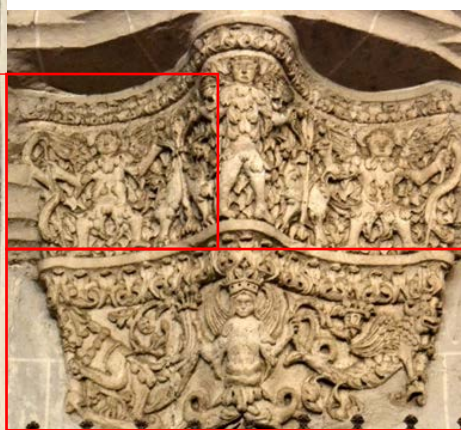


Fig. 106. *Ornamental horizontal panel with a triton in the centre and two griffin-like creatures at the ends* Engraving. Giovanni Antonio da Brescia. 1510-1520. British Museum (Londres). Núm. inv.: 1845,0825.721.

en una posición frontal, además de vincularse formalmente con los grutescos del Renacimiento, especialmente con los grabados de Peregrino da Cesena y de Giovanni Antonio da Brescia (figs. 105-106), y en consonancia con la eclosión de este tipo de ornamentación en la catedral palentina durante la segunda década del siglo XVI, se ha relacionado simbólicamente con el emplazamiento que ocupan. De esta manera, se ha supuesto que se trata de seres “imaginarios que surcan océanos acuáticos o siderales, [lo que] explica su localización, vinculada a la Música, entendida ésta como imagen de la armonía cósmica y como vehículo de comunicación entre las esferas terrenal y celestial”¹⁰⁸⁵.

El conjunto debía de estar finalizado, en su mayor parte, en los últimos años de la segunda década de aquel siglo, ya que el culto en la nueva capilla mayor se iniciaba en 1518¹⁰⁸⁶ y el traslado de la sillería medieval financiada por Sancho de Rojas se producía en 1519¹⁰⁸⁷. El encargado de realizar esta labor fue Pedro de Guadalupe, quien además se comprometía a aumentar el número de siales: diez para la parte alta y otras diez para la baja. Una ampliación de la sillería que debía respetar la forma anterior para dotar de unidad al conjunto¹⁰⁸⁸, algo habitual en los contratos catedralicios palentinos. El entallador debía percibir 15.000 maravedíes por el traslado más 4.000 maravedíes por cada silla¹⁰⁸⁹. En aquel tiempo Guadalupe

¹⁰⁸⁵ *Ib.*

¹⁰⁸⁶ AGAPITO Y REVILLA, Juan, “Los coros de la catedral de Palencia”, *BSCE*, 2, Valladolid, 1905, pp. 69.

¹⁰⁸⁷ Aunque se ha planteado que el coro debió de estar asentado en su ubicación actual en torno a 1511 (ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 240), esto no se produjo hasta 1519. La autora sigue un asiento capitular de 4 de abril de 1511 en el que se recoge una memoria fundada por el abad de Husillos, allí se dice que la sepultura del abad estaba “en el arco primo frontero de la capilla de la trynidad lemitado por el crucero en la nao que esta hacia el tablado [...] a mano derecha donde esta asentado agora el coro” (*Id.*, p. 241, nota 19). Este texto se refiere a la actual capilla de San Gerónimo, por lo que el coro aún se mantenía en el lugar donde fue asentado desde su creación, en el espacio que actualmente ocupa la capilla mayor, y allí se mantuvo hasta que se contrató su ampliación y traslado.

¹⁰⁸⁸ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral de Palencia y los obispos de la Baja Edad Media...”, p. 58; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, p. 75; ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 244.

¹⁰⁸⁹ Contrato con Pedro de Guadalupe para las sillas del coro, 3 de marzo de 1518: “primeramente mudar todas las sillas que agora están en el dicho coro y ponerlas en el coro nuevo muy bien asentadas todas las sillas altas y baxas, puestas en perficion conforme como agora estan [...] le an de dar por ello quince mil maravedis [...] Otrosí, a de hacer el dicho Pedro de Guadalupe todas las sillas que mas fueren menester, ansi las altas como las baxas, para el dicho coro para alargar, porque el coro nuevo es mayor que el viejo. Y a de hacer veinte sillas altas y baxas, que cabran bien en la mayoría del dicho coro [...] por cada una dellas le an de dar quatro mil maravedís [...]”, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, *Libro de contratos de obras de la iglesia*, s/f, tomado de PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, doc. 6, pp. 403-404. A través de

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

también fue el encargado de realizar las puertas laterales de acceso al coro en los altares pétreos de la *Visitación* y del *Cristo de las Batallas*¹⁰⁹⁰, dos en cada lado; de doble hoja, en madera nogal y ricamente talladas, en los paneles que componen las hojas aparecen grutescos, decoración *a candelieri*, los escudos catedralicios y de Fonseca –repite el modelo en cada uno de los altares–, así como los bustos de San Pedro y San Pablo –lado del Evangelio– y Santa Catalina y Santa Bárbara –lado de la Epístola– (fig. 107).



Fig. 107. Puertas de acceso al coro en los altares pétreos del *Cristo de las Batallas* (a) y de la *Visitación* (b-c). Pedro de Guadalupe. Ca. 1518-1519.

unas cuentas del año 1519 que nos han llegado de forma fragmentada, transcritas en época contemporánea e insertas en el libro de Actas Capitulares del año 1501-1510, sabemos que “Costaron las beynte syllas que fizo Pedro de Guadalupe que se mandaron de nuevo en el coro de mas de las que avia quando se paso del cabo del cruzero a IIII U cada una ochenta mil maravedís y mas costo pasar el coro viejo XVIII y otras dos syllas que le mandaron mas VI U por quanto que la madera la puso la obra y otros IIII U que se mandaron por satisfacion al dicho Guadalupe y otros XIII U que costaron los asyentos de naba del coro con sus respaldos y formatos que sumaba todo CXVIII U de los cuales se habia pasado en cuenta desto LXXIII U L quedan cinquenta y syete mil y novecientos y cinquenta maravedis pa[ra] descargo deste dicho año”. Las cuentas han sido publicadas por ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, pp. 256-257 y ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 244.

¹⁰⁹⁰ “yten que costaron quatro puertas pa[ra] las dos entradas colaterales del coro que hizo el dicho Pedro de Guadalupe a toda costa treinta ducados”, ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, p. 257.



Fig. 108. *Tribuna del coro* (detalle). Ca. 1520

Con posterioridad a estas obras de adecuación del espacio y de traslado de la sillería coral se realizaron los antepechos de piedra de las galerías meridional y septentrional que conducían a las tribunas de los órganos, así como el pretil de piedra sobre el que se asentó la reja del coro. En ambos casos las obras debieron de realizarse en el tercer decenio del siglo XVI y, probablemente, salieron del mismo taller. Son especialmente interesantes los antepechos, ricamente tallados con elementos vegetales y renacientes. Destacan las tribunas sobre las ménsulas anteriormente citadas, de planta poligonal, se componen de tres paneles separados por columnas abalaustradas en cuyo centro se representan medallas o monedas con la efigie de emperadores o gobernantes de perfil. En torno a ellas se representan guirnaldas, cabezas de querubines alados, armaduras, yelmos, escudos y laureas. Se trata de personajes triunfantes, alguno de ellos laureado, que evocan la imagen del guerrero virtuoso y victorioso (fig. 108). Estas efigies suponen una recuperación de la Roma imperial que, a su vez, se puede relacionar con la idea de dinastía enraizada en la Antigüedad romana y que pudieron realizarse con motivo de la estancia del emperador Carlos V en Palencia en 1522. El repertorio figurativo se puede relacionar con el *Illustrium imagines* de Andrea Fulvio, un libro publicado en Venecia en 1517 y que pudo servir de inspiración a sus artífices. Por otro lado, debemos tener presente que fue un recurso utilizado por el Maestro Hilario para la

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

obra en hierro de la *Escalera dorada* en la Catedral de Burgos¹⁰⁹¹, lo que conecta este encardo con los talleres burgaleses y con una obra promovida por Juan Rodríguez de Fonseca en Burgos.

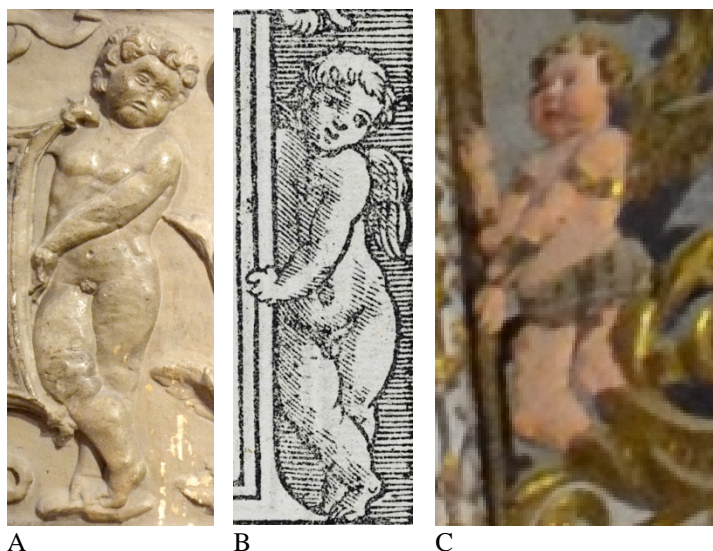


Fig. 109. A. Pretil de la reja del Coro (detalle). Ca. 1522. /B. Grabado del *Illustrium imagines*, detalle. Andrea Fulvio. 1517/ C. Retablo de la Catedral de Palencia (detalle). Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza. 1525.

El pretil de piedra sobre el que debía asentarse la reja del coro se realizó en 1522, como consta en una doble inscripción en la que se alude al obispo Pedro Ruiz de la Mota y a la presencia del Papa Adriano VI en la ciudad. Todo él está ornado con niños desnudos, medallas y cartelas. En los netos destinados a sustentar las columnas principales de la reja se labraron, en bajo relieve, las efigies de San Jerónimo, San Juan Bautista, San Antolín y San Agustín. Sobre el pretil se dispuso una reja de madera que se mantuvo en el lugar hasta que en 1555 se contrató la reja de hierro con Gaspar Rodríguez¹⁰⁹².

¹⁰⁹¹ En relación con el interés anticuario véase CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “Libros de medallas en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Los primeros cincuenta años de bibliografía numismática (1517-1567)”, en VIFORCOS MARINAS, María Isabel y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (coords.), *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*, Madrid, Tecnos, 2010, pp. 243-267; GARCÍA NISTAL, Joaquín, “Imagen y memoria: El papel de la bibliografía numismática y medallística”, en ID., pp. 268-282; y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, “Pasión por la Antiquaria: Monedas, medallas y medallones”, en ID., pp. 283-309.

¹⁰⁹² En el contrato se decía: “la dicha rexa ha de ser tan ancha como la de madera que agora tiene el dicho coro”; *Contrato y obligación con Gaspar Rodríguez, rexero, vecino de Segovia, sobre la rexa del coro de la santa iglesia de Palencia*, 2 de noviembre de 1555, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 4, 89, *Libro de contratos de obras de la iglesia*, ff. 73-83v, transcripción tomada de: GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Cinco rejas...”, p. 124.



Fig. 110. Pinjante en la clave de una de las bóvedas del coro. Ca. 1515-1520.



Fig. 111. *Portrait of Charles V*. Daniel Hopfer. Ca. 1519. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. Inv.: 19.52.19./ *Grabado ornamental*. Nicoletto da Modena. Ca. 1500-1510. British Museum. Núm. Inv.: 1845,0825.654./ *Ornament Panel with Dragons, Masks, and Instruments of War*. Zoan Andrea. Ca. 1505. National Gallery of Art. Washington. Núm. Inv.: 1943.3.441.

A pesar de que se ha relacionado estilísticamente con la obra de Miguel de Espinosa¹⁰⁹³, es muy probable que la obra fuera ejecutada Juan de Torres y Pedro Manso, los mismos autores que pudieron realizar el antepecho del interior del coro antes citado y que en aquel momento trabajaban en las obras catedralicias, ya fuera en las puertas del trascoro o en la mazonería del retablo. Para su elaboración se pudieron inspirar en el *Illustrium imagines* de Andrea Fulvio, como se puede comprobar a través de los niños desnudos que sustentan una cartela, similar a ciertas figuras presentes en los grabados del libro citado. La misma figura angélica se representó de nuevo en la arquitectura destinada a acoger el *Calvario* del retablo mayor, una obra contratada en 1525 con Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza, dos entalladores entonces asentados en Palencia quienes, por otro lado, también pudieron participar en estas obras (fig. 109).

El espacio se cubre con dos bóvedas decoradas con la heráldica de Fonseca. La cubierta más cercana al crucero fue realizada por Bartolomé Solorzano entre las prelacías de fray Alonso de Burgos y Diego de Deza puesto que, como se ha dicho más arriba, este tramo ya se había cerrado cuando Martín de Solórzano firmó el contrato para finalizar la iglesia en 1504. No obstante, la bóveda no se decoró con la heráldica de los citados preladados, en la clave se colocó una gran pieza decorativa de forma circular en cuyo centro se colocó el escudo de la familia Fonseca, timbrado con la cruz y el capelo episcopal en alusión al obispo. En torno a la heráldica se disponen, de forma concéntrica, sucesivas fajas decorativas en las que aparecen guirnaldas, grutescos y la inscripción: IOANES DE FONSECA DEI GRACIA EPISCOP PALENTIN ET COMES. Todo ello se cierra con una cenefa decorativa (fig. 110). Llama la atención lo avanzado de su decoración, lo cual indica que debió de realizarse en torno a 1516, cuando se finalizó el edificio. Las dimensiones de la pieza y el lugar estratégico en el que se colocó permiten suponer que se pensó para competir y superar al escudo de fray Alonso de Burgos colocado en la clave del crucero. Finalmente, es seguro que para su realización se utilizaron diversos repertorios gráficos; así, la forma circular compuesta por cenefas concéntricas donde aparecen grutescos y una inscripción latina para exaltar al personaje se puede

¹⁰⁹³ PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística de la catedral de Palencia...”, p. 159. Si se acepta la hipótesis de que el nacimiento de Miguel de Espinosa debió de producirse entre 1510 y 1511 en la ciudad de Burgos, no es posible que dirigiera una obra realizada en torno a 1522. Sobre este escultor, sobre su obra y bibliografía ver la entrada en el Diccionario Biográfico Español escrita por Jesús María Parrado del Olmo: <http://dbe.rah.es/biografias/71021/miguel-espinosa> (consultado: 28/08/2018).

relacionar con obras como el retrato de Carlos V de Hopfner, así mismo, los grutescos presentes en el tondo proceden de grabados como los de Nicoletto da Modena o Zoan Andrea (fig. 111).

La clave de la segunda bóveda del coro también aparece decorada con la heráldica de la familia Fonseca, en este caso inscrita en una corona de laureles (fig. 112). Aquí lo más interesante es que en las claves secundarias de la bóveda se disponen cuatro escudos correspondientes a cada uno de los cuatro cuarteles del escudo de Juan Rodríguez de Fonseca, lo que supone una nueva exaltación personal y del linaje. A través de la heráldica presente en el coro es posible hablar de una ocupación simbólica permanente del espacio por parte del prelado, quien era perfecto conocedor de la relevancia del lugar tanto en el culto ordinario como en el extraordinario.



Fig. 112. *Bóveda del coro.* Juan de Ruesga. Ca. 1508. Catedral de Palencia.

EN TORNO A LA DECORACIÓN DE LAS PUERTAS DEL CRUCERO

Las puertas monumentales del crucero, aquellas que fueron iniciadas en tiempos de Hurtado de Mendoza y continuadas durante las prelacías de Alonso de Burgos y Diego de Deza, se pudieron dar por concluidas en la segunda década del siglo XVI, entre las prelacías de Juan Rodríguez de Fonseca y de Juan Fernández de Velasco. En el brazo sur se abre la puerta de Santa María o del Obispo (fig. 113-A) y en el

norte la de San Juan o de los Reyes (**Figura x B**). Ambas comparten diseño y la división tripartita de su parte interna, aunque difieren en el arco de entrada, único en el caso de Santa María y doble en la de San Juan.



Fig. 113. Puerta de Santa María (A) / Puerta de San Juan (B). Ca. 1480-1514. Catedral de Palencia

La puerta de Santa María o del Obispo, denominada de esta última manera por ser la entrada desde la que accedían los preladados al interior del templo en las grandes ceremonias¹⁰⁹⁴, se convirtió desde su construcción en uno de los focos de atención del exterior catedralicio. Posee una iconografía que se ha interpretado teniendo en cuenta el momento en el que se proyectó (ca. 1480) y el uso principal que debía adquirir: la entrada triunfal del obispo en el templo. Así, las figuras que aparecen en las arquivoltas se han relacionado con personajes del Antiguo Testamento cuyo relato tiene continuidad en el Nuevo Testamento a través de la figura de María, originalmente esculpida para que ocupase el parteluz. Aquellas figuras eran por lo tanto un reflejo de la comunidad judía que vivía en la ciudad, la misma que con motivo de las entradas del obispo escenificaba el abandono de la Vieja Ley en favor

¹⁰⁹⁴ No recibía ese nombre en referencia al obispo Juan Rodríguez de Fonseca como se ha propuesto, véase MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 2002, p. 284.

de la Nueva¹⁰⁹⁵, algo que, recordemos, sucedió por última vez con la elección de fray Alonso de Burgos ya que durante su prelación se produjo la expulsión de la citada comunidad.



Fig. 114. Dintel de la *Puerta de Santa María*. Ca. 1480-1514.

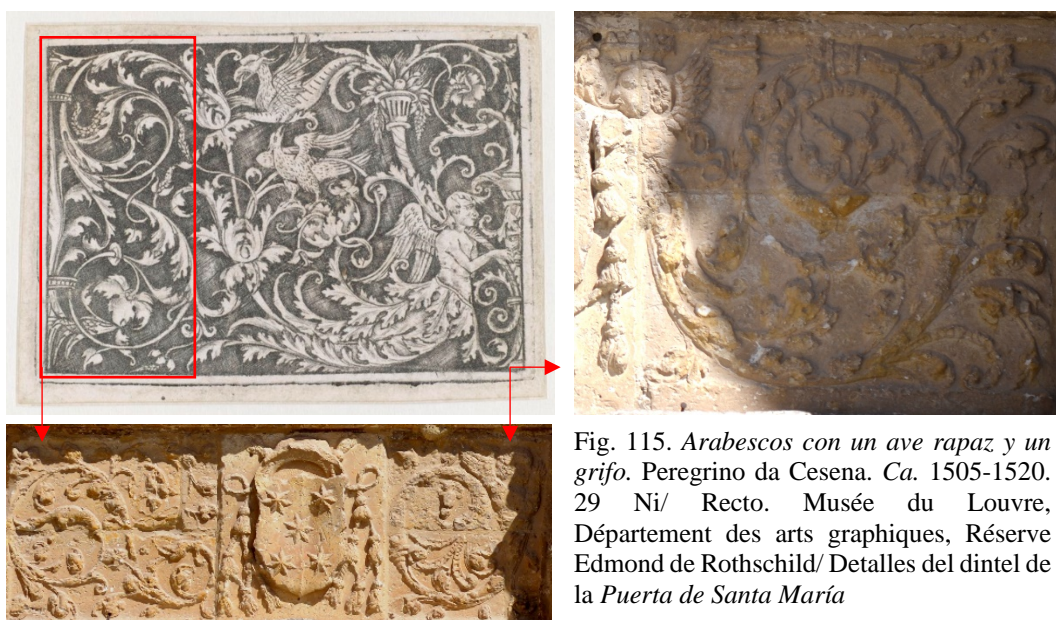


Fig. 115. Arabescos con un ave rapaz y un grifo. Peregrino da Cesena. Ca. 1505-1520. 29 Ni/ Recto. Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Réserve Edmond de Rothschild/ Detalles del dintel de la *Puerta de Santa María*

La advocación mariana de la puerta favoreció, sin lugar a duda, que Fonseca estuviera interesado en vincularse a la misma de forma permanente mediante sus emblemas heráldicos. Durante su prelación se modificó el proyecto inicial, ya que entonces se eliminó el parteluz y la imagen de la *Virgen con el niño* fue trasladada al tímpano, lo que permitió la apertura de un vano diáfano de mayores dimensiones en relación con su función de entrada monumental. En el friso, por encima del arco de entrada, se colocaron las armas del obispo entre roleos vegetales, grutescos y la figura de un salvaje arrodillado orando ante la Virgen (fig. 114). Para su elaboración

¹⁰⁹⁵ ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística...”, p. 94.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

se recurrió de nuevo a repertorios gráficos, en este caso pudo utilizarse un grabado de Peregrino da Cesena (fig. 115).

La combinación de elementos ornamentales vegetales de tradición gótica, junto con otros de procedencia italiana genera una simbiosis artística propia del periodo y característica del gobierno de Fonseca en la diócesis, algo que también se produjo en los altares pétreos que delimitan el perímetro del coro o en los relieves de la escalera de la cripta. Esta dualidad de gusto se hace extensiva al tímpano de la puerta de Santa María (fig. 116), un espacio cuadrículado en el que se insertan elementos decorativos vegetales, seres fantásticos y distintas figuras entre las cuales abundan los niños. Es reseñable la idea de orden que subyace en esta decoración, la cual en ocasiones se hace extensiva a las imágenes del interior de las retículas. Algunas de las figuras aquí representadas recuerdan a aquellas del último Gótico presentes en fachadas de San Gregorio o San Pablo de Valladolid o en los márgenes de los libros miniados, las cuales se mezclan con figuras inspiradas en grabados de origen italiano.



Fig. 116. Tímpano de la Puerta de Santa María. *Ca.* 1514

La autoría de las esculturas del tímpano aún es desconocida, el ecléctico resultado, donde se mezclan distintas referencias formales, impide decantarse por una sola opción. Recordemos que se ha planteado la posibilidad de que en las

figuras de las jambas participaron los mismos artífices que trabajaron en las obras vallisoletanas promovidas por fray Alonso de Burgos, quienes pudieron continuar trabajando en las obras catedralicias en los primeros años del siglo. No obstante, muchos de los relieves poseen un lenguaje formal en sintonía con las formas italianas, lo cual nos posibilita ponerlos en relación con los mismos autores que intervinieron en la escalera de acceso a la cripta. Así, los *putti* o niños que se muestran en diferentes actitudes, ya sea jugando, enfrentados o recolectando frutos, se pueden relacionar con diversos grabados de origen germánico y con arquitecturas en las que participaron Juan de Ruesga o los Colonia¹⁰⁹⁶. Las otras figuras, sin profundizar en su procedencia, se pueden relacionar con imágenes de origen diverso realizadas en los albores del siglo XVI (figs. 117, 118, 119).



Fig. 117. Tímpano de la Puerta de Santa María. Catedral de Palencia (detalle)/ Fachada del Colegio de San Gregorio, Valladolid (detalle)/ Portada de *Der Swangern Frawen und Hebammen* (detalle)¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁶ La presencia de niños en las miniaturas medievales es frecuente, a este respecto véase: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 122-129. Estos también se insertan en grabados como el *Dios Padre* de Michel Wolgemut para el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel o, con entidad propia, en el dibujo que hizo Israel van Meckenem titulado *Once niños desnudos en distintas posiciones* (custodiado en la Albertina de Viena, núm. Inv.: DG1930/1842 [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1930/1842\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1930/1842]&showtype=record)), véase HEIM, Dorothee, “La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem”, *BSAA arte*, 71, 2005, figura 14, p. 86. Este último dibujo fue utilizado, con toda probabilidad, por Simón de Colonia para labrar algunas de las figuras de niños que aparecen en diversas actitudes en la fachada de la iglesia de San Pablo de Valladolid.

¹⁰⁹⁷ RÖSSLIN, Eucharius, *Der swangern Frawen und hebammen rosgarten*, Cologne, Arnt von Aich, 1513.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad



Fig. 118. Tímpano de la Puerta de Santa María. Catedral de Palencia (detalle)/ Libro de Horas, Catedral de Ciudad Rodrigo¹⁰⁹⁸ (detalle).



Fig. 119. Puerta de Santa María. Catedral de Palencia (detalle)/ *Sátiro*. Ca. 1515. Metropolitan Museum of Art, Nueva York¹⁰⁹⁹.



Fig. 120. Tímpano de la Puerta de Santa María. Catedral de Palencia (detalle)/ *Hercules and the Hydra*. Peregrino da Cesena. Ca. 1490-1520. British Museum, Londres. Núm. Inv.: 1895,0915.144

La puerta de San Juan o de los Reyes, en el otro extremo del crucero, miraba al “tablado” o al “pradillo”¹¹⁰⁰, un espacio de gran actividad comercial en la ciudad que conectaba con el Hospital de San Antolín y con el solar donde se encontraba el alcázar del obispo. Este era el lugar elegido para que los monarcas accedieran al interior del templo y para que el Santísimo Sacramento entrara o saliera del edificio durante las ceremonias pautadas¹¹⁰¹; lo cual indica que era una puerta de prestigio con un uso ocasional, al igual que su homóloga al otro lado del brazo del crucero. Estructuralmente es similar a la puerta de Santa María, aunque como ya se ha señalado en este caso la figura de San Juan preside el parteluz, lo que divide el vano de entrada en dos partes iguales.

¹⁰⁹⁸ Imagen procedente de un *Libro de Horas* custodiado en la Catedral de Ciudad Rodrigo y realizado por Philippus Pigouchet en 1504, f. 106 v. La imagen está tomada de la ficha elaborada con motivo de la exposición de las Edades del Hombre en Ávila (2004): RUIZ MALDONADO, Margarita, “Muerte de Urías y Baño de Betsabé”, en *Testigos*, Ávila, 2004, pp. 413-415.

¹⁰⁹⁹ Imagen tomada de BYRNE, Janet S., *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1981, p. 26.

¹¹⁰⁰ La puerta de San Juan se ha relacionado con el modelo de entrada del Parral que Ruesga conoció de primera mano: ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga...”, p. 247.

¹¹⁰¹ VIELVA RAMOS, Matías, *La catedral de Palencia...*, p. 35.

Al igual que su homóloga, la puerta de San Juan debió de iniciar su construcción durante la prelación de Hurtado de Mendoza, aunque en 1610 fue sometida a una remodelación en la que se perdió parte de su decoración, la cual afectó especialmente a sus enjutas, donde pudieron situarse los emblemas heráldicos del prelado promotor hoy perdidos.



Fig. 121. Relieve del tímpano de la Puerta de Santa María. Ca. 1514. Catedral de Palencia./ *Ornamental horizontal panel...* (detalle). Giovanni Antonio da Brescia. Ca. 1510-1520. British Museum (Londres). Núm. Inv.: 1845,0825.721.



Ménsula del coro de la Catedral de Palencia. Ca. 1515. Lado del Evangelio

En esta portada la decoración del tímpano es más avanzada que en la de Santa María, pues aquí se prescindió de las formas goticistas en favor de los diseños “a lo romano”, que se han relacionado con la decoración de la fachada de la Universidad de Salamanca¹¹⁰². También se ha supuesto que los responsables de estos relieves se inspiraron en *La Hypneotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499), de la misma manera que lo hicieron quienes labraron los relieves de la escalera de la

¹¹⁰² CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura plateresca...*, p. 311.

Universidad salmantina¹¹⁰³. En nuestra opinión es más plausible que quienes ejecutaron la decoración de la portada de San Juan fueran los mismos que trabajaron en ciertas obras escultóricas del interior catedralicio. Así, se pueden relacionar algunos detalles decorativos de la obra anteriormente citada con las ménsulas que sustentan el corredor en el interior del coro, con los relieves de la embocadura de acceso al citado recinto o con la decoración menuda que cubre una gran parte del retablo pétreo del cerramiento septentrional del coro, el más próximo a la cripta, todos ellos parcialmente inspirados en los grabados de Giovanni Antonio da Brescia (fig. 121).

LOS “PAÑOS RICOS” DEL OBISPO FONSECA Y SU GENEROSA DONACIÓN A LA CATEDRAL PALENTINA

Cuando Juan Rodríguez de Fonseca regaló a los Reyes Católicos en 1499 un tapiz flamenco “Rico de devoción con mucho oro”, dio muestras de conocer a la perfección los gustos de la nobleza a la que pertenecía, así como los lenguajes de representación social de la época¹¹⁰⁴. En este sentido, el prelado atesoró en vida una importante colección de paños que, tras su muerte, fue repartida entre sus herederos y las últimas sedes episcopales que ocupó, así como a la iglesia de Santa María de Coca (Segovia), lugar elegido para servir de panteón familiar¹¹⁰⁵. En su testamento mandaba:

“los diez paños ricos que nos tenemos de la historia de la creacion/ se den luego los cuatro paños de ellos a nuestra fabrica de nuestra santa iglesia de Burgos y los otros cuatro paños se den a la iglesia de Palencia y los otros dos mandamos que se den a la iglesia de Coca, con los otros dos paños del nascimiento que como

¹¹⁰³ ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral...”, p. 248. No se ha encontrado ninguna concordancia entre la decoración de esta portada y los grabados presentes en la *Hypnerotomachia Poliphili*.

¹¹⁰⁴ Aquella donación se produjo el 22 de mayo de 1499. La descripción del paño decía lo siguiente: “[...] tiene un crucifijo puesto en la Cruz e a la vna parte cuando llevó a Cruz a cuevas e de la otra parte la resurrección e otras figuras que tiene de largo quatro varas e cinco dozavos e de caída tres varas e tres quartas que lo dyo don Juan de Fonseca”, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros...*, p. 123, ver también p. 93. Este mismo proceder con fue puesto en práctica por otros nobles y prelados castellanos del periodo.

¹¹⁰⁵ Sobre los paños véase, con bibliografía anterior, HOYOS ALONSO, Julián, “La presencia y uso de tapices en la Palencia del siglo XVI”, *BSAA arte*, 84, 2018, pp. 173-195 y VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 276-279.

testamentario del arzobispo mi señor mando que se diesen a la iglesia de Coca, entendiense demas de los cuatro paños que arriba decimos”¹¹⁰⁶.

Por otro lado encargaba que los “otros ocho paños pequeños de la historia de — que trajo Cristobal de Aro, los cuatro paños se den a la señora doña Mayor de Fonseca mi sobrina [...] y los otros cuatro paños se den al señor Antonio de Fonseca”¹¹⁰⁷

La seo palentina aún conserva los ocho tapices legados por el prelado, divididos en partes iguales entre los dedicados a la *Redención del Hombre* ¹¹⁰⁸ y los que interpretan la *La Salve* mediante imágenes, los cuales constituyen el conjunto de tapices máspreciado y mejor estudiado que posee la catedral de Palencia

LA SERIE DE TAPICES DE LA HISTORIA DE LA REDENCIÓN DEL HOMBRE

La serie conocida como de la “Redención del Hombre”, aquella a la que el obispo se refería en su testamento como “Historia de la Creación”, se componía originalmente de diez piezas y fue dividida en tres partes tras la muerte del prelado: cuatro paños pasaron al templo palentino, otros cuatro a la catedral de Burgos y dos más a la Iglesia de Santa María de Coca¹¹⁰⁹. A pesar de su dispersión, la serie que atesoró Fonseca es la que aún conserva un mayor número de piezas, ocho de las diez¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁶ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 46-47.

¹¹⁰⁷ *Ib.*

¹¹⁰⁸ Seguimos la denominación aportada por: CAVALLO, Adolph Salvatore, *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 421-446. También se conoce a la serie como de “Las Virtudes y los Vicios” o “Historias del Testamento Nuevo y Viejo”. De esta última forma consta en el Inventario de la catedral de 1725. ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. 7, 95-a, f. 274v.

¹¹⁰⁹ MARTÍNEZ RUIZ, María José, y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Tapestries of the Cathedral of Palencia...”, p. 285.

¹¹¹⁰ Dos de los tapices de la catedral de Burgos: *El hombre abandona los vicios. La paz y la misericordia obtienen la promesa de su redención* y *El casamiento de la Virgen y la Natividad* fueron vendidos por el cabildo burgalés y hoy se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York. Sobre las piezas véase: RORIMER, James J., “New Acquisitions for the Cloisters”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33, 5, part 2, 1938, p. 19, fig. 15 ; LIEF, Zola, “The Cloisters”, *The Compleat Collector*, 7, 1943, p. 4; COFFINET, Julien, *Métamorphoses de la tapisserie*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977, p. 100, fig. 29 a; CAVALLO, Adolfo S, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 421-445, figs. 133-144; BARNET, Peter y WU, Nancy Y., *The Cloisters: Medieval Art and Architecture*, New York and New Haven, The Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 180-181; CLELAND, Elizabeth, “Collecting Sixteenth-Century Tapestries in Twentieth-Century America: The Blumenthals and

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

En los paños se recoge una iconografía compleja, concebida probablemente por un religioso, en la que se narra la caída y la redención del alma humana desde la Creación hasta el Juicio Final. A través de los mismos se trasladan ideas contrapuestas, representadas mediante la lucha entre los vicios y las virtudes. En muchas de las piezas destaca la figura de Cristo, gracias a la cual se traslada el mensaje principal de la serie: la redención del hombre. Ordenados según su discurso iconográfico, la serie se componía de los tapices de *La Creación*, *Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado*, *El hombre abandona los vicios*. *La paz y la misericordia obtienen la promesa de su redención*, *El casamiento de la Virgen y la Natividad*, *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo*, *Escenas de la vida pública de Cristo*, *Batalla entre los Vicios y las Virtudes*. *Crucifixión*, *La resurrección de Cristo*, *Ascensión de Jesucristo y la Reconciliación del Hombre con Dios* y, por último, *El Juicio Final*¹¹¹¹. En cada una de las piezas se representan de manera simultánea diferentes escenas, todas ellas relacionadas entre sí, entre las cuales destaca la central. En los extremos inferiores dos personajes, profetas o evangelistas, portan sendas filacterias en cuya leyenda se menciona la escena representada extraída de los Evangelios. Antoine plantea que la forma de dividir las escenas se puede relacionar con los fastos, las representaciones y las decoraciones efímeras que se producían en los espacios públicos de las ciudades para conmemorar las entradas principescas o con motivo de algunas procesiones¹¹¹².

Jacques Seligmann”, *Metropolitan Museum Journal*, 50, 2015, p. 154. Los aspectos relacionados con su venta y salida de España en MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, v. I, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2008, pp. 76-81. Sobre los tapices entregados a la iglesia de Coca, en fechas recientes se ha propuesto que los Duques de Alba trasladaron las piezas a Madrid en algún momento indeterminado del siglo XIX y que en 1877 se llevaron a París donde fueron vendidos. Estos se han identificado con los paños expuestos en el Kasteel de Haar (*Creación*) y en el Museo del Louvre (*Juicio final*), véase: VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, p. 278.

¹¹¹¹ Para la denominación de cada una de las piezas se sigue el cuadro elaborado por Antoine sobre las series y tapices conservados con sus respectivos títulos, ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, “La Historia de la Redención del Hombre: una tapicería en busca de comitente”, en CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA-GACÍA Bernardo J., *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 110-111.

¹¹¹² ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, “La Historia de la Redención del Hombre...”, p. 98. Ramos de Castro ya apuntó la posibilidad de que estos tapices reprodujesen representaciones teatrales, acontecidas en ambientes cortesanos o de palacio, entre arquitecturas efímeras, RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La Tapicería de la Historia del Testamento Viejo y Nuevo”, en *Memorias y Esplendores*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 137.

La serie fue repetida hasta en ocho ocasiones desde que se hiciese la *editio princeps* en torno al año 1500¹¹¹³ y se estima que todas ellas salieron del taller de Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter¹¹¹⁴. La relación de este pintor con los príncipes Felipe y Juana está perfectamente contrastada. Para ellos pudo realizar entre otras la tabla donde se representa a la princesa en actitud orante, hoy conservada en el Louvre; por otro lado, Aelst llevó a cabo algunos encargos para Juana de Castilla y, así mismo, fue nombrado tapicero de Felipe el Hermoso en 1504.

Fueron diversos los conjuntos de tapices que repitieron esta iconografía de la *Redención del Hombre*, y con especial frecuencia en el ámbito cortesano, por lo que se ha establecido una relación entre las piezas y la política matrimonial de los Reyes Católicos. Así, la llegada a Inglaterra antes de 1502 de la *editio princeps* está vinculada al acuerdo matrimonial entre Catalina de Aragón y el príncipe Arturo; por otro lado, Manuel I de Portugal que contrajo matrimonio con María de Aragón, hija de los Reyes Católicos y hermana de Juana, poseyó una serie con esta temática; y, por último, Juan Rodríguez de Fonseca, quien había estado detrás de los acuerdos para sendos enlaces matrimoniales también poseyó una serie con la misma temática. Todo ello refuerza la vinculación de los citados tapices con la monarquía hispana y, especialmente, con los entonces príncipes Felipe y Juana. Es muy probable que Fonseca aprovechara su presencia en Flandes en 1504 para comprar o encargar una de estas series, allí pudo contactar con Colijn de Cotter el más que probable autor de la serie quien, por otro lado y al igual que nuestro obispo, aparece mencionado en el *Liber Authenticus* como miembro de la Cofradía de los Dolores de la Virgen¹¹¹⁵.

¹¹¹³ Se ha propuesto que la primera edición de la serie es la que se hizo con hilos de plata y oro para Enrique VII, llegada a Inglaterra en 1502, de la que hoy tan solo se conserva el tapiz de *la Creación* en la catedral de Narbona, ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, “La Historia de la Redención del Hombre...”, p. 96.

¹¹¹⁴ *Id.*, pp. 101 y 103. Ramos de Castro relacionó los tapices con Jan van Roome, pintor de Margarita de Austria, posiblemente manufacturados por Andrés Martens, RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La Tapicería de la Historia del Testamento...”, p. 137.

¹¹¹⁵ *Liber authenticus sacratissimae utriusq...*, AVB, Archives Historiques, 4313, f. 167 v. ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, “An Uncelebrated Patron...”, p. 94, ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, “La Historia de la Redención del Hombre...”, p. 105.



Figura 122. *Los vicios entretienen al hombre en una vida de pecado.* Detalles de la filacteria, la Culpa y Expulsión. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). Ca. 1505. Catedral de Palencia.

Iconografía de los tapices palentinos

La catedral custodia los paños titulados: *Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado*, *El casamiento de la Virgen y la Natividad*, *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo* y *la Reconciliación del Hombre con Dios* o, lo que es lo mismo, el segundo, el quinto, el sexto y el noveno tapices de la colección. Como se puede intuir no siguen un discurso iconográfico autónomo y, por otro lado, tampoco nos consta la existencia de una correlación entre las piezas y un programa concreto planteado por Fonseca para el interior del templo. Por todo

ello, para su estudio iconográfico se seguirá el orden que debían ocupar dentro del conjunto.

El tapiz titulado *Los vicios entretienen al hombre en una vida de pecado*¹¹¹⁶ (Fig. 122) contiene la clave para su interpretación en la inscripción de la filacteria que porta el personaje que aparece sentado en el extremo inferior izquierdo de la escena (Fig. 122, detalle). El texto dice: “SICE ILLOS A FACIE MEA” (Quíталos de mi presencia, Jeremías: 15, 1), que remite al disgusto divino ante el comportamiento del Hombre, lo cual tan solo se puede remediar mediante la Redención.

Cada uno de los dos registros en que se puede dividir el tapiz recogen distintas escenas que se suceden sin que aparentemente exista un orden claro de lectura. En la parte superior izquierda se representa a la Trinidad a través de tres personajes iguales, lo cual se repite en todos los tapices de la serie. Frente a este grupo, dos mujeres en actitudes contrarias muestran la pugna entre el Bien y el Mal. En el centro del registro superior una mujer, la Soberbia, se representa entronizada, rodeada por los Vicios, entre estos destaca la Culpa (fig. 122, detalle), que sujeta una representación de la Expulsión del Paraíso señalada con un cetro por la Lujuria, en alusión a que la Caída del Hombre fue debida a un comportamiento pecaminoso. Esta escena tiene su continuidad en el extremo derecho, donde la Razón es expulsada de un edificio en el cual se encuentra de nuevo la Lujuria. En el estrato inferior, el Hombre, significado con el nombre genérico *Homo* (es decir, la humanidad), es el protagonista de diferentes escenas. Así, aparece junto a una figura femenina que personifica a la Culpa, y juntos son expulsados por una tercera figura que blande una espada -en relación con la Expulsión del Paraíso- (fig. 122, detalle); es amenazado con una lanza por la Tentación; y, finalmente, obligado a ganarse el pan con el sudor de su frente, donde se le representa trabajando con una pala.

El quinto paño de la serie se titula *La adoración de los Magos y la infancia de Cristo* (fig. 123). El tema se recoge en la filacteria que porta un personaje en el extremo inferior derecho: “EX AEGYPTO VOCAVI FILIVM MEVM” (De Egipto llamé a mi hijo, Mateo 2, 15; y, en el Antiguo Testamento, Oseas 11, 1) (fig. 123 detalle). Al igual que en el caso anterior, la lectura ha de iniciarse desde la parte

¹¹¹⁶ También llamado *Los vicios conducen al Hombre al pecado* http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Los_Vicios_conducen_al_Hombre_al_pecado, RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La Tapicería de la Historia del Testamento...”, pp. 142-144.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

superior izquierda, donde se suceden varias escenas relativas al nacimiento o a la infancia de Cristo: Circuncisión, Los Magos recibidos por Herodes, Presentación en el Templo y Jesús ante los doctores. En la parte central izquierda un grupo de sabios de la Antigüedad y Sibilas señalan al cielo, al lugar donde se aparece María con el Niño. En el lado opuesto está la Visitación, junto con dos niños en la misma actitud de saludo: Juan y Jesús identificados con sus nombres. En el centro, la escena principal, la Epifanía (fig. 122, detalle).



Fig. 123. *La Adoración de los Magos y la Infancia de Cristo*. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). Catedral de Palencia. Ca. 1505. Detalles de la *Epifanía* y de la filacteria.

La pieza anterior tiene continuidad en el tapiz titulado *Escenas de la vida pública de Cristo* (fig. 124). En el mismo, el rey David, sentado en la zona inferior derecha, porta una filacteria con la inscripción: “ACCINGERE GLADIO TVO SUPER FEMUR TVVM. POTENTISSIME” (Cíñete, valiente, la espada sobre la pierna, Salmos: 44, 4). Esta inscripción hace referencia a la unión del Rey Mesías con Israel, o lo que es lo mismo a un suceso que prefigura la llegada de Cristo. En el tapiz se muestran nueve escenas que intercalan la vida de san Juan Bautista y diferentes pasajes de la vida pública de Cristo entre las que destaca la Resurrección de Lázaro en la zona central (fig. 124, detalle). La narración finaliza con una escena en la parte inferior derecha donde la Caridad, de pie y en actitud triunfante, reta a la Envidia, sentada y sometida, que apoya su mano sobre un cetro roto. La figura principal porta en su espalda, a modo de capillo, la imagen de un pelícano, símbolo del sacrificio de Cristo para redimir al Hombre (fig. 124, detalle).



Fig. 124. *Escenas de la vida pública de Cristo*. Detalles de la *Resurrección de Lázaro*, *La Caridad reta a la Envidia* y *filacteria*. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). Ca. 1505. Catedral de Palencia.



Figura 125. *La Resurrección de Cristo, Ascensión de Jesucristo y la Reconciliación del Hombre con Dios.* Detalles de las filacterias y los vicios. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). Ca. 1505. Catedral de Palencia.

El último de los tapices recoge diversas escenas: *La resurrección de Cristo, Ascensión de Jesucristo y la Reconciliación del Hombre con Dios* (fig. 125). En este caso son dos los personajes que portan filacterias; la de la parte inferior izquierda dice: “PUTAS NEMORTU[US] HO[M]O RURSUMVIVAT” (es decir, ¿Revive el Hombre después de haber muerto?, Libro de Job: 14, 14); en la inscripción del lado contrario se puede leer: “IUXTA E[ST] DIES PERDITIO[N]IS” (Cerca está el día de la perdición, Deuteronomio: 32, 35). Este mensaje va dirigido a los Vicios (pecados capitales), que se muestran junto a la inscripción y son empujados por el Arcángel san Miguel hacia el Infierno: “INFERN[US] ULULAT”. La Resurrección de Cristo supone la respuesta a la

cuestión planteada en la primera inscripción; La Ascensión, que es la escena principal del tapiz, reforzada por la leyenda situada en la bordura: “CELOS PENETRAT”, culmina la Redención del Hombre.

La entrega de los paños de la Redención del Hombre a las catedrales de Palencia y Burgos

La donación no estuvo exenta de conflicto, ya que Antonio de Fonseca, hermano y testamentario de Juan Rodríguez de Fonseca, se resistió a cumplir con las últimas voluntades del obispo. Aquel llegó a escribir una carta al Papa donde afirmaba que su hermano le “[...] dio y entregó todos sus bienes en vida, los cuales son tan pocos que según los cargos que hay que cumplir no bastarán con mucha parte [...]”¹¹¹⁷. Seguidamente planteaba que Juan atesoró un elevado número de bienes de diferente tipología y gran valor, todos ellos adquiridos gracias a los emolumentos percibidos en sus diferentes trabajos al servicio de la Corona:

“[...] que adquirió y ganó por intuitu de su persona en salarios y mercedes muy repetidas que los reyes catholicos de gloriosa memoria y la Magestad del Emperador le hizieron en grandes cargos que tuvo en la casa real y por muy señalados servicios que les hizo y por otras causas [...] le plega confirmar la donacion y disposicion que ha hecho de sus bienes, pues es muy justa, y mande a su nuncio que no se entremeta en ellos, porque aunque sé que la Majestad del Emperador no solamente no permitiria que en esto sea hecho agravio a la buena memoria del obispo y a my [...]”¹¹¹⁸.

Con estos argumentos pretendía impedir la intromisión del nuncio-colector de la Cámara Apostólica de Roma¹¹¹⁹, así como desvincular los bienes del prelado de las sedes diocesanas que gobernó. En definitiva, tenía la intención de evitar la posibilidad de que las posesiones del religioso fueran tratadas como parte del espolio, por lo que planteaba e insistía que aquellas no habían sido adquiridas con

¹¹¹⁷ La carta se fecha en Burgos a 4 de noviembre de 1524. Se puede leer completa en: TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca...”, p. 299.

¹¹¹⁸ *Ib.*

¹¹¹⁹ Sobre este asunto, así como las tensiones y transferencias económicas entre España y Roma véase CARRETERO ZAMORA, Juan Manuel, “La Colectoría de España en el siglo XVI. Los mecanismos de transferencia monetaria entre España y Roma (cambios y créditos)”, *Hispania: Revista española de historia*, 73, 243, 2013, pp. 79-104.

las rentas de las últimas sedes que rigió, sino con el dinero procedente de sus múltiples labores y variados cargos durante el tiempo que estuvo al servicio regio.

Los conflictos entre los cabildos de Palencia y Burgos con el hermano del obispo surgidos a raíz del incumplimiento del testamento del prelado no se hicieron esperar. Así, consta que en agosto de 1526 existía un pleito en curso, interpuesto por el cabildo burgalés contra Antonio de Fonseca, por los bienes de Juan Rodríguez de Fonseca¹¹²⁰. El 3 de octubre de ese mismo año el Contador Real escribía una carta al cabildo mediante la cual expresaba su renuncia a los tapices y su rechazo al pleito:

“[...] envío a mandar a Gaspar de Rosales, nuestro criado, que les de quatro paños quel obispo nuestro señor dexo a esta santa yglesia los entregue a vuestras mercedes pa[ra] que les tenga hasta que estos señores tenganlo por bien que no se me pidan otras cosas e que yo no soy a cargo y sy hasta agora se han dexado de dar ha sydo por que no estaban puestos los escudos quen ellos se habian de poner y tambien porque syenpre me han amenazado con pleytos los quales tenia y tengo en poco pues son tan injustos y pues veran mando en esto y en todo en tanta parte yo le convoco que tenga por bien de hablar a estos señores y de nuestra parte y de vuestra les pida por merced y tengan por buena mi amistad y no miren de ponerse en pleyto pues por esa santa iglesia y por cualquier dellos tengo yo de hacer todo lo que pediere [...]”¹¹²¹

Poco tiempo después, el 24 de octubre llegaba una carta de Antonio de Fonseca mediante la cual se comprometía a dar los paños al deán Pedro Juárez de Velasco y Figueroa. Con posterioridad, el cabildo encomendaba a Gaspar de Illescas y a Bartolomé Sánchez de Sedano que recibieran los tapices y tomasen los mejores¹¹²². La suma de todos estos datos conduce a la certeza de que Antonio de Fonseca no tenía ninguna intención de cumplir con la voluntad de su hermano y que tan sólo la presión a la que se vio sometido por parte del cabildo burgalés le hizo cambiar de opinión. Así mismo los documentos aportan otra información interesante y es que, a principios de octubre de 1526, en ninguno de los tapices de la serie se había

¹¹²⁰ Se conserva un documento notarial dado en Burgos el 10 de septiembre de 1526 (ante Fernando de Espinosa) para notificar a Antonio de Fonseca, contador y comendador mayor de Castilla, que debía presentarse junto con los notarios y procuradores de la causa ante este cabildo en un plazo de treinta días, para así declarar en relación con el pleito que litigan sobre los bienes de su hermano Juan Rodríguez de Fonseca, Archivo de la Catedral de Burgos (en adelante ACB), Libro 40, f. 331.

¹¹²¹ Carta de Antonio de Fonseca al cabildo burgalés, en Granada a 3 de octubre de 1526, ACB, Libro 40, f. 337.

¹¹²² Acuerdo capitular de 24 de octubre de 1526, ACB, AAC, Libro de Actas capitulares, 42, f. 284.

colocado el escudo del prelado y, por otro lado, fueron los representantes del cabildo de Burgos quienes se encargaron de elegir las piezas que se encontraban en mejor estado, lo que indica que el obispo no había dispuesto con anterioridad a su fallecimiento los paños que debían ir a cada uno de los templos catedralicios y que en los criterios de selección del cabildo burgalés no primó la iconografía sino el estado de conservación. Los únicos paños que tuvieron un destino asegurado fueron el primero y el último de la serie, es decir, *La creación* y *El Juicio Final* que se mandaron a la iglesia de Coca.

La catedral palentina aún tardó en recibir los cuatro tapices correspondientes. Así, el viernes 25 de enero de 1527 el cabildo se preocupaba por esta cuestión y acordaba nombrar una comisión para ir a por los cuatro paños o tapices que dejó el señor Fonseca¹¹²³. Poco tiempo después, en marzo de ese mismo año, los capitulares

“[...] dieron poder a ypolito degadillo, canonigo de la dicha iglesia, pa[ra] cobrar del señor antonyo de Fonseca, comendador mayor del orden de Santiago de espada y contador mayor de Castilla [...], los cuatro tapices que mando o dexo a la dicha iglesia el reverendísimo señor don Juan Rodriguez de Fonseca de buena memoria obispo que fue de Burgos y tambien de Palencia”¹¹²⁴

A pesar del retraso, la entrega de los tapices se realizó el 17 de abril de 1527, cuando habían transcurrido casi tres años de la muerte de Fonseca. Estos poseen la singularidad de que fueron los únicos de la serie donde se colocaron sus escudos, aunque más bien deberíamos decir los del linaje, sobrecosidos en tres puntos diferentes del extremo superior por encima de parte de la bordura (fig. 126). En las Actas capitulares se recoge como Antonio de Fonseca:

“[...] los dio al dicho señor ypolito degadillo y el agora los avia traido y ya estaban puestos al monumento de la dicha iglesia y en poder de la sacristia de la dicha iglesia y tenia la uno tres escudos a manera de tarjas con sus armas del dicho señor obispo Fonseca de cinco luceros, y los dichos escudos estaban por la orilla de arriba uno a la una esquina y otro a la otra y el otro en el medio en cada uno dellos, y por

¹¹²³ Acuerdo capitular de 27 de enero de 1527, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1521-1530, f. 234.

¹¹²⁴ Acuerdo capitular de 15 de marzo de 1527, *Id.*, f. 241.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

ende se dieron por entregados y contentos de los dichos paños asy del dicho señor antonyo de Fonseca como del ypólito degadillo”¹¹²⁵.



Fig. 126. *Los vicios entretienen al hombre en una vida de pecado*, detalle del escudo central. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). Ca. 1505. Catedral de Palencia.

LOS TAPICES DE LA SALVE. UN ENCARGO PERSONAL PARA COMPLETAR EL RELATO DEL TRASCORO

En su testamento Juan Rodríguez de Fonseca mandaba comprar

“[...] para la iglesia de Palencia susodicha cuatro paños buenos con la historia de la salve regina de valor de cuatrocientos ducados los cuales se pongan e en el cuelguen en los dias y fiestas de Nuestra señora o en otras fiestas sole[m]nes y

¹¹²⁵ Acuerdo capitular, miércoles 17 de abril de 1527, *Id.*, f. 245. véase GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia I...”, pp. 174-175, nota 3. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La Tapicería de la Historia del Testamento...”, p. 136.

pascuas para decir la memoria y salve que nos tenemos mandada decir en la dicha iglesia de Palencia”¹¹²⁶

Tal y como se relata en el texto anterior, con los tapices de La Salve sucede algo diferente a lo expuesto anteriormente en referencia los paños de la Historia Sagrada; en este caso las piezas textiles fueron un encargo personal del prelado para ser utilizados en el interior catedralicio durante las festividades de Nuestra Señora, siempre en relación con las misas de la Salve por el fundadas en el altar del trascoro. Por otro lado, forman una única serie compuesta por cuatro paños de la que no se conocen reediciones, por lo que podemos estar ante una obra única diseñada en exclusiva para Fonseca. Esta hipótesis se ve reforzada por la heráldica, que aparece tejida en la bordura de todos los tapices y no sobrecosida como en los casos anteriores, así como por la propia la temática mariana de las piezas, muy presente en otras donaciones y obras que promovió el prelado en las diferentes catedrales donde ejerció su ministerio.

Los escudos con las cinco estrellas de los Fonseca se presentan por partida doble en cada uno de los tapices, a media altura de las respectivas orlas verticales, timbrados por una cruz y el capelo, flanqueados por cordones de cinco ordenes de bolas. En la parte inferior, sobre una filacteria, se recoge el mote “SI DOMINVS REGIT ME NIHIL MIHI DEERIT” (fig. 127), el mismo que aparece en el Libro de la cofradía de los Dolores de la Virgen de Bruselas.



Fig. 128. Marca del tapicero y de la ciudad de Bruselas en Brabante de los tapices de *La Salve*.



¹¹²⁶ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 36.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad



Fig. 127. Emblema heráldico de Juan Rodríguez de Fonseca en la bordura de los tapices de *la Salve*.

Estas piezas son un ejemplo más de la participación directa de Fonseca en la elección de artistas en las obras por él financiadas. Con toda probabilidad, aún en vida, pediría que los tapices se ejecutaran en los Países Bajos meridionales. En la esquina inferior izquierda de tres de los cuatro tapices aparece un pequeño escudo rojo entre una doble “B” (fig. 128), lo cual indica que fueron realizados en Bruselas en Brabante entre 1524 y 1529¹¹²⁷. El monograma en la esquina inferior derecha nos permite saber que salieron de los talleres bruselenses de Jean y Guillaume Dermoyen¹¹²⁸. La marca de estos artífices está compuesta de las letras IGM dispuestas verticalmente (fig. 129). Aunque en un principio este marchamo hizo que los tapices se relacionaran con Marc Créatif, un marchante veneciano activo en Bruselas durante aquel periodo¹¹²⁹, hoy debemos descartar esta hipótesis.

¹¹²⁷ Estos años hacen referencia al testamento del prelado (1524) y a la entrega de las piezas a la catedral por su hermano Antonio (1529). ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca...”, p. 286. Por otro lado, sabemos que marca del telar comenzó a ser obligatoria en 1528, por lo que los tapices debieron de terminarse a finales de ese año o principios del siguiente, coincidiendo con la fecha de entrega.

¹¹²⁸ SZMYDKI, Ryszard, “La tenture de l’Histoire de Josué de Vienne et les tapisseries bruxelloises Dermoyen”, *Artibus et Historiae*, 26, 52, 2005, p. 95. Véase, así mismo, STEPPE, Jan Karel y DELMARCEL, Guy, “Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège”, *Revue de l’Art*, 25, 1974, p. 44; STEPPE, Jan Karel, “Exkurs zur Familie van der Moyen und zu Marc Cretic”, en BAUER, R., *Tapissereien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, Halbturm 1981, p. 33-34.

¹¹²⁹ RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “Los tapices de la Salve de la catedral de Palencia de Marc Créatif”, *BSAA*, 62, 1996, pp. 303-306.

El autor de los cartones aún se desconoce. No obstante, el esquema compositivo se ha relacionado con la serie de los *Triunfos de Petrarca* del Palacio de San Idefonso (Segovia), atribuidos a Bernard van Orley donde se ha hallado la misma marca que en los palentinos (fig. 130)¹¹³⁰. Así mismo, guardan relación con algunos personajes que aparecen en la serie de tapices de las *Cazas de Maximiliano*, diseñada entre 1528-1532 por van Orley para el Emperador y salida del taller Dermoyen¹¹³¹. Todas estas piezas poseen una bordura decorada ricamente en la que aparecen frutas o festones de flores y en otras se representan pájaros y *putti*, como es habitual en las tapicerías que fueron diseñadas por van Orley entre 1532 y 1535. No obstante, la bordura de los tapices palentinos está más cerca la serie dedicada a *La vida de Jacob*, en torno a 1534, realizada en el taller de Guillaume de Kempeneer sobre cartones atribuidos a Bernard van Orley, hoy expuesta en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruselas). En este último caso no aparecen *putti*, y abundan los elementos vegetales, con un claro predominio de festones y frutas, lo que les aproximan a los palentinos.

Por otro lado, la atribución a van Orley sustentada en aspectos formales se ve reforzada si tenemos presente que el pintor trabajó en numerosas ocasiones para los monarcas hispanos, algo que Fonseca debió de tener en cuenta cuando realizó el encargo y, por otro lado, el artífice también está relacionado con la bruselense cofradía de los Dolores de la Virgen, puesto que en el retablo de su capilla trabajó, Valentin van Orley, padre de Bernard, a su vez miembro de la institución, al igual que Fonseca¹¹³².

¹¹³⁰ IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina, "Tapices de la Salve", *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1998, p. 146.

¹¹³¹ SZMYDKI, Ryszard, *ob. cit.*, p. 96. Se menciona a Guillaume Dermoyen en un contrato referido a aquellas tapicerías formalizado en 1533.

¹¹³² En el *Liber authenticus* se menciona a Valentin van "Oerley": AVB, Archives Historiques, 4313, f. 209. ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, "An Uncelebrated Patron...", p. 94.



Fig. 130. *Triunfo del Tiempo*. Perteneciente a la serie de *Los Triunfos de Petrarca*. Bernard van Orley (atr.). Palacio Real de la Granja de San Ildefonso (Segovia). Patrimonio Nacional.

En este mismo sentido, en la labor de van Orley se aprecian ciertos elementos formales procedentes del arte italiano que también están presentes en la obra palentina. Probablemente entró en contacto con aquellas formas a través de los cartones para tapices realizados por Rafael y sus seguidores, llegados a Bruselas en la segunda década del siglo XVI.

Sobre el contenido iconográfico

La iconografía mariana de las piezas enlaza directamente con la devoción a la Virgen por parte de Fonseca, muy presente por otro lado entre las obras artísticas que el mismo promovió, poseyó o donó¹¹³³. Recordemos que dio instrucciones precisas para que en el trascoro¹¹³⁴, frente al retablo Nuestra Señora de la

¹¹³³ En el inventario de bienes que pertenecieron al obispo Fonseca tienen una destacada presencia las pinturas de temática mariana, a las que en ocasiones se alude como “de singular mano”: VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico...*, pp. 279-280.

¹¹³⁴ ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, s/f. GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “El trascoro de la Catedral de Palencia...”, pp. 183.

Compasión se realizase todos los sábados por la mañana una misa donde se cantase la Salve, para lo cual había mandado 30.000 maravedíes anuales “[...] mas quatro paños/ de la historia de la salve que costasen quatrocientos ducados”¹¹³⁵. Su hermano y único heredero, Antonio de Fonseca

“queriendo hazer e cumplir lo quel dicho señor obispo asi mandado tenya concertado con Juan perez de Calatayud mercader v[ecin]º de burgos, que hiciese traer los dichos quatro paños que cuesten los dichos quatrocientos ducados e pa[ra] en cuenta dellos le tenya dados ciento e cinquenta ducados de oro como costaua e parecia por la escritura e concierto que sobrello auia pasado entre el dicho señor Antonio de Fonseca e el dicho Juan de Calatayud [...]”¹¹³⁶

En todos los tapices, las figuras se disponen en dos niveles perfectamente diferenciados: el humano-terrenal y el divino-celestial. De esta manera se representa por un lado a la Iglesia Militante, es decir, a la comunidad cristiana en la cual ocupan un papel preponderante el Papa y el Emperador; por otro lado, encima de este último registro, la Iglesia Triunfante, donde se sitúan la Virgen y la Trinidad. María aparece de forma sistemática en el estrato superior de todos los tapices, ya sea en el centro de la composición o ligeramente desplazada; como figura única y principal –en el primer caso– o bien acompañada de la Trinidad.

Este tipo de representaciones, donde se utilizan dos registros para representar la iconografía anteriormente mencionada, son relativamente frecuentes en el Norte de Europa y es la misma fórmula que pudo inspirar al autor de los cartones para los tapices de la Salve. Así lo hizo Philippe Pigouchet en un *Libro de Horas* conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 131)¹¹³⁷, o el autor del tapiz titulado el *Triunfo de Cristo*, hoy custodiado en la National Gallery of Art de Washington, cuya escena central repite la misma composición (fig. 132).

¹¹³⁵ ACP, arm. VII, leg. 1, 1248, *Privilegio real, misas y salves de Fonseca*, ff. 4 y v. En el testamento del prelado se recoge la misma voluntad. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca...”, p. 286.

¹¹³⁶ *Id.* Antonio de Fonseca, heredero del obispo, señalaba en su testamento el 10 de agosto de 1532 que aún no se había finalizado el pago de los tapices, así pedía que se pagasen “[...] los doscientos y cinquenta ducados que se deben de los paños de la iglesia de Palencia”, RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Corpus documental...*, p. 289.

¹¹³⁷ La imagen que ilustra este texto ha sido tomada de: CARTY, Carolyn M., “Albrecht Dürer's Adoration of the Trinity: A Reinterpretation”, *The Art Bulletin*, 67, 1, 1985, p. 149.



Fig. 131. *Horae, B.M.V., use of Bourges*. Philippe Pigouchet. Ca. 1496. Metropolitan Museum. Nueva York. Núm. Cat.: 31.54.702.



Fig. 132. *The Triumph of Christ (detalle), "The Mazarin Tapestry"*. Ca. 1500. National Gallery of Art. Washington. Núm. Inv.: 1942.9.446.

En el nivel inferior distintos personajes portan filacterias, un elemento retardatario del que se sirvió el autor para incluir los cantos de la Salve. Además, resulta útil para ordenar la serie y, al mismo tiempo, les vincula con los tapices de la Historia Sagrada comentados más arriba. En este mismo nivel también se disponen distintos grupos humanos que dirigen sus miradas a la Virgen, en ocasiones la imploran para que les ayude a solventar sus problemas y trances, enfatizando así su papel como mediadora.



Fig. 133. *SALVE REGINA [MATER] MISERICORDIAE*, primer tapiz de la serie, detalles del Papa, el emperador y la emperatriz/ Virgen con el Niño. Talleres bruselenses de Jean y Guillaume Dermoyen, diseño atribuido a Bernard van Orley. Ca. 1528. Catedral de Palencia.

El primer tapiz de la serie está presidido por María (fig. 133), sentada, con el Niño de pie en el regazo y tocada con una corona en la que aparecen flores de lis rematadas por estrellas, en posible alusión a los emblemas heráldicos del obispado palentino –las flores de lis– y del prelado promotor –las estrellas– (fig. 133, detalle). La figura se perfila sobre una potente luz y se presenta flanqueada por cuatro ángeles, dos a cada lado. Bajo ella se dispone el creciente de la luna, a manera de la Mujer Apocalíptica y una filacteria recoge el inicio de la antífona: “SALVE REGINA [MATER] MISERICORDIAE, VITA, DULCEDO, ET SPES NOSTRA, SALVE” (Salve, reina y madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra). Por debajo de la Virgen un conjunto de personajes divididos en dos grupos reza de



Fig. 134. *Design for a tapestry*. Bernard van Orley. Ca. 1506-1542. British Museum (Londres). Núm. Inv.: SL,5237.144

rodillas ante la aparición. El papa y un emperador se sitúan al frente de cada uno de ellos¹¹³⁸; a los pies de sendos personajes una tiara papal y la corona imperial, símbolo de sus respectivos poderes (fig. 133, detalle). Esta representación evoca aquella que realizara Pigouchet ya vista más arriba (fig. 131). En los extremos, sendos grupos de figuras femeninas y masculinas portan filacterias con textos alusivos a la Virgen extraídos de los Evangelios.

Las mujeres presentes en el registro inferior de los paños palentinos recuerdan, por su disposición y plegados, a algunos diseños creados por Bernard van Orley para la elaboración de tapices. Así podemos destacar aquel que se custodia en el

¹¹³⁸ Se ha dicho que “el papa debería ser Clemente VII, Giulio de Medici, aunque no se trata de un retrato realista pues apenas se parece a los conocidos de este pontífice. El emperador, sin duda Carlos V, tampoco se asemeja a las representaciones oficiales, ni su esposa, Isabel de Portugal, situada detrás”, http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Salve_Regina (consultado el 10-10-2018).

British Museum (fig. 134), en el cual una serie de figuras femeninas en primer plano se representan sentadas y tocando distintos instrumentos musicales. Estas figuras muestran la misma disposición que aquellas presentes en los paños de la Salve, aunque en el caso palentino portan filacterias en lugar de instrumentos. Unas similitudes extensivas al resto de tapices de la serie.



Fig. 134. *Ad te clamamus*, segundo tapiz de la serie de la *Salve Regina* (fig 134-a, detalle). Talleres bruselenses de Jean y Guillaume Dermoyen, diseño atribuido a Bernard van Orley. Ca. 1528. Catedral de Palencia. Fig. 134-b. *The Judgement of Solomon* (diseño para tapiz). Círculo de Bernard van Orley. Ca. 1506-1542. British Museum (Londres). Núm. inv.: SL,5237.144.

El segundo tapiz titulado *Ad te clamamus* (A ti clamamos) (fig. 134) se relaciona directamente con el anterior. Así, repite la composición y la presencia de la Virgen con el Niño en el estrato superior, aunque en este caso flanqueada por dos ángeles.

Bajo ella se dispone una filacteria donde se dice: “AD TE CLAMAMVS, EXVLES, FILII EVE. AD TE SVSPIRAMVS, GEMETES ET FLENTES IN HAC LACHRIMARV[M] VALLE” (A ti clamamos los desterrados hijos de Eva, a ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas). Se considera que forma pareja con el anterior porque este fragmento de texto supone la continuación de la antifona de la Salve iniciada en el primer tapiz.

En el registro terrenal se repiten los dos grupos de personajes: el de la izquierda aparece implorando a la Virgen, el de la derecha porta filacterias con inscripciones. Los textos que muestran las mujeres están tomados del Génesis y en ellos se compara a la Virgen con Rebeca, Raquel y Sara, mujeres fuertes por excelencia del Antiguo Testamento y prefiguración de la Madre de Dios en aquel texto. Así mismo, los hombres ensalzan a María en tanto que intercesora y madre del Salvador con textos del Génesis.

La serie tiene su continuidad en el tapiz que lleva por título “EIIA ERGO ADVOCATA NOSTRA” (fig. 135). En este caso, y frente a los tapices anteriores, se ha operado un cambio iconográfico sustancial, ahora el protagonismo es compartido; María aparece arrodillada ante la figura de Dios Padre y, en el lado opuesto, Cristo se muestra en la misma actitud. Ambos, Madre e Hijo, juegan el papel de intercesores ante la Divinidad. A su vez, las representaciones de Cristo y de la Virgen como mediadores, arrodillados y con la mano en el pecho, coincide con el modelo utilizado por Colijn de Coter en dos pinturas pertenecientes a un conjunto mayor realizado para la familia real y en las cuales se retrató a los entonces príncipes Felipe y Juana como orantes tras las figuras sagradas (fig. 136).

A los pies del grupo principal, una filacteria recoge la inscripción con la tercera parte de La Salve: “EIA ERGO ADVOCATA NOSTRA, ILLOS TVOS MISERICORDES OCVLOS AD NOS CONVERTE” (Ea pues, Señora Abogada Nuestra, vuelve a nosotros tus ojos misericordiosos). En el registro inferior dos grupos de hombres y mujeres portan distintas filacterias con textos del Antiguo Testamento, tras ellos distintas figuras imploran a la Virgen en su papel de mediadora. Al fondo, en el paisaje, se muestra una vivienda en llamas donde diversos personajes suplican a la Virgen, lo cual refuerza el mensaje salvífico de los paños (fig. 135-a).

Fig. 135. *EIA ERGO ADVOCATA NOSTRA*, Tapiz de la serie de la Salve Regina (Fig. 135-a, detalle del incendio). Talleres bruselenses de Jean y Guillaume Dermoyen, diseño atribuido a Bernard van Orley. Ca. 1528. Catedral de Palencia.



Fig. 136. *Le Christ médiateur, avec Philippe le Beau/ La Vierge médiatrice, avec Jeanne de Castille*. Colijn de Coter. Ca. 1510-1515. Musée du Louvre.



Fig. 137. *ET IHESUM BENEDICTV[S]*. Talleres bruselenses de Jean y Guillaume Dermoyen, diseño atribuido a Bernard van Orley. Ca. 1528. Catedral de Palencia.

Fig. 138 *Allégorie du mois d'Octobre, chasse au cerf, la curée*. Copia de un original de Bernard van Orley. Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures, Très grand format. Núm. de inv.: 20155. / Fig. 139. *The Judgement of Solomon* (diseño para tapiz). Círculo de Bernard van Orley. Ca. 1506-1542. British Museum. Núm. inv.: SL,5237.144.

El último de los paños que cierra el ciclo y que a su vez hace pareja con el inmediatamente anterior lleva por título “ET IHESUM BENEDICTV[S]” (Y Jesús bendito) (fig. 137). La Trinidad centra la composición del estrato superior. Junto a ellos –a la derecha de Cristo– se representa a la Virgen arrodillada, implorando, como mediadora de la Humanidad. Bajo el grupo una leyenda concluye el texto de

la Salve, en ella se dice: “ET IHESVM, BENEDICTV[S] FRUCTV[S] VENTRIS TVI, NOBIS POST HOC EXILIVM OSTENDE. O CLEMENS, O PIA, O DULCIS VIRGO MARIA” (Y después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre. Oh, clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María). En el nivel inferior se repiten las composiciones anteriores, con dos grupos de hombres y mujeres flanqueando la escena, uno en cada extremo portando filacterias. En las del grupo formado por féminas se hace referencia a Judith y Betsabé, una nueva referencia a las mujeres fuertes del Antiguo Testamento que prefiguran a María. Tras ellos un grupo de personas imploran a la Virgen en su papel de intercesora, de la misma manera que los supervivientes del naufragio que tiene lugar al fondo de la escena.

Por último, la propuesta que vincula los diseños de los tapices de la Salve con la obra de Bernard van Orley se refuerza al comparar la obra palentina con los diseños para tapices de las *Cazas de Maximiliano*, cuyas copias conservamos (fig. 138), o con la propia obra final, hoy expuesta en el Museo del Louvre. De la misma manera, se pueden relacionar con otros dibujos como el *Juicio de Salomón* del British Museum (fig. 139). En este último ejemplo, las figuras femeninas a los pies de la composición recuerdan en gestos, actitudes y disposición a aquellas que imploran clemencia en los paños palentinos.

VESTIR ESPACIOS CON NARRACIONES SAGRADAS. USOS Y FUNCIONES DE LOS PAÑOS DE FONSECA

El uso de los tapices en el interior catedralicio catedral estaba directamente relacionado con el calendario litúrgico y con cualquier otra celebración que aconteciese en el templo. La colección de tapices de la catedral de Palencia comenzó a conformarse en las primeras décadas del siglo XVI con piezas procedentes de compras y especialmente de donaciones como la del obispo Fonseca. A lo largo de este tiempo tuvieron diversos usos, así podemos constatar su presencia cubriendo los muros de la capilla mayor; sabemos que en febrero los campaneros debían descolgar los tapices de aquel espacio, limpiarlos y guardarlos hasta su uso posterior en el monumento¹¹³⁹. Así mismo, se ha constatado que se colgaban para decorar el interior catedralicio en consagraciones especiales¹¹⁴⁰,

¹¹³⁹ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, ff. 3 y 149-150.

¹¹⁴⁰ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 37.

durante diversas festividades como el *Corpus Christi*¹¹⁴¹ o con motivo de la primera entrada del obispo electo en la ciudad de Palencia¹¹⁴².

Los tapices de la *Redención del Hombre* en la catedral

A pesar de que existe un conocimiento aproximado de los diferentes usos y funciones de los tapices en la catedral, siempre en relación con su calendario litúrgico, generalmente la documentación no concreta el título de los paños y su asociación con una función específica. Antes de avanzar sobre los usos de los tapices de Fonseca en la catedral, es necesario recordar que los cuatro tapices de la serie de la *Redención del Hombre* llegados a Palencia no lo hicieron fruto de un proceso selectivo, sino que arribaron como consecuencia de un descarte previo en el que poco o nada tuvieron que ver el obispo y el cabildo palentino; como ya se ha dicho, el primer y último paño de la serie se entregaron a la iglesia de Coca y el cabildo burgalés seleccionó para su templo mayor los tejidos en mejor estado.

Tras aclarar esta cuestión, aún falta por saber cuál era el uso y función de estos tapices en el interior del templo y, por otro lado, conocer si el obispo designó un lugar o función específicas para los mismos. Sabemos que desde su entrega en 1527 estos pasaron a disposición de la sacristía de la iglesia, que los destinó a servir en el monumento. Con posterioridad, las únicas alusiones al respecto las encontramos en los distintos inventarios; en el de 1623 se hace referencia a los paños mediante una escueta descripción: “quatro tapices grandes de ochenta anas son ricos y tienen historias del Testamento Viejo y Nuevo y tiene cada uno tres escudos de Fonseca [...]”¹¹⁴³, sin indicarnos referencia espacial ni función. No será hasta el inventario de 1725 cuando se especifique que los cuatro paños donados por el prelado servían en el coro, junto a otros dos tapices de “historias y virtudes”¹¹⁴⁴, también conocidos como de “viçios y virtudes”, que formaban parte de aquella serie comprada por el

¹¹⁴¹ Acuerdo capitular, miércoles 17 de mayo de 1581, ACP, AAC, Actas capitulares 1581-1585, f. 25.

¹¹⁴² Acuerdo capitular, domingo 9 de febrero de 1578, ACP, AAC, Libro de Actas capitulares 1576-1580, f. 10 v.

¹¹⁴³ RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La Tapicería de la Historia del Testamento...”, p. 136-137.

¹¹⁴⁴ ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. VIII, 95-a, *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia... 1725*, f. 274v.

cabildo en 1519 que estaba compuesta por cuatro paños, cuyas dimensiones eran parecidas a los donados por Fonseca.

Actualmente los tejidos cubren cuatro de los seis tramos de la Sala Capitular. Esta disposición llevó a Yarza a proponer que los tapices donados por prelado guardarían una relación directa con este recinto, suponiendo que las dimensiones de este –que en el momento de asumir Fonseca el gobierno de la diócesis se estaba proyectando– se habrían adaptado a las medidas de los tapices que poseía el prelado¹¹⁴⁵. En este mismo sentido se pronunció Martínez, quien apuntó la posibilidad de que las dimensiones de la Sala Capitular estipuladas originalmente se redujeron para que coincidiesen con las medidas de los tapices¹¹⁴⁶.

Aunque el planteamiento es sugerente, no parece probable que este fuera su destino definitivo, si es que el prelado lo ideó en algún momento. El análisis de Yarza parte de dos elementos coincidentes; por un lado, que Fonseca fue el promotor de la Sala Capitular; por otro, que las medidas de los paños y del espacio son similares. A las anteriores debemos sumar una tercera coincidencia, y es que en el momento de elaboración del estudio estos se hallaban dispuestos cubriendo los muros de aquella Sala, una función que como es sabido no habían tenido con anterioridad. Los pocos datos documentales hallados sobre los tapices de la *Redención del Hombre* les relacionan con otros usos; el ya aludido, que nos dice que inicialmente fueron utilizados para decorar el monumento y, en una fecha mucho más avanzada, sirvieron para cubrir los muros del coro, pero en ningún caso se menciona su presencia en la Sala Capitular.

Al hilo de lo que se dice en el inventario de 1725, donde se especifica que los paños de la *Redención del Hombre* servían en el coro, junto con otros dos de similares dimensiones, se puede plantear una posibilidad muy sugerente, y es que el prelado pudo determinar que los paños sirvieran allí durante algún periodo concreto del año, en relación con el ceremonial catedralicio o con alguna celebración anual como la festividad de San Antolín. Esto enlaza con el uso que se hizo de este tipo de tejidos en otras zonas de Europa, especialmente en las catedrales

¹¹⁴⁵ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 131. Por otro lado, se ha rechazado esa hipótesis aludiendo a la posibilidad de que el cabildo hubiera comprado unos tapices para decorar esta sala en 1519, véase MARTÍNEZ RUIZ, María José y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Tapestries of the Cathedral of Palencia...”, p. 162; MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca...”, p. 286.

¹¹⁴⁶ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “El lujo necesario...”, p. 484.

francesas de Le Mans, Tournay o Auxerre¹¹⁴⁷, en cuyos coros se colocaban los tapices con una periodicidad anual determinada para orquestar los respectivos ceremoniales litúrgicos. Los diversos usos y funciones de los tapices en aquellas regiones europeas pudieron ser conocidos por Fonseca en alguno de sus viajes diplomáticos, lo cual pudo ser tenido en cuenta para la donación de los tapices de la *Redención del Hombre* a la catedral de Palencia.

A todo lo anterior debemos sumarle que el prelado donó estos tejidos a la catedral de Palencia sabiendo que en 1524, cuando dictó su testamento, el templo disponía de un número limitado de tapices. En la visita que el obispo Antonio de Rojas realizó a la catedral aquel mismo año se inventariaban ocho paños de diferentes dimensiones y en diverso estado de conservación. Así, se mencionaban los cuatro tapices de Vicios y Virtudes, aquellos que habían sido adquiridos por el cabildo en 1519, junto con otros dos tapices antiguos¹¹⁴⁸. En definitiva, la donación de Fonseca es un ejemplo más de generosidad con un templo que prácticamente se había finalizado durante su gobierno y en cuya edificación se había implicado con determinación, en este sentido, el obispo era sabedor de la necesidad de ornamentos que tendría el nuevo recinto de mayores dimensiones y renovados espacios.

Los tapices de la *Salve* y su función en el trascoro

La evidente relación entre las misas de la *Salve* que el prelado había mandado hacer en el trascoro y la iconografía de los tapices –la *Salve Regina*– inducen a pensar que las telas formaban parte de un plan más amplio trazado por Fonseca en “las espaldas del coro” de la catedral¹¹⁴⁹. Yarza fue el primero en apuntar esta posibilidad cuando señaló que el obispo pudo tener la intención de que “estos tapices se usaran y colocaran próximos al altar de la Compasión, en los momentos en que se cantaba solemnemente la *Salve*”¹¹⁵⁰. La manera de colocar los tapices tendría por objeto cerrar los accesos entre los pilares más próximos al trascoro, lo cual generaba un espacio autónomo dentro de la catedral, un ámbito representativo de primer nivel dedicado a la figura de Fonseca. Esta actuación creaba durante la celebración de los ritos instituidos por el obispo una escenografía presidida por el

¹¹⁴⁷ Véase WEIGERT, Laura, *Weaving sacred stories. French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*, Cornell University Press, 2004.

¹¹⁴⁸ Visita del obispo Antonio de Rojas, 1524, ACP, arm. IV, leg. 8, 885, f. 24.

¹¹⁴⁹ HOYOS ALONSO, Julián, “Juan Rodríguez Fonseca y el trascoro...”, pp. 223-233.

¹¹⁵⁰ YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades...”, p. 132.

citado retablo, donde el prelado estaría siempre presente mediante su representación en la pintura¹¹⁵¹.

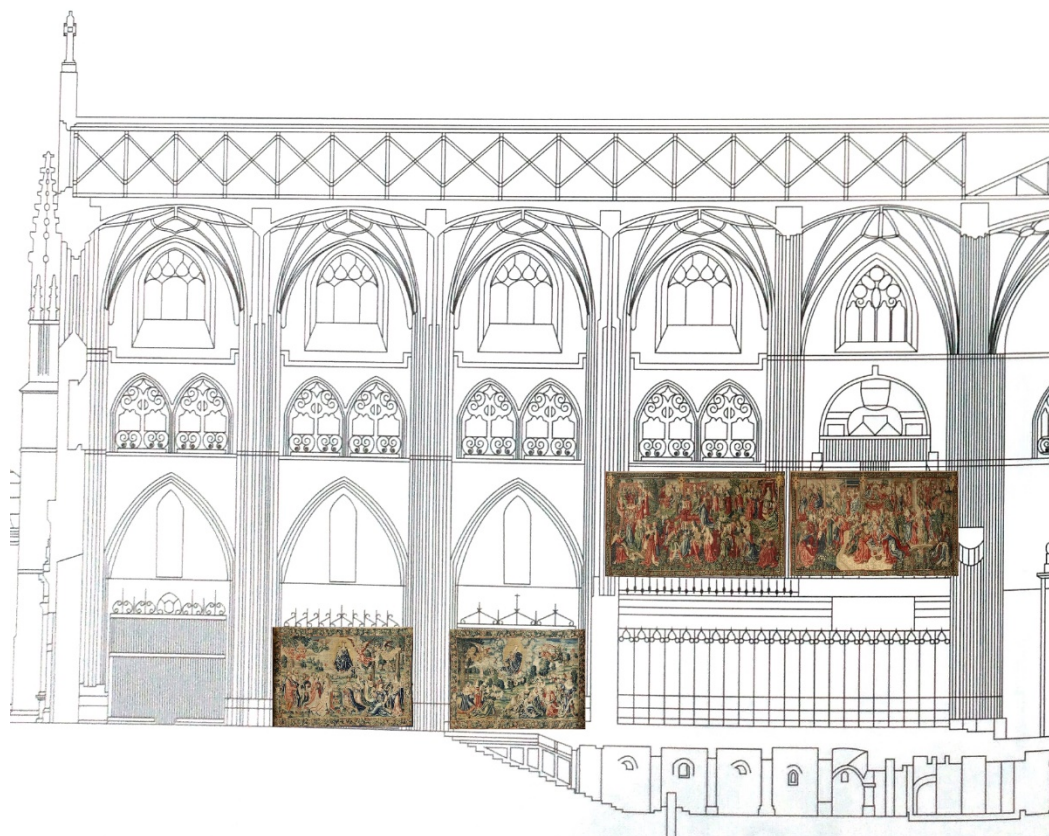


Fig. 140. Propuesta de ubicación de los tapices de *la Salve* y de *la Redención del Hombre* en el interior de la catedral de Palencia. Mitad occidental, lado del Evangelio, composición propia¹¹⁵².

Aunque ningún documento había relacionado ambas obras, por lo que el planteamiento se mantuvo como una hipótesis verosímil, hoy podemos asegurar que la utilización de los tapices para el rezo de la salve era una práctica habitual durante determinados periodos al año. Así lo recoge el *Ceremonial* de la catedral, donde se indica que, en el mes de agosto, el día de la Asunción de Nuestra Señora, los campaneros debían poner “ramos y espadañas y [...] colgar los quatro paños del señor obispo Fonseca en el traschoro a los lados del soterraño y [h]an de estar allí

¹¹⁵¹ Sobre esa distinción de espacios, vinculados a diferentes advocaciones, en la catedral de Palencia, DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia...*, pp. 138-140.

¹¹⁵² El alzado sobre el que se ha realizado la composición se ha tomado de: PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia...*, pp. 14-15.

colgados hasta la octava de nuestra señora de setiembre [...]”¹¹⁵³. Este dato certifica que las telas se colocaban en el trascoro, entre los pilares del espacio durante unos veinticinco días.



Fig. 141. Propuesta de ubicación de los tapices de *la Salve* y de *la Redención del Hombre* en el interior de la catedral de Palencia. Mitad occidental, lado del Evangelio. Composición propia.

La documentación recoge cómo en el transcurso de aquellas celebraciones marianas el trascoro era objeto de una cuidada y elaborada decoración. El 2 de septiembre, coincidiendo con el periodo anteriormente mencionado, se celebraba la festividad de san Antolín, la cueva situada en el trascoro era el lugar de culto al santo más destacado del templo, por lo que la escenografía incrementaba su valor simbólico. No debemos olvidar que se enramaba la iglesia y, junto con los tapices,

¹¹⁵³ ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 31v. En el mismo documento, y en relación con el sueldo de los campaneros se dice que la obra les daba “[...] por poner los cuatro paños de la salve en el trascoro al soterrano el día de la asunción de nuestra señora hasta pasado el octavario de nuestra señora de setiembre dos reales”, *Id.*, f. 150r.

también se ponían espadañas. Por otro lado, ese día, como dejó escrito el prelado, la misa principal debía decirse allí ¹¹⁵⁴.

La colocación de los tapices de *La Salve* en el trascoro también se producía el 18 de mayo, cuando se celebraba la traslación de las reliquias de san Antolín. Ascensio García relataba como mudaba el espacio con motivo de tal acontecimiento, en especial después de que a principios del siglo XVII se trasladase el púlpito de Cabeza de Vaca que estaba junto a la capilla mayor:

“[...] en frente de la cueva de nuestro patron san Antolin y allí se predica el día de la traslación deste glorioso sancto en cuyo día hacen la fiesta los racioneros cantores con mucha solemnidad entoldando y adornando con altares y coladuras desde la cueva sancta hasta la puerta y con mucha música y muy suave y con mucha devocion y comulgan todos”¹¹⁵⁵.

Desconocemos el lugar exacto que ocupaban cada uno de los paños durante las ceremonias. A pesar de ello, y como ya se ha mencionado, estos siguen un orden claro determinado por la iconografía y por la narración de la Salve inserta en los mismos; por otro lado, se relacionan dos a dos en consonancia con el espacio que iban a ocupar en la catedral. Así mismo, debemos tener en cuenta que la principal puerta de acceso al templo se sitúa a los pies, en relación con el trascoro, lo cual se debió de tener presente en la ubicación de los tapices; así, lo más probable es que el primero de los paños se colocase entre los pilares centrales en el lado de Evangelio –en el lugar más próximo a la entrada–; el segundo lo haría en el siguiente tramo, al lado del trascoro; frente a este último, en el lado de la Epístola, se colocaría el tercero y, finalmente, el cuarto se dispondría a continuación, en el mismo lado, frente al primero¹¹⁵⁶ (figs. 140-141)

¹¹⁵⁴ Carta de Juan Rodríguez de Fonseca, en Madrid a 22 de febrero de 1514, ACP, Secc. histórica, arm. VII, leg. 1, 1248, s/f.

¹¹⁵⁵ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, f. 91v. Arce dice que se decoraba con “frontales y alfombras y candeleros el altar que es en el traschoro sobre la cueva...”, ARZE, Juan de, *ob. cit.*, f. 23r. Por su parte, Ascensio relataba otras acciones poco decorosas del clero catedralicio en relación con las citadas celebraciones: “Verdad es que algunas veces corren toros que seria conveniente no los hacer porque en semexante acto de ordinario hay inconvenientes (y podria haver ofensa de nuestro señor) y pues pretenden su servicio y del glorioso sancto es muy/ justo no agan este regocixo contentandose con la demas fiesta en que se sirve a nuestro señor y yo espero que como sacerdotes tan Religiosos tenan esto en la memoria”, ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, ff. 91v-92.

¹¹⁵⁶ Cuando estos paños no se utilizaban en la zona del trascoro debieron de servir en otras zonas del templo como la capilla mayor, allí se hallaron en el inventario de 1725: “Yten quatro de la ystoria y letras de la Salve Regina que dio el señor obispo Don Juan de Fonseca, cuias armas están en sus escudos, tienen de largo cada uno ocho varas y tres cuartas; y de caida quatro y dos tercios; sirven



Fig. 142. Trascoro de la catedral de Palencia. Palencia. Recreación de la disposición de los tapices de la *Salve* colocados en el lugar para el que se idearon¹¹⁵⁷.

Los tapices cobraban mayor significado una vez colocados ya que, por un lado, completaban el tríptico y las misas de la *salve*, lo que potenciaba el contenido iconográfico de la pintura y, por otro lado, el papel de la Virgen como mediadora y protectora. Además, debemos apreciar que los dos niveles en los que se dividen las telas, el celestial y el terrenal, adquirirían mayor sentido una vez colocados los tapices, ya que los asistentes a la celebración se encontrarían al mismo nivel que el estrato inferior allí representado, aquel donde se representa a diferentes personajes orando, implorando o cantando alabanzas (fig. 142).

Finalmente debemos señalar que durante su estancia en Bruselas Fonseca debió de asistir a una práctica habitual de préstamos textiles, así anualmente desde el palacio ducal se dejaban tapicerías para su uso por la cofradía de Nuestra Señora de

en la capilla mayor”, *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia*, 1725, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg. VIII, 95-a, f. 274v.

¹¹⁵⁷ Imagen tomada de: HOYOS ALONSO, Julián, “La presencia y uso de tapices...”, p. 188.

Santa Gudule y, a mediados de agosto, se hacía lo propio con la iglesia de Saint Géry con motivo de la festividad de la Asunción¹¹⁵⁸. Esta práctica de préstamos entre instituciones de prestigio y los diferentes usos de los tapices, en especial su disposición en el interior de los templos, como también se ha dicho en relación con las catedrales francesas, serían tenidas en cuenta por Fonseca cuando donó los ocho paños a la catedral palentina y determinó su disposición en el interior del templo.

OTRAS DONACIONES DE FONSECA: ROPAS LITÚRGICAS Y PLATERÍA

Fonseca se rodeó en vida de objetos lujosos de excelsa factura que prestigiaban su figura y la de su linaje. Al final de sus días mandó que algunas de aquellas piezas que formaban parte de sus bienes fueran entregadas a las instituciones en las que había ejercido su ministerio. Detrás del mandato estaba la intención de dotar de ornamentos a aquellos cenobios y catedrales, promover un correcto desarrollo de los ceremoniales y mantener viva su memoria a través del uso de unas piezas que contenían sus emblemas heráldicos. Donó un buen número de textiles litúrgicos. A la catedral de Córdoba legó un conjunto bordado con sus armas; a la de Burgos otro ornamento procedente de su recámara, el cual debía utilizarse en las principales festividades; y, con destino a la sacristía de la catedral de Palencia dejó un ornamento rico de brocado altibajo, compuesto por capa pluvial, casulla y dalmáticas, todas ellas decoradas con sus armas¹¹⁵⁹. Estas últimas se entregaron en vida del prelado, como consta en un asiento capitular del año 1522:

“Miércoles XII de nombre, de 1522, el señor licenciado Gregorio del Castillo, can[nónigo] traxo y entrego a los dichos señores dean y cabildo, capitulamente juntos en su capilla capitular, un ornamento Rico que le auia dado para que traxese a los d[i]chos Señores para la d[i]cha ygl[es]ia el ylustre y R[everendísi]mo Señor Don Ju[an] R[odrigue]z de fonseca, obispo de burgos, y que primero lo fue de Palencia, en el qual ornamento auia una casulla, e dos almaticas con sus collares Ricos e su capa con su capilla, todo de brocado e con sus cenefas e cordones e sus escudos de armas de cinco luceros, que son del d[i]cho Señor Ob[is]po e los dichos Señores lo Recibieron e dieron por ello muchas gracias a Dios e al dcho. Señor

¹¹⁵⁸ ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, “An Uncelebrated Patron of Brussels Artists...”, p. 98.

¹¹⁵⁹ Así se menciona en: FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, p. 385. Este mismo dato es recogido por ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*, ff. 32v-33.

VI. Juan Rodríguez Fonseca en los albores de la modernidad

Ob[is]po e mandaronlo leuar a la sacristia, e que se escriuiesse en el libro de los otros ornamentos, e cosas de la d[i]cha ygl[es]ia e ordenaron e mandaron que luego se dixese una misa solene con el d[i]cho ornamento por la saluz e vida del d[i]cho Señor ob[is]po”¹¹⁶⁰

En la actualidad las piezas no se conservan, pero cuando en 1725 se inventariaban los ornamentos blancos se señalaba la existencia de:

“[...un] terno entero con su capa de brocado muy rico de tres altos dorado perfilado de seda negra, y dos faldones y bocas mangas de unas posturas de plata y matizadas algunas cossas con las armas del señor obispo Fonseca, y la casulla de lo mesmo con 5 figuras de apóstoles matizadas, y algunas posturas y retorchas guarnecido con un franjvon de oro con sus collares, no tiene estolas, dióle el dicho señor obispo, esta algo ultrajado [...].”¹¹⁶¹

Así mismo, entre las capas blancas presentes en ese mismo inventario, se recogía la existencia de: “[...] otra capa de brocado dorado con 6 figuras de Apóstoles en pie en la cenefa y en el pectoral las armas del señor Fonseca, forrada en olandilla encarnada y en el escudo de atrás la entrada de Nuestro Señor en Jerusalem, sirbe con el terno de la mesma tela, que es el quinto de este color”¹¹⁶². A juzgar por la descripción del inventario, el conjunto era de gran calidad y riqueza iconográfica, aunque desgraciadamente no se ha encontrado rastro del mismo entre los bienes catedralicios.

LOS CÁLICES DE SANTA EULALIA DE PAREDES DE NAVA, DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID Y DE SAN LÁZARO DE PALENCIA

“[...] mandamos que todos los cálices de plata y costodias de plata y los frontales y corporales que hay en nuestra recamara se los den todos por cuenta al reverendo obispo de Doca, nuestro visitador, para que los distribuya e de a las iglesias pobres donde viere que son menester”¹¹⁶³

Tal y como Juan Rodríguez de Fonseca pedía en su testamento, todas aquellas piezas de plata, frontales y corporales presentes en su recámara –que no habían sido

¹¹⁶⁰ San Martín Payo recoge este documento extraído de las Actas capitulares en: FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, t. II, p. 74, nota 1.

¹¹⁶¹ *Inventario de las alhajas que tiene la fábrica de esta Santa iglesia Cathedral de Palencia, 1725*, ACP, Secc. histórica, Arm. I, leg. VIII, 95-a, f. 87v. Al margen se dice: “No encontré en 1755”.

¹¹⁶² *Id.*, f. 129. Al margen se dice “No encontré año de 1755”.

¹¹⁶³ Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, p. 43.

donadas o destinadas a la venta– debían ser distribuidas entre las iglesias con menos recursos, a discreción de fray Alonso de Narváez, obispo de Docca.



Fig. 143. *Cáliz*. Platero de 's-Hertogenbosch (Holanda). 1504-1505. Museo de la Iglesia de Santa Eulalia. Paredes de Nava (Palencia)

Es muy probable que uno de aquellos cálices de plata llegase a la iglesia de Santa María de Paredes de Nava (Palencia), el mismo que hoy se custodia en el Museo de la Iglesia de Santa Eulalia de la misma localidad (fig. 143). La pieza fue dada a conocer por Barrón, quien además realizó un excelente estudio de la misma. Este autor identificó el emblema heráldico del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en la base del cáliz, así como su procedencia, la ciudad de 's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc). Aquella se identifica a través de un sello que representa a un árbol y que, en este caso, tiene la particularidad de rematarse por una corona, elemento este último que se impuso después de un decreto de Felipe el Hermoso otorgado en 1503 conducente a regular las ordenanzas del oficio de platero¹¹⁶⁴. Esta novedad permite saber que la pieza se llevó a cabo después de aquella fecha y que, con toda

¹¹⁶⁴ BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Un cáliz de `s-Hertogenbosch...”, pp. 125-126.

seguridad, fue adquirida por Fonseca en 1505, con motivo de su última estancia en Bruselas¹¹⁶⁵.

La entrega del cáliz a la iglesia de Santa María debió de producirse en la tercera década del siglo XVI. Suponemos que procede del templo citado porque Saldaña Ramírez identificó allí su emblema heráldico a finales del siglo XIX: “Las cinco estrellas en campo dorado que forma el escudo heráldico del Obispo Sr. Fonseca, campea en el pórtico de Santa María de Paredes de Nava, porque este Prelado lo hizo construir á principios del siglo XVI”¹¹⁶⁶. En la actualidad no se conserva el escudo aludido, aunque es plausible que Juan Rodríguez de Fonseca favoreciese aquel templo paredño durante su gobierno palentino, tanto por la advocación (Santa María) como por ser una iglesia con mayor necesidad de recursos que otras de la localidad. En este sentido cabe la posibilidad de que el obispo participase de una reforma más amplia puesto que las bóvedas de las naves laterales se cerraron a principios del siglo XVI, las únicas que se salvaron de la reforma del siglo XVII.

También se han relacionado con la munificencia del obispo otras piezas de platería. La más destacada es el *Cáliz* que custodia la catedral de Valladolid (fig. 144), durante mucho tiempo vinculado a Juan Rodríguez de Fonseca y a su episcopado palentino. Son varios los elementos que llevaron a esta suposición; por un lado las armas genéricas de la familia Fonseca presentes en dos medallones de su pie, algo que impidió la correcta identificación del donante; por otro lado, la generosidad del obispo palentino con algunas iglesias dentro de la demarcación diocesana, pues en aquel momento la ciudad del Pisuerga todavía estaba incluida dentro del territorio diocesano palentino; y, finalmente, el hecho de que se datara como una obra realizada a principios del siglo XVI contribuyó a afianzar tal planteamiento¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁵ *Id.*, p. 130.

¹¹⁶⁶ SALDAÑA RAMIREZ, Pedro, *Descripción histórico artística...*, p. 26.

¹¹⁶⁷ ARBETETA MIRA, Leticia, “Cáliz llamado de Fonseca”, en *Erasmus en España: la recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español* [exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 336-337. La autora, por cuestiones de estilo, propuso que la pieza debió de realizarse a finales del siglo XV en algún taller vallisoletano y no palentino como hasta ese momento se sugería.



Fig. 144. *Cáliz*. Anónimo. Ca. 1500. Catedral de Valladolid¹¹⁶⁸

Arias fue el primero que se apartó de aquella propuesta¹¹⁶⁹ e introdujo una nueva variable al poner en relación el *Cáliz* vallisoletano con el *Retablo de San Ildefonso* del monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo¹¹⁷⁰ (Valladolid), donado por don Alonso de Fonseca¹¹⁷¹. El planteamiento del autor fue muy acertado puesto que las últimas investigaciones llevada a cabo por Vasallo han revelado que el cáliz

¹¹⁶⁸ Imagen tomada de: FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, “Cáliz con heráldica de la familia Fonseca”, *Corpus Christi. Historia y celebración* (catálogo de exposición), Valladolid, Arzobispado de Valladolid, 2016, p. 135.

¹¹⁶⁹ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Cáliz”, *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, 1994, pp. 336-337. A esta propuesta se sumó FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *ob. cit.*, p. 134.

¹¹⁷⁰ Atribuido a Jorge Inglés, hoy en el Museo Nacional de Escultura; número de Inventario: CE0009. <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (consultado: 02/03/2019).

¹¹⁷¹ Arias Martínez pudo certificar que el *Retablo de San Jerónimo* fue promovido por Alonso de Fonseca (1418-1473), el que fuera obispo de Ávila y arzobispo de Sevilla, y que las armas allí presentes son las suyas. En una Crónica del monasterio se dice que Alonso de Fonseca “hizo los retablos de sant bartome y sant jeronimo”: ARIAS MARTINEZ, Manuel, “Retablo de San Jerónimo”, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección. Selección de obras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 50-51.

formó parte de la donación realizada por Alonso de Fonseca el Viejo, entonces arzobispo de Sevilla, a la Colegiata de Valladolid¹¹⁷².



Fig. 145. *Cáliz*. Anónimo. Ca. 1520. Iglesia de San Lázaro. Palencia.

Por último, es necesario prestar atención a un *Cáliz* que atesora la iglesia de San Lázaro de Palencia (fig. 145), que en fechas recientes ha sido puesto en relación con Juan Rodríguez de Fonseca¹¹⁷³, aunque esta última cuestión no ha sido debidamente justificada ni estudiada. La pieza presenta un pie estrellado, dividido en seis secciones lobuladas decoradas con formas vegetales, en dos de las cuales se recoge la heráldica de un obispo que presenta similitudes con la de Fonseca (en campo de oro cinco estrellas de gules puestas en sotuer). El astil es hexagonal, en

¹¹⁷² Entre los objetos que el arzobispo legó a la Colegiata se encontraba “un cáliz con su patena de plata, dorado, que pesaría ocho marcos”: VASALLO TORANZO, Luis, “La colección artística de Alonso de Fonseca (c. 1415-1473), arzobispo de Sevilla y alto consejero de Enrique IV”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel; MARTÍNEZ RUIZ, María José; PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (coords.), *El legado de las obras de arte: tapices, pinturas, esculturas... sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, 2017, p. 116.

¹¹⁷³ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (com.), *San Lázaro. Una casa de 500 años*, Palencia, Diputación, 2009, p. 19.

relación directa con el pie del que toma la forma, el cual parte de un pequeño cuerpo arquitectónico de aspecto defensivo, compuesto por porciones de muro en cada uno de sus lados, todos ellos rematados por merlones en cuyo centro se abren ventanas geminadas. Por encima, el nudo se presenta como una estructura arquitectónica de doble altura que mantiene el carácter de las construcciones defensivas. Finalmente, la subcopa está compuesta por seis hojas carnosas escasamente desarrolladas sobre la cual se asienta la copa acampanada lisa.

A pesar de que la pieza ha sido puesta en relación con Juan Rodríguez de Fonseca, la heráldica en ningún caso corresponde a la familia de nuestro obispo. Allí se representa el escudo de los Rojas timbrado con capelo y cordones episcopales, estas cuestiones, junto con el hecho de que la pieza debió de realizarse en el primer tercio del siglo XVI, inducen a pensar que el cáliz perteneció con toda probabilidad a don Antonio de Rojas Manrique, obispo de Palencia entre 1524 y 1525.

Aunque aún no es posible esclarecer las circunstancias de la donación, es muy probable que la pieza llegara a la iglesia en la tercera década del siglo XVI cuando el prelado estuvo al frente de la diócesis y después de que finalizasen sus principales obras; el edificio fue remozado en la primera década del siglo gracias a la munificencia de don Sancho de Castilla, quien había logrado la cesión de la capilla mayor de la iglesia¹¹⁷⁴, en cuyo retablo mayor Juan de Flandes se ocupó de las pinturas durante la segunda década del siglo.

¹¹⁷⁴ Juan Rodríguez de Fonseca aprobaba la fundación, sus capítulos y tratados a través de una carta fechada en Villamuriel el 8 de febrero de 1508, ADP, Parroquia de San Lázaro, Documentos, leg. 1, doc. 7.



Escudo del obispo Juan Fernández de Velasco en el penúltimo tramo de bóvedas de la nave central de la catedral

VII. JUAN FERNÁNDEZ DE VELASCO, EL FINAL DE UNA ÉPOCA Y DE LAS GRANDES OBRAS CATEDRALICIAS

“El XLVI obpo. de Palencia fue don Juan de Velasco. 6. deste nombre hijo del condestable Don Pedro Fernández varón de grandes letras y antigua nobleza fue primero obispo de Cartagena y luego de Calahorra y por ascensión de Don Juan de Fonseca a Burgos le dieron el obispado de Palencia año de MDXIV”¹¹⁷⁵

Como ya señaló en el siglo XVII Ascensio García, tras el nombramiento de Juan Rodríguez de Fonseca como obispo de Burgos se hizo cargo de la sede palentina el prelado de origen burgalés Juan Fernández de Velasco (ca. 1465¹¹⁷⁶-1420). Al igual que muchos de los religiosos que le precedieron en el cargo, perteneció a una familia de reconocida nobleza, puesto que fue el hijo menor de Pedro Fernández de Velasco y de Mencía de Mendoza¹¹⁷⁷, lo que le convirtió en uno de los prelados más linajudos de cuantos ostentaron la mitra palentina. Esta posición favoreció su contacto con las élites sociales, políticas y religiosas del periodo, permitiéndole

¹¹⁷⁵ ASCENSIO GARCÍA, Juan, *ob. cit.*..., f. 32v.

¹¹⁷⁶ A pesar de que se desconoce la fecha exacta de su nacimiento se estima que debió de producirse en la década de los 60 del siglo XV. Se ha propuesto el año 1465, así se recoge en: COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel y ESCUDERO SÁNCHEZ, María Eugenia, “Nuevas aportaciones al coleccionismo español de la Edad Moderna. La galería de retratos de la familia Velasco”, *BSAA Arte*, 74, 2008, p. 164

¹¹⁷⁷ Ramón Hilario, cuando trata sobre la descendencia de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, señala que Bernardino fue “llamado así en honor del santo patrón de la orden franciscana, el mayor y heredero; Íñigo, de nombre vasco en homenaje a su abuelo materno, D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, estadista, militar y poeta [...] Isabel y María, fallecida ésta soltera, con 16 años; Leonor, que llegó a ser abadesa del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, y el benjamín Juan, que fue obispo de Calahorra y Palencia”, RODRÍGUEZ, Ramón Hilario, *Los Velasco, vida, obra y patrimonio de una dinastía*, Burgos, Asociación Cultural Fernández de Velasco, 2002 pp. 98 y 144.

apreciar, igual que estas, el valor de las artes como herramienta de exaltación personal y familiar.

Fue, sin duda, uno de los miembros mas ilustres del linaje. Esta percepción pervivió a lo largo del tiempo, como lo atestigua el hecho de que su efigie se incorporase a la galería de retratos encargada por el VI Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco y Guzmán (1585-1613). A pesar de que el conjunto se realizó entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, años después de haber fallecido el prelado, este se representaba de cuerpo entero, mostraba rasgos individualizados y se acompañaba de ciertos atributos propios de su cargo. En el inventario se incluía dentro del grupo de los “suelos” y se describía de esta manera:

“7. Don Juan de Velasco obispo de Palencia representasenos acia 60 años de edad bien dispuesto de estatura y cuerpo, algo moreno, de semblante serio y no feo sin barba ni mas pelo que un cerquillo cano como el de los dominicos con su sombrero o bonete puesto en la cabeza esta vestido de obispo con mantelete morado roquete con dos texidos de encaxes estrechos por delante de arriva abajo maniquetes con sus bolillos estrechos anillo en la izquierda breviario en la derecha y con esclavina y cuello como los estudiantes de oy pero sin pectoral”¹¹⁷⁸.

Los últimos años de su prelación palentina fueron los más fructíferos en su relación con las artes. Sus acciones se centraron en completar y culminar las principales obras iniciadas por sus predecesores. Así, gracias a la labor del prelado, en 1516 se pudo dar por finalizada la fábrica de la catedral y, en los años siguientes, afrontar la conclusión y ornato de la capilla mayor. Esta adquirió la forma definitiva durante su gobierno, puesto que fue entonces cuando se levantó el muro que fragmentó irremediabilmente la nave central y se contrató a Cristóbal de Andino para que ejecutase la reja destinada a cerrar este espacio. En lo tocante al retablo, los años finales de su gobierno fueron decisivos para la conclusión de una obra iniciada quince años antes. En este sentido, promovió la contratación de Pedro Manso para ampliar la mazonería, y favoreció la llegada de Valmaseda, quien se encargó de esculpir el *Calvario*; a su acción promotora también podemos vincular el primer contrato para dorar el retablo mayor, firmado tan sólo dos meses después de su fallecimiento. En todas estas obras se mostraron sus gustos estéticos, así como

¹¹⁷⁸ La galería se componía de cuarenta y un retratos que, tras el fallecimiento del VI Condestable, fueron depositados en la burgalesa Casa del Córdón. COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel y ESCUDERO SÁNCHEZ, María Eugenia, *ob. cit.*, p. 180.

su predilección por los artífices de origen burgalés o asentados en aquella ciudad y relacionados, de una u otra manera, con el linaje de los Velasco.

A través de la obra más directamente relacionada con su acción promotora, el Monasterio de la Piedad en Casalarreina (La Rioja), iniciada poco antes de arribar al obispado palentino, se debe poner de relieve que allí se contrató a los mismos artistas que estuvieron presentes en las diferentes obras iniciadas por algún miembro del linaje, lo que en cierta manera se repetirá en la catedral de Palencia.

UNA APROXIMACIÓN A JUAN FERNÁNDEZ DE VELASCO

A pesar de su pertenencia a una familia de prestigio y de sus cargos episcopales, aún hoy se desconocen numerosos datos sobre el prelado, especialmente aquellos que tienen que ver con sus primeros años de vida. De esta manera, no se sabe con exactitud el año de su nacimiento, se ha cuestionado que fuera hijo de Mencía de Mendoza¹¹⁷⁹ y faltan por resolver los aspectos relativos a su etapa formativa, valorándose como plausible que esta se desarrollase en Salamanca, de la misma manera que lo habían hecho quienes ocuparon los principales cargos episcopales de la época.

Lo cierto es que compartió con los otros prelados palentinos su vinculación a los Reyes y cierta proximidad a algunos miembros del clero que gozaron de gran poder y prestigio. En este sentido destaca que residió la mayor parte del tiempo al lado de los monarcas y que los ayudó en las empresas que acometieron. Consta también que fue ejecutor del testamento de la Reina Isabel, y que intervino junto al rey Fernando, al Cardenal Cisneros y a Antonio de Fonseca en las tareas

¹¹⁷⁹ Se ha dicho en diversas ocasiones que el prelado don Juan de Velasco fue hermano bastardo del Condestable de Castilla don Íñigo Fernández de Velasco. El dato fue aportado por primera vez en: SALOMÉ ESCOBAR, Manuel, *Episcopologio Calagurritano del siglo XVI*, Calahorra, Imprenta Nueva, 1909, p. 21. No nos consta ninguna noticia que certifique esta afirmación, aunque ha sido repetida en diversas ocasiones: LOPE TOLEDO, José María, “Don Íñigo Fernández de Velasco y el convento de la Piedad, de Casalarreina”, *Berceo*, 27, 1953, p. 256; ALONSO RUÍZ, Begoña, “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco en el siglo XVI”, en ALONSO RUÍZ, Begoña; CARLOS, M^a Cruz de y PEREDA, Felipe, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV y XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 132. En esta última obra contrasta la noticia con la información aportada en el cuadro genealógico de la Casa de Velasco en los siglos XV y XVI, donde el obispo Juan de Velasco aparece como hijo de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, *Ibid.*

encomendadas a “mantener el reino en paz”¹¹⁸⁰. Así mismo, siendo obispo de Palencia “sirvió al rey católico con tres mil fanegas de trigo; y con la gente que embió, ganó Antonio de Fonseca la villa de Tafalla”¹¹⁸¹. De la misma manera, Juan Fernández de Velasco estuvo estrechamente unido al cardenal Jiménez de Cisneros; como pone de manifiesto que en 1498 fuera el presidente su Consejo, aquel que le asesoraba en su actuación política y que estaba compuesto por unas doce personas¹¹⁸²; que en 1500 fuera uno de los tres religiosos que acompañaron al Cardenal en su visita a la catedral de Toledo¹¹⁸³; y que en 1509 el propio Cisneros le encomendara la diócesis durante el tiempo que estuviera ausente¹¹⁸⁴. Además, con Cisneros parece haber mantenido una fluida relación a lo largo de su vida, como lo demuestran las cartas que se enviaron¹¹⁸⁵ o su participación en el compromiso

¹¹⁸⁰ FLECHIER, Esprit, *Historia del Señor Cardenal D. Francisco Ximenez de Cisneros*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1773, p. 125

¹¹⁸¹ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro eclesiástico de las Iglesias metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas: Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes, t. II*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, Pedro de Horma y Villanueva, p. 177; ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *Crónicas episcopales palentinas...*, p. 212. Así mismo, se dice que estuvo en la Guerra de Granada: FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical, apostólico...*, t II, libro III, f. 154; ORTEGA GATO, Esteban, “Blasones y Mayorazgos de Palencia” ..., p. 227.

¹¹⁸² Así, “Llevava x ó xii personas de su consejo, muy grandes letrados, en que yva por presidente el magnífico señor don Juan de Velasco, hermano del illustre señor don Bernardino de Velasco, condestable de Castilla, obispo que después fué de las yglesias de Cartajena y Palencia”, ver VALLEJO, Juan de, *Memorial de la vida de fray Francisco Jiménez de Cisneros* (prólogo y notas de Antonio de la TORRE Y DEL CERRO), Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913, p. 24; este dato ha sido puesto en valor en: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel; CARLOS MORALES, Carlos Javier de, “La conflictiva representación de los reinos en el servicio de Carlos V (1516-1522)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.), *La Corte de Carlos V*, vol. I, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 143; CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, “Antonio García de Villalpando, contribución a la biografía del autor del *Razonamiento de las Reales Armas de los Reyes Católicos*”, *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 7, 2003, disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia7/Carrasco.htm> (consultado: 10/10/2018).

¹¹⁸³ GARCÍA ORO, José, *El Cardenal Cisneros: Vida y empresas*, t. I, Madrid, Editorial Católica, 1992, p. 101.

¹¹⁸⁴ FLECHIER, Esprit, *Historia del Señor Cardenal...*, p. 207.

¹¹⁸⁵ Carta del obispo de Calahorra [Juan Fernández de Velasco] dirigida a fray Francisco Jiménez de Cisneros, cardenal de España, informándole sobre su disconformidad ante lo acontecido en el Concilio y confiando en su buen criterio para la solución, 30 de junio de 1511, Archivo Histórico Nacional, Universidades, Universidad de Alcalá (1499-1836), 748, 187, f. 231. En esta misiva Velasco expresa su admiración hacia Cisneros: “siempre le conosci ser aficionado a las cosas grandes, y más a las que van enderescadas al servicio de Dios”. El propio Cisneros hacía referencia al obispo en una carta enviada a su secretario Jorge Varacaldo (18 de marzo de 1527), en ella decía: “yo he sabido que el obispo de Palencia, don Juan de Velasco, ha enviado a Su Alteza por licencia para venir aquí; no se le debe negar, antes tenérselo en mucho servicio y dársela luego por ser tal persona y que aprovechará su estancia aquí mucho”, CEDILLO, Conde de [Jerónimo López de Ayala

suscrito entre el Condestable de Castilla y el Cardenal en 1512 sobre la fidelidad a los Reyes Católicos¹¹⁸⁶.

En referencia a su carrera eclesiástica, fue sucesivamente obispo de Cartagena (1505-1508)¹¹⁸⁷, Calahorra (1508-1514)¹¹⁸⁸ y, finalmente, de Palencia (1514-1520)¹¹⁸⁹. Durante el tiempo que estuvo al frente de la mitra palentina se preocupó de las diversas necesidades de la diócesis, de la catedral y de las tareas de los religiosos a su servicio. En este sentido, promovió la realización de un nuevo misal que no pudo ver terminado¹¹⁹⁰. Consta también que, tras ser informado de que su

Álvarez de Toledo y del Hierro], *El Cardenal Cisneros, gobernador del reino. Estudio histórico. Documentos desde el CCLXXXVIII al CCCXCI*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1928, p. 557 (CCCXXXV, carta del Cardenal Cisneros a su secretario Jorge Baracaldo, con otra del mismo Cardenal al Rey don Carlos. Madrid, 18 de marzo de 1517)

¹¹⁸⁶ Capitulación entre el Cardenal Cisneros, el obispo de Calahorra (Juan Fernández de Velasco) y el Condestable de Castilla (Íñigo de Velasco), Burgos 20 de febrero de 1512: “los ilustres señores don fray Francisco Ximenez Arçobispo de Toledo y Cardenal de España y don yñigo de Velasco, Condestable de Castilla [...] acordaron desde agora y para siempre jamás de estar unidos y juntos para todas las cosas que tocaren al servicio de Dios nuestro señor y de la Reina nuestra señora y del rey Fernando nuestro señor su padre [...] se obligaron y obligan que cada vez que fuesse necesario de poner sus vidas y estados y todo cuanto tuvieren para su servicio que lo pongan [...] y yo, don Juan de Velasco / obispo de Calahorra que fui presente me obligué con los dichos señores y obligo a seguir lo mismo para siempre”, AGS, PTR, leg. 7, doc. 136, ff. 437-439.

¹¹⁸⁷ Consagrado en marzo de 1504 (DÍAZ CASSOU, Pedro, *Serie de los obispos de Cartagena. Sus hechos y su tiempo*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1895, p. 73). Al parecer, no llegó a entrar en la diócesis durante el tiempo que estuvo al frente de la misma, véase OLIVARES TEROL, María José, “Los obispos de la diócesis cartaginense durante el siglo XVI y sus relaciones con el cabildo catedralicio”, *Murgetana*, 109, 2003, pp. 50-51.

¹¹⁸⁸ Tomó posesión el 17 de marzo de 1509: BUJANDA, Fernando, *Episcopologio calagurritano desde la reconquista de la sede en 1045*, Logroño, José Jalón Mendiri, 1944, p. 41.

¹¹⁸⁹ El nombramiento fue realizado por el Papa León X el mismo día que a don Juan Rodríguez Fonseca lo hacía como obispo de Burgos “tertio nonas Julii 1514. Presentó las Bulas en Cabildo el 27 de agosto, junto con la carta del Rey, fechada en 25 del mismo mes en Valladolid, y el poder autorizando para tomar posesión del obispado a Don Fernando de la Torre, doctor en decretos, deán de Sevilla, y a Don Gonzalo de Zapata, deán de Palencia, a cada uno *in solidum*: tomó posesión el mismo día el señor Zapata, e inmediatamente el Licdo. Andrés de la Corte presentó su nombramiento de provisor”, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. II, p. 90, nota 1.

¹¹⁹⁰ Se conservan al menos dos ejemplares de este misal, uno en el Archivo de la Catedral de Palencia, y el otro en la Fundación Lázaro Galdiano, así como un fragmento en la Biblioteca Nacional. Gracias al colofón, que ocupa casi todo el folio 326v, sabemos que el promotor fue el obispo Juan Fernández de Velasco. Los encargados de su realización fueron Alonso Fernández de Madrid y Gregorio del Castillo; y se publicó a expensas de los mercaderes Juan de Junta y Pedro Villalta. Al final se precisa que fue impreso en Lyon por Jacobum Myt el 1 de abril de 1521: “Excussum in alma vrbe lugduni por honestum virum Jacobum myt in arte impressoria disertissimum calcographum. Anno redemptionis nostre. M.ccccccxxi. Die vero.j.mensis Aprilis”, ESTRADA NÉRIDA, Julio, “Nuevos datos sobre los misales impresos para la diócesis de Palencia”, *PITTM*, 82-83, 2011-2012, pp. 398-403. El misal palentino aparece descrito, junto con diversas ilustraciones, en especial sus tres portadas, en: SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Qué es la Silva Palentina”, *PITTM*, 38, 1977, p. 270.

provisor y oficiales no realizaban correctamente su trabajo, hizo las pesquisas necesarias para hallar la razón de estos problemas, corregirlos y condenar a los culpables. Tal acción de Velasco fue destacada por el Arcediano del Alcor:

“por ser señalada y nueva en aquel tiempo, más tal, que todos los perlados deberían imitarla en sus obispados, y fué así; que siendo informado, que sus oficiales hacían algunos desafueros y cohechos, y no administraban la justicia como debían, acordó de publicar una carta en que, so graves penas, mandó que para tal término, todos los clérigos de su obispado pareciesen personalmente en Villamuriel [...], y allí los representasen ante personas que para ello tenía señaladas, y estos a cada un clérigo tomaban juramento solemne que no dirían a persona alguna lo que allí les fuese preguntado, y por un interrogatorio, que tenían, hicieron una pesquisa secreta contra el provisor y visitador y fiscal y escribanos y otros oficiales, que entonces eran, y hallándolos culpados por esta residencia, sin que ellos lo supiesen fueron privados de los oficios y algunos puestos en prisiones y restituyeron lo que habían cohechado, que fué castigo con que otros jueces se atemorizaron”¹¹⁹¹

Realizó visitas pastorales a las distintas poblaciones de su obispado o mandó que se hicieran en su nombre. En este sentido, un año después de hacerse cargo de la mitra palentina, encargó al bachiller Pedro García Cherrín, visitador de la diócesis, que recorriese las parroquias de la demarcación diocesana. De la misma manera, el 20 de octubre de 1515, el propio obispo se encontraba de visita pastoral en las parroquias de Santa Ana y de Nuestra Señora de Burejo de la villa de Herrera de Pisuerga¹¹⁹², una inspección lógica si tenemos presente que los Velasco eran los señores de la villa y allí tenían una de sus residencias. Tras la correspondiente revisión del estado de los edificios y ornamentos destacó un mandato: que los curas redactaran un cuaderno de bautizados. Esta fue una prescripción que pudo tomar del cardenal Cisneros, quien la puso en práctica en los obispados bajo su gobierno. Las visitas pastorales a diferentes lugares del obispado parece que fueron continuadas e, incluso, falleció en Castroverde de Cerrato en 1520 en el transcurso de una de ellas.

Como obispo de Palencia fue destacada su participación en el recibimiento que se hizo del rey Carlos a su llegada en 1517 a Castilla. El prelado, en compañía de su hermano, el Condestable Íñigo Fernández de Velasco, así como de otros nobles y dignidades religiosas, recorrió el territorio diocesano para recibir al Rey en

¹¹⁹¹ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. II, p. 90

¹¹⁹² El obispo visitó la Villa el uno de agosto de 1519.

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

Becerril de Campos, dado que este evitó entrar en la capital de la diócesis. Lorenzo Vital relató el acontecimiento y destacó la riqueza de la comitiva, así como el ceremonial de bienvenida:

“Al día siguiente, último día de octubre [de 1517], víspera de Todos los Santos, el rey se marchó de Revenga [...] a fin de alojarse en una villa llamada Vesperille [Becerril de Campos], a la cual había llegado el Condestable de Castilla, ante que el rey, nuestro señor. Este condestable es uno de los más principales de Castilla. Cuando oyó que el rey estaba como a una legua corta de la villa, montó a caballo para salir a su encuentro, acompañado de gran cantidad de gentes de bien, todos ricamente engalanados. Con el condestable estaba el obispo de Palencia, también alguno de sus hijos y un yerno suyo, todos ellos vestidos de paño de oro. Después de que el dicho condestable hubo hecho la reverencia al rey echando el pie a tierra y besando su mano, según la costumbre del país, dándole la bienvenida a sus tierras, prestándole su honor, servicio y obediencia, hizo lo mismo el obispo de Palencia y varios otros personajes [...], hecho eso, volvieron a montar a caballo y acompañaron al rey hasta la villa de Becerril, que estaba muy noblemente acompañado, e iban sus caballeros entremezclados con las gentes del dicho condestable y del obispo de Palencia”.

Tras narrar la presencia de los diversos caballeros que acompañaron a estos personajes, el orden que siguió la comitiva, así como la posición que ocupaban en la misma, Lorenzo Vital se detuvo en la descripción del rey Carlos, del Condestable y del obispo de Palencia, de los que destacó la riqueza de su vestuario, como fue propio de este tipo de relatos en relación con las entradas:

“Después del caballerizo mayor marchaba el rey, llevando un traje de montar a caballo, de terciopelo negro, lleno de acuchillados, cuyo fondo era de brocados, llevando al cuello su collar del Toisón, y encima de la cabeza un gorro de terciopelo negro con una blanca pluma de avestruz sujeta en alto. Al lado derecho del rey iba el obispo de Palencia, que, por su apostura, parecía ser un muy reverendo prelado, llevando encima de su hábito rojo un sobretodo de fina tela a manera de crespón, y encima de su cabeza un sombrero pastoral con lazos y borlas de seda, parecido a un capelo cardenalicio, salvo que no era rojo; y al lado izquierdo del rey iba el señor condestable, que era un príncipe viejo, llevando como vestido un largo jubón de tela negra, con acuchillados, cuyo fondo era de brocado de oro. Hacía de muy buen ver aquel joven príncipe en medio de aquellos dos notables personajes”¹¹⁹³.

¹¹⁹³ GARCÍA MERCADAL, José, *ob. cit.*, t. I, p. 656.

A pesar de que, como ya se ha hecho más arriba, hemos podido rastrear la presencia de este y otros prelados en la residencia que los obispos poseían en Villamuriel de Cerrato, así como de su desplazamiento a diversas poblaciones de la diócesis, no consta que pasados cinco años de su nombramiento como obispo Velasco llegará a hacer su entrada solemne en la ciudad. En consecuencia, cuando los miembros del cabildo deseaban consultar con él, estos debían nombrar una comisión que fuese a su encuentro. De esta manera sucedió en octubre de 1519, entonces acordaron que un pequeño grupo de capitulares se desplazara a la cercana villa de Becerril de Campos, donde en ese momento se encontraba el obispo, para besarle las manos¹¹⁹⁴.

La permanente ausencia de Juan Fernández de Velasco de la primera iglesia de la diócesis llevó al Arcediano del Alcor, en nombre del cabildo, a acordar con aquel un memorial de consideraciones sobre su presencia en la iglesia. Así, en febrero de 1520 el prelado se comprometió a que durante el tiempo que fuese obispo de Palencia residiría allí la mayor parte del año y que, en cualquier caso, nunca faltaría a ninguna de las cuaresmas. Así mismo, en caso de estar presente en la ciudad, Velasco se obligaba a acudir al coro los domingos y fiestas de guardar; a dar audiencia pública a todos los que quisieren reunirse con él al menos una vez cada semana, lo que tendría lugar siempre los viernes; además, todos los sábados visitaría su cárcel, dando audiencia a los presos; y, finalmente, se estableciese “cada mes en el primero viernes u otro día que fuese capitular venga una vez al mes a su cabildo a tratar las cosas tocantes al culto divino y servicio de la yglesia y choro y a las buenas costumbres y honestidad”¹¹⁹⁵.

Fue un acuerdo ambicioso en el que se intentaba asegurar la residencia del obispo en la ciudad, su presencia en el templo y su implicación en los diversos aspectos relativos al culto divino. Todo ello medía la capacidad de influencia del cabildo sobre el prelado pues, a pesar de sus continuadas ausencias y las de sus predecesores en el cargo, nunca se había llegado a un acuerdo de este tipo. El

¹¹⁹⁴ Acuerdo capitular, martes 11 de octubre de 1519, ACP, Actas capitulares 1511-1520, f. 324v: “este dicho día y cabildo los dichos señores acordaron y mandaron que otro día miércoles [...] dicha la misa de prima fuesen a besar las manos al señor obispo a bezerril do nuevamente era llegado”

¹¹⁹⁵ “Memorial de consideraciones de cosas que el arcediano del Alcor el bueno hizo prometer al obispo don Joan de Velaco que cumpliera en su presencia en esta iglesia”, En Villamuriel de Cerrato a 12 de febrero de 1520, ACP, Sección Histórica, arm. IV, leg. I, 750. Véase ARROYO RODRÍGUEZ, Luis Antonio, *Alonso Fernández de Madrid, Arcediano del Alcor y la “Silva Palentina”*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1993, p. 250.

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

fallecimiento de Juan Fernández de Velasco poco tiempo después de rubricar el compromiso, el cinco de marzo de 1520¹¹⁹⁶, durante una visita por el territorio diocesano, frustró la posibilidad de que este se ejecutase:

“Don Jhoan de Velasco nunca entró en esta ciudad ni en su iglesia, puesto que estuvo algunos días en Villamuriel, y en otros lugares de su obispado visitando, y aparejando de venir a la ciudad le tomó la muerte en un lugar de cerrato que se llama Castroverde, en el mes de Marzo de 1520, y de allí fué llevado su cuerpo al monasterio que él hizo en la Casa de la reina, cerca de Haro, que se llama Santa María de la Piedad, de la orden de los predicadores, y es de monjas, edificio muy rico y bien dotado”¹¹⁹⁷

En sus mandas testamentarias Fernández de Velasco dejó legados a cuantos habían estado a su servicio en el obispado de Palencia¹¹⁹⁸, entre otros a su camarero Antonio de Xaque¹¹⁹⁹, también tuvo un presente a los monasterios de Guadalupe, Montserrat, San Agustín (Burgos) y de Valvanera (Segovía)¹²⁰⁰. De la misma manera, mandaba que se dijese “cinco mil misas, la mitad por los frailes de los monasterios de san Francisco del obispado de Calahorra e la otra meytad en los monasterios de la misma horden del obispado de Palençia e que den por cada mysa medio real”.

Igualmente, preocupado por las necesidades de las diócesis en las que había ejercido su ministerio, pidió que de su hacienda se entregasen

“çinquenta mil maravedíes para los reparos de las casas del obispado de Calahorra e veinte e cinco mil mrs para los reparos de las casas del obispado de palençia e otros çinquenta para la iglesia de santo Antolín del dicho obispado, e los veinte e

¹¹⁹⁶ En las Actas capitulares se señala el óbito de Juan de Velasco a cinco de marzo de 1520, ACP, Actas capitulares 1511-1520, f. 342. El dato se corrobora por Santa Cruz: “En este año [1520] á 5 de Marzo murió D. Juan de Velasco, el cual era Obispo de Palencia y primero había tenido las iglesias de Cartegena y de Calahorra, fué honesto prelado y dióse el dicho Obispado al maestro Mota, que á la sazón era muy privado del Rey y Obispo de Badajoz, y el de Badajoz se dio á un fraile dominico llamado Fray Bernardo de Mesa que era Obispo de Eana [se refiere a Elna]”, SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V*, v. I, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares, 1920, capítulo XXV, p. 375.

¹¹⁹⁷ FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. II, p. 91.

¹¹⁹⁸ Juan Fernández de Velasco otorgó su testamento el 22 de abril de 1519 en el Monasterio de la Estrella: Archivo Histórico de la Nobleza (AHNo), FRIAS, C.416, D.23-37, f. 10 y 10v y 11r. En el codicilo mandaba 20.000 maravedíes al licenciado Bernardino de Soto, su criado y visitador en el obispado de Palencia (Codicilo, AHNo, FRIAS, C.416, D.23-37, f. 16v)

¹¹⁹⁹ Testamento, AHN, FRIAS, C.416, D.23-37, f. 10v. mandaba cien mil maravedíes de su hacienda

¹²⁰⁰ *Ibid.*, f. 9v. Mandaba 25 reales a cada monasterio que debían gastarse en aceite para alumbrar la lampara estante en el santísimo sacramento

cinco para la fabrica e los otros veinte e cinco para una heredad que se compre, e lo que restare se gaste en azeyte e çera para alunbrar el santissimo sacramento en la dicha iglesia de santo Antolín”¹²⁰¹.

Para financiar todas estas mandas testamentarias, sus bienes debían ponerse a la venta en pública almoneda¹²⁰². No obstante, se excluyeron algunas piezas como ciertos tapices y objetos de plata que debían ser entregadas al monasterio de San Agustín de Haro. De este modo pidió que el día de su enterramiento “se depositen en santo Agustín de Haro los quatro paños de ras que compré de María de Medina, con las fuentes grandes [...] están todas doradas dentro e de fuera e con todas las copas, están todas doradas”¹²⁰³. Desconocemos si finalmente estas piezas fueron llevadas al monasterio, en cualquier caso, el prelado, tal y como se recoge en el codicilo, mandó que su cuerpo fuera conducido a la iglesia del monasterio de Casalareina y no a San Agustín de Haro, como inicialmente había ordenado en su testamento.

LA CONCLUSIÓN DE LA CATEDRAL

En 1516 se había dado por concluida la catedral de Palencia. Habían pasado casi doscientos años desde que se pusiera la primera piedra del nuevo edificio. En las actas capitulares se dedicó un asiento a relatar este suceso: “Este año del señor de IU DXVI se acabaron de cerrar todas las bóvedas de todas las capillas de la dicha iglesia de palencia altas y baxas [...]”. Seguidamente se mencionaban las puertas de acceso a la iglesia y su dedicación, en coincidencia con las advocaciones del templo, como ya se ha dicho más arriba en relación con el retablo:

“[...] do se acaba el cruzero, sobre la puerta de medio de las tres que sale hacia el rio llamada san Antolín, porque la que sale a la plaça se llama de santa maría y la que sale al tablado, a setentríon, se llama de san juan bautista porque son estas tres su vocaciones y con la de san salvador fue y es antiguamente fundada en su dicha

¹²⁰¹ *Ibid.*, f. 10. Los 25.000 maravedíes mandados a la obra y fábrica de la catedral palentina fueron entregados por los testamentarios del obispo a los canónigos obreros Francisco de Cuéllar y Juan Diez de Torquemada, FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, *ob. cit.*, v. II, p. 91, nota 2.

¹²⁰² “Poniendo en luego en almoneda mis bienes para que dentro de treinta días a más tardar si posible fuere, se cumpla my testamento”, AHN, FRIAS, C.416, D.23-37, f. 10.

¹²⁰³ *Ibid.*, f. 10.

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

santa iglesia de palencia como consta por sus privilegios y estatutos antiguos en su restauración hecha por el rey don Sancho¹²⁰⁴

Tan feliz suceso se produjo durante la prelación de Juan de Velasco quien, necesariamente, tuvo que involucrarse en la finalización de la principal obra de la diócesis, todo ello a pesar de que, como ya se ha dicho, estuvo ausente durante la mayor parte de su gobierno. Su mandato se inició poco tiempo después del fallecimiento de Juan de Ruesga, casi coincidiendo con la incorporación de Pascual de Jaén como maestro de las obras, por lo que Velasco tan sólo tuvo que encargarse de favorecer su conclusión y de la tan necesaria financiación. Su participación en las obras se puede constatar a través de los escudos que ornán las claves de las bóvedas de los dos últimos tramos a los pies del templo, aquellas que se cubrieron durante su gobierno. Allí se insertan las armas de los Velasco -campo jaquelado de oro y veros y bordura componada de Castilla y León, timbrado con el capelo y cordones episcopales- en la última de las cuales se puede leer: IOANES DE VELASCO D. G. [DEI GRACIA] EPVS. PALENTINVS COMES (fig. 146).



Fig. 146. *Escudo del obispo Juan Fernández de Velasco. Clave de la bóveda de los pies. Ca. 1516. Catedral de Palencia.*

¹²⁰⁴ ACP, Armario de Actas, Libro de actas capitulares 1511-1520, f. 258v.

Según parece, todos los actores implicados en la finalización del templo procuraron que se tratara de un proceso continuista tras la desaparición de Ruesga y de la salida de Fonseca. Así se pone de manifiesto el hecho de que no se realizase un nuevo contrato y de que las bóvedas siguiesen un modelo similar al planteado por el trasmerano en los cerramientos anteriores, aunque variando la curvatura de los terceletes (fig. 147).



Fig. 147. *Bóvedas de los dos últimos tramos de la nave central.* Pascual de Jaén. 1515-1516. Catedral de Palencia.

Para finalizar de manera adecuada el templo, tan sólo restaba concluir la fachada de los pies, tal y como se recogía en el contrato con Ruesga. Aquella debía constar de tres puertas de entrada, en correspondencia con las naves, destacando claramente la central sobre las otras, y se dedicaría a san Antolín. Pascual de Jaén, el continuador de las obras a la muerte del trasmerano, cumplió con el compromiso de abrir grandes arcos para cobijar las portadas, aunque son desconocidas las razones por las cuales estas no llegaron a realizarse. Quizás intervino en ello la ausencia de recursos económicos, la carencia de acuerdo entre los miembros del cabildo o la intención de encargar la obra a un maestro diferente, más familiarizado con la escultura monumental. En definitiva, no se llegó a concluir. Es probable que Juan

Fernández de Velasco pensase en Bigarny y en su taller para acometer la obra, máxime teniendo en cuenta que estaban realizando la misma labor en las portadas de la iglesia de Santo Tomás en Haro (La Rioja) y la del monasterio de la Piedad en Casalarreina (La Rioja), esta última promovida por Juan Fernández de Velasco.

Se conoce la existencia de dos cartas de Felipe Bigarny, anexas a un pleito iniciado por el entallador Matías contra el maestro borgoñón¹²⁰⁵, en las que se mencionan los negocios del escultor con el obispo de Palencia y con ciertas obras en la ciudad. En la primera de ellas, fechada a 17 de marzo de 1516, se dice que no puede ir a Haro “por qué io m^e concierto con el Señor ouispo”. La siguiente, fechada en octubre de 1516, dice “io me parto para Valadolit y veré si io podre algo azer en palentia”¹²⁰⁶. Ambos textos son lacónicos y poco esclarecedores, pero si tenemos en cuenta que la catedral de Palencia se acababa de terminar en ese momento y que Bigarny se dirigía a la ciudad para ver lo que podía hacer en la misma, es posible que imaginero y prelado tratasen sobre la posibilidad de realizar la portada de la Catedral.

La muerte de Velasco dificultó la conclusión de las portadas y ninguno de sus sucesores inmediatos emprendieron tan importante tarea. Hubo que esperar casi cien años hasta que el obispo Martín de Axpe y Sierra se interesase en el año 1607 por dotar a la catedral de una puerta principal acorde con el edificio. Axpe mandó ser enterrado en la catedral y en agradecimiento pedía que se entregasen a la fábrica mil ducados, junto con otros dos mil más “para principio de la puerta principal que sale a las Puentecillas”¹²⁰⁷. A pesar del interés puesto por el obispo Axpe y Sierra, la obra tampoco llegó a realizarse.

CAMBIOS EN LA CAPILLA MAYOR

En marzo de 1518 Pedro de Guadalupe había contratado el traslado y la ampliación de la sillería del coro, asentada en su lugar definitivo en 1519. En ese lapso se liberó el espacio que, según el plan trazado por Fonseca, debía ocupar la capilla mayor, aquel en el que se ubicaría el nuevo retablo que aún no había sido

¹²⁰⁵ MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, pp. 52-57; ver también: RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*, pp. 141-144.

¹²⁰⁶ MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos...*, p. 54.

¹²⁰⁷ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Voces de dentro y de fuera: Los canceles de las puertas de la Catedral”, *PITTM*, 39, 1977, p. 402.

montado. La primera gran actuación que siguió al traslado de la sillería debió de ser la construcción de un gran muro. Con él se daba por concluida la compartimentación de la nave central y a él debía fijarse el retablo mayor.



Fig. 148. *Crestería exterior del muro del altar mayor*. Ca. 1518. Catedral de Palencia.

Este cerramiento es liso y no presenta ningún tipo de decoración en la mayor parte de la superficie, excepto en el extremo superior de su parte exterior, rematado por una elaborada crestería de piedra, tan sólo apreciable a cierta altura (fig. 148), especialmente desde el triforio. Esta se compone de una serie de parejas de animales y seres híbridos afrontados en torno a candelabros y flameros, junto con ornamentación vegetal. La forma de disponer las figuras enlaza con otras formas decorativas del Renacimiento temprano en España, como el entablamento sobre la puerta de entrada al Colegio de Santa Cruz (Valladolid), decorado con grifos afrontados en torno a decoración vegetal. De la misma manera se decoraron las vigas de una de las salas del Colegio de San Gregorio (Valladolid), donde se pintaron grifos, en este caso afrontados en torno a flameros y flores de lis, emblema del obispo fray Alonso de Burgos, separados por formas vegetales¹²⁰⁸. Todo ello teniendo en cuenta que el autor se sirvió de grabados para su elaboración (fig. 149) y que, así mismo, tuvo en cuenta otros referentes presentes en las obras tardogóticas, como los grifos presentes en el remate del retablo de la Capilla de Santa Ana de la Catedral de Burgos.

¹²⁰⁸ VASALLO TORANZO, Luis, “La carpintería y los carpinteros del Colegio de San Gregorio de Valladolid”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, *et alii* (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 422-441

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época



Fig. 149. (de izquierda a derecha y de arriba abajo): 1. *Ornamental horizontal panel with a triton in the centre and two griffin-like creatures at the ends* Engraving (detalle). Giovanni Antonio da Brescia. Ca. 1510-1520. British Museum (Londres). Número de inventario: 1845,0825.721. 2. *Figura grotesca*. Detalle de la *Crestería exterior del muro del altar mayor*. Ca. 1518. Catedral de Palencia. 3. Grifos en el *Retablo de la Capilla de Santa Ana*. Gil de Siloe. 1486-1492. Catedral de Burgos. 4. *Grifos afrontados*. Detalle de la *Crestería exterior del muro del altar mayor*. Ca. 1518. Catedral de Palencia



Fig. 150. 1. *León y Salvaje afrontados en torno a un flamero*. Detalle de la *Crestería exterior del muro del altar mayor*. Ca. 1518. Catedral de Palencia. 2. *Salvaje*. Puerta de Santa María. Ca. 1514. Catedral de Palencia.

El autor o autores de esta crestería debieron de ser los mismos que trabajaron en las esculturas y relieves de las Puertas de Santa María y de San Juan, así como de las ménsulas del interior del coro. Los seres híbridos que conforman el imaginario esculpido en aquellas entradas son similares a los propuestos en este lugar y la figura del salvaje arrodillado ante la Virgen en la Puerta de Santa María es muy parecido al que aquí se representa (fig. 150).

CRISTÓBAL DE ANDINO Y LA REJA DE LA CAPILLA

De acuerdo con la prestancia del espacio y con la necesidad de su adecuado cierre, la capilla mayor demandaba la realización de una nueva reja que debía ubicarse entre los pilares del crucero, en su lado oriental. La necesidad de la obra ya había sido prevista por los capitulares, como el Deán Gonzalo Zapata, quien en su testamento había dispuesto la donación de una buena cantidad de dinero para tal fin. Los trámites necesarios para su contratación se iniciaron en torno al 5 de enero de 1520. Reunido el capítulo, en ese caso se acordó que el canónigo Francisco de Cuéllar se desplazase hasta Villamuriel, donde en ese momento se encontraba el obispo, para consultar “con su señoría la costa y forma de la dicha reja que se había de hacer pa[ra] la capilla mayor de la dicha iglesia y junto con su señoría la diesen a hacer a quien de la manera y por el precio y como mejor les pareciese”¹²⁰⁹.

Poco tiempo después, el 29 de enero de ese mismo año, se contrataba la reja de la capilla mayor con Cristóbal de Andino¹²¹⁰. Los encargados de certificar el

¹²⁰⁹ Acuerdo capitular, jueves 5 de enero de 1520, ACP, Armario de Actas, Libro de actas capitulares 1511-1520, f. 340 v.

¹²¹⁰ La bibliografía sobre el rejero es extensa, seleccionamos aquí algunos textos imprescindibles para conocer su labor: SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano*, Toledo, Ramón de Petras, 1526; VILLALÓN, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 29; ZARCO DEL VALLE, Manuel R., “Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España”, en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, t. 55, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1870, pp. 364-365; CAMÓN AZNAR, José, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI. Summa Artis*, 18, Madrid, Espasa Calpe, 1961, pp. 448-454; ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*. *Ars Hispaniae*, v. 20, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1975, p. 51; GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, “El taller de Cristóbal de Andino”, *Academia*, 74, 1992, pp. 95-122; GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, “Relaciones entre los maestros rejeros y su clientela en el siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, 253, 1991, pp. 65-75. Sobre sus trabajos en Burgos destacamos: MARTÍNEZ SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta de don Anselmo, 1866, pp. 115 y 235-236; HUIDOBRO, Luis, “Artistas burgaleses. Diego de Siloe”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 1, 1922-1923, p. 101;

acuerdo fueron los canónigos obreros Rodrigo Carbajo y Cristóbal Cisneros, bajo la supervisión de los testamentarios del anterior Deán “y por especial comisión y mandado [...] del ylustre y muy magnífico señor, el señor don Juan de Velasco [...] e de los señores Deán y Cabildo de la dicha iglesia de Palencia”¹²¹¹. En el documento, Andino aparece citado como “platero, vecino de la muy noble y leal cibdad de Burgos”. Es su obra más antigua conocida, aunque, sin lugar a duda, no fue la primera que contrató.

A pesar de que el prelado no estaba presente en el momento de la firma, a través del acuerdo capitular sabemos que las condiciones y las trazas se habían sido consensuadas previamente entre las distintas partes: los representantes del cabildo, el prelado y el rejero. Esto queda refrendado por el hecho de que la muestra que acompañaba al contrato estaba firmada por el obispo de Palencia, así como por Francisco Fernández de Cuéllar y los testamentarios de Zapata. Fueron testigos de este contrato dos artistas, el siempre presente Pedro de Guadalupe, que en ese momento trabajaba para el cabildo catedralicio en la obra de la sillería y en las puertas de entrada al coro, junto con Alonso de Espinosa, pintor avecindado en Burgos quien, poco tiempo después, formó parte del grupo que contrató la policromía del retablo mayor.

En el documento se especificaban las características de la decoración, la forma de los balaustres o el coronamiento. Este se acompañaba de una muestra, en cuyo

ALONSO CORTÉS, Narciso, “La Rreja de la Capilla de la Consolación en la Catedral de Burgos”, en *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valladolid*, 1925, pp. 37-44; LÓPEZ MATA, Teófilo, *La Catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950, pp. 155, 236 y 419-422; BALLESTEROS CABALLERO, Floriano “Cristóbal de Andino. Su testamento y un pleito por su sepultura”, en *BIFG*, 181, 1973, pp. 919-938; En Toledo: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. (ed.), *Datos documentales para la historia del Arte Español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*, t. I, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1916, pp. 212-316; OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de, *Las rejas de la Catedral de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 1980, p. 159. Sobre las obras de Andino en Valladolid véase GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*, Valladolid, Diputación Provincial, 1960, pp. 53-54, 70 y 144-146; GALLEGU DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982. Sobre las rejas palentinas del autor ver: GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Cinco rejas de la Catedral de Palencia”, *BSAA*, 21-22, 1954-1956, pp. 109-134; GALLEGU DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1988, p. 69-70; GALLEGU DE MIGUEL, Amelia, “Reja de la capilla mayor”, *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1998, pp. 116-117; ID., “Reja de la puerta lateral de la capilla mayor”, *ob. cit.*, pp. 117-118;

¹²¹¹ “Contrato de la rexa de la capilla mayor de la Yglesia de Palencia”, fechado a 9 de enero de 1520, ACP, Secc. histórica, arm. I, leg IV, 89, *Libro de contratos de la catedral*, ff. 47-51, transcrito por GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Cinco rejas...”, p. 124.

remate “[...] estauan vnas medallas y está escrito en letras que dicen armas”; continúa diciendo, “Han de venir quatro escudos de las armas del dicho señor Dean, ansí de la parte de fuera hacia el cruzero como de parte de dentro hacia el altar. En el medio del coronamiento, debaxo de la cruz, do está en la dicha muestra sobre la puerta, aya vn escudo de las armas del dicho señor obispo con su capello”¹²¹². Toda ella debía dorarse en las guarniciones y follajes, según se había acordado con Andino.

La reja debía estar finalizada en tres años, es decir, el 29 de enero de 1523, y por ella debía cobrar 1.500 ducados de oro o, lo que es lo mismo, 547.500 maravedíes. Estos se se repartirían en cinco pagas, la última de ellas tras la entrega y colocación de la obra. Llama la atención que, al día siguiente de contratar la reja palentina, Andino otorgó poder al escultor Juan de Valmaseda, entonces residente en Palencia, para que en su nombre cobrara el primer honorario¹²¹³. Esto nos habla de un conocimiento previo entre ambos artífices y sugiere la posibilidad de que hubieran trabajado juntos en alguna obra del entono burgalés.

Andino estuvo ocupado en la reja cuatro años largos, casi dos más de lo previsto, ya que se instaló a finales de 1524. Los sucesivos cambios de obispo en un corto espacio de tiempo, el periodo de incertidumbre política vivido en esos años, las transformaciones en la traza¹²¹⁴ y los nuevos encargos asumidos por el rejero hicieron que la entrega se dilatase más allá de lo concertado. No obstante, el resultado final es el de una obra de gran calidad conjugada con una aparente sencillez. La reja, organizada en dos cuerpos, de mayores dimensiones el superior, aunque de proporciones armónicas. Los barrotes están distribuidos en tres calles separadas por columnas en forma de balaustres con la mazorca adornada por sobrepuestos repujados. Tales novedades sitúan a la creación palentina en la vanguardia de este tipo de cerramientos. Anteriormente tan solo habían sido

¹²¹² *Ibid.*, p. 117.

¹²¹³ En las cuentas de la obra nombradas como: “lo que se paga pa[ra] la rexa”, se dice que el 4 de febrero de 1520 “el señor licenciado diego de enzinas dio y entregó a juan de balmaseda imaginario vecino de burgos] Palencia en nombre del dicho cristobal de Andino y por un su poder que mostró [...] fecho a 31 de enero de 1520 [...] ciento cuarenta y nueve mil quinientos y quatrocientos maravedíes”, ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, f. 52.

¹²¹⁴ Acuerdo capitular, lunes 17 de diciembre de 1520, ese día “Francisco de Cuellar, canónigo, traxo la muestra de la rexa pa la capilla mayor y entregó a mi Alonso Paz [...] torné la dicha muestra al dicho señor canónigo Francisco Cuellar pa[ra] que la haga trasladar pa[ra] Andino maestro de la dicha rexa y tornase dicho su original a mi el dicho Alonso Paz”, ACP, Libro de actas 1511-1520, f. 371. Todo ello nos permite valorar que en ese momento se introdujeron modificaciones en la reja que variaron la traza.

utilizados por Francisco de Salamanca en la reja del coro de la catedral de Sevilla. No obstante, ya Diego de Sagredo señaló que Andino fue pionero en el uso de este tipo de soporte, y le atribuyó a su inventiva la sustitución del barrotaje torso de las rejas góticas por balaustres renacentistas¹²¹⁵.

Ambos cuerpos se separan por un destacado friso que tiene su eco en el extremo superior del segundo nivel. Sobre este último se asienta una crestería donde se distribuyen flameros, emblemas heráldicos y grandes volutas contrapuestas en forma de “S”. Los escudos que se incluyen son los del deán Gonzalo de Zapata, con cuya herencia se hizo la reja, como ya sabemos, y los del obispo Antonio de Rojas –en el centro–, lo que indica que se finalizó bajo su gobierno y que contribuyó económicamente para tal fin. A pesar de que en el contrato se señalaba la presencia del escudo de Velasco, su repentino fallecimiento impidió que así fuera.

Asimismo ha de tenerse en cuenta que, además de las novedades que presenta la reja palentina, las cuales apenas habían sido utilizadas con anterioridad, Andino debió de trabajar de forma simultánea en este cerramiento y en el de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (1523)¹²¹⁶. Es seguro que este trabajo para los Velasco, o alguno anterior, influyó en que el prelado contase con los servicios de un artífice burgalés, vinculado a las obras de la familia, para realizar la obra más importante que en ese momento debía llevarse a cabo en la catedral palentina.

¹²¹⁵ En las *Medidas del Romano*, Sagredo describe la presencia de balaustres en el taller burgalés de Andino, allí, entre las columnas cuadradas y redondas, pudo ver “unas de extraña formación que no pude discernir, pregunté cómo se llamaban, fueme respondió que balaustres”. Para Gallego de Miguel, algunas de estas piezas descritas bien pudieron ser elementos integrantes de la reja palentina, GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Palencia...*, p. 69. La misma autora destaca como principal novedad de esta reja la utilización del balaustre y el trabajo decorativo, realizado como si se tratase de una escultura exenta: GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, “Reja de la Capilla Mayor...”, pp. 116-117.

¹²¹⁶ Sobre la reja de la Capilla del Condestable decía Sagredo en boca de Tampeso: “Los buenos oficiales y los que desean que sus obras tengan autoridad y carezcan de replesión procuran de regirse por las medidas antiguas como haze tu vezino Cristoual de Andino, por donde sus obras son más venustas y elegantes que ningunas otras que basta agora yo aya visto, sino velo por esa rexa que labra para tu señor el/ Condestable, la qual tiene conocida ventaja a todas las mejores del reyno. Deves comunicar su obrador pues tan cerca le tienes, y en el hallarás las columnas que deseas ver y sus basas con tanto cuidado labradas quanto nos fue por los antiguos encomendado”

EL RETABLO MAYOR, EN TORNO A LA FINALIZACIÓN DE UN PROYECTO COMPLEJO

Desde que en el año 1504 Diego de Deza promoviera la realización de un nuevo retablo mayor, este no dejó de sufrir cambios, tanto en la traza como en la iconografía, que fueron desvirtuando el proyecto original. Tales alteraciones se produjeron, en gran medida, como consecuencia del cambio de ubicación de la capilla mayor, a lo que debemos sumar el interés de los prelados por dejar su sello y gusto personal en la principal obra artística del interior catedralicio.

En resumen, los trabajos escultóricos se finalizaron en tiempos de Fonseca, cuando también se contrataron las pinturas con Juan de Flandes. Estas novedades transformaron el programa iconográfico y determinaron una necesaria ampliación de la estructura, tanto en altura como en anchura. Pero no fue hasta la prelación de Juan Fernández de Velasco cuando Juan de Flandes finalizó su labor, se contrató la ampliación de la mazonería y se incrementaron las dimensiones en altura con un *Calvario*. Esta última incorporación lo vinculó con otros retablos contemporáneos y cerraba el nuevo relato iconográfico creado por Fonseca en relación con las pinturas de Flandes.

LA AMPLIACIÓN DE LA MAZONERÍA POR PEDRO MANSO

A pesar de que a principios de 1518 Juan de Flandes aún no había concluido las pinturas para el retablo, el 3 de marzo de aquel año Pedro Manso se comprometía a realizar las labores de mazonería con el objetivo de ampliar el conjunto. Manso debía realizar los encasamientos para incorporar las tablas pintadas por Flandes, así como los espacios para las nuevas imágenes que aún faltaban por hacer, todo ello en consonancia con la labor precedente de Pedro de Guadalupe. En el propio contrato se resumían y justificaban las circunstancias que habían llevado a esta situación:

“porque los días pasados se había fecho vn retablo de talla de obra romana para la capilla mayor de la dicha iglesia por mano de Pedro de Guadalupe, maestro de talla, vecino de Valladolid, y por mandado del reverendísimo Señor D. Diego de Deça arçobispo de seuilla e obispo que fue primero de Palencia, el qual para el dicho retablo dio seis cientos mil mrs, e como el dicho retablo, se había fecho para la capilla mayor que entonces era muy pequeña, e como agora se auia de pasar el coro

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

e sería muy mayor, especialmente mas alta, requeriase que el dicho retablo se añadiese de más de las ystorias de pinzel que se añadían”¹²¹⁷

Pedro Manso era, entonces, un maestro de talla avecindado en Palencia que estaba vinculado a otras obras en la catedral como las ya mencionadas puertas del trascoro. El artífice se comprometió a realizar el trabajo en presencia de Francisco Valverde, provisor del obispado y figura delegada por el obispo Juan de Velasco, así como de una amplia nómina de representantes del cabildo. En el contrato se enumera de forma pormenorizada la labor que debía llevarse a cabo, respetando en todo momento las formas precedentes, para ofrecer una imagen unitaria e integrar todas las piezas pictóricas y escultóricas, hechas y por hacer. Destaca la cláusula dedicada al remate, donde debía prepararse la arquitectura necesaria para colocar un *Calvario* –encargado meses después a Valmaseda–, cuya ausencia en el contrato con Guadalupe se justificaba por ser “la capilla baxa y [porque] no lo confortaba”¹²¹⁸.

Según se planteaba en el acuerdo, el remate debía seguir las formas y arquitectura del diseño de Guadalupe, las mismas que fueron recogidas en el dibujo de Bigarny, aquel cuya calle central se remataba por una forma semicircular. Así, Manso debía hacer “vna cabeça de nueve pies de alto, el cabo de arriba de media vuelta redonda, que corra como corre el coronamiento del retablo, de la qual dicha cabeça ha de salir vna cruz con vn monte calvario, en la qual cruz a de auer vn cruzifixo del tamaño de nueue pies en alto con vna imagen de nuestra Señora y otra de sant Juan, que an de cargar sobre dos repisas que salgan del medio del remate del cuerpo del retablo”¹²¹⁹.

Se trata de una descripción ambigua que no explica con claridad la forma que debía adquirir el remate. Esto ha llevado a diversas interpretaciones, destacando la propuesta por Plaza, quien tras la lectura documental supone que la parte central del retablo se iba a cerrar con una gran cornisa de medio punto, repitiendo la moldura del remate general, concéntrica con el semicírculo dibujado en el croquis entregado por Bigarny. Sobre esta se debía colocar un *Calvario*, al aire y encima de grandes ménsulas. Para el autor, este plan suponía una prefiguración de lo que Alonso Berruguete realizó posteriormente en el retablo mayor de la Iglesia de San

¹²¹⁷ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, pp. 297-298.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 298.

¹²¹⁹ *Ibid.*

Benito en Valladolid¹²²⁰. No obstante, y a juzgar por la ambigüedad del texto, el remate también pudo plantearse de una forma menos elaborada, como un nuevo encasamiento destinado a acoger las figuras del *Calvario*, coronado por un arco semicircular, siguiendo la forma del plan anterior. Esta fórmula encaja con el remate del retablo de la iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia) (fig. 151), cuyo ensamblaje fue realizado entre los años 1510 y 1518 por los entalladores Pedro Manso y Alonso de Ampudia¹²²¹.



Fig. 151. *Retablo mayor*. Maestro Antonio [de Malinas] –escultura–; Alonso de Ampudia y Pedro Manso –mazonería–. 1510-1518. Iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia). Wikimedia Commons¹²²².

¹²²⁰ PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, “Retablo mayor...”, p. 112.

¹²²¹ Sobre esta obra y la participación de Pedro Manso en la misma ver: MARTÍ y MONSÓ, J., “Dueñas. Iglesia de Santa María”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1, 1903-1904, Valladolid, p. 167. El autor menciona a Pomarso, se sigue esta denominación en PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, pp. 42-45 (ver también: doc. 2 del apéndice documental, p. 401); Por su parte, Parrado planteó la posibilidad de identificar a Pomarso con Pedro Manso (PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe (?-1530)...”, p. 80), tras una relectura de la documentación se ha certificado que Pedro Manso fue, junto a Alonso de Ampudia, el autor de la mazonería (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Pedro Manso y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Dueñas (Palencia)”, *PITTM*, 73, 2002, pp. 422-423). Así mismo, Martínez también dice: “nótese así mismo que el remate redondo que se le encargó en Palencia sería muy parecido al realizado en Dueñas”, *Ibid.* p. 424.

¹²²² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retablo_Mayor_Santa_Mar%C3%ADA_de_Due%C3%B1as.jpg (consultado el 10/12/2018).

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

A pesar de que las labores se concluyeron tal y como estaba concertado, la arquitectura para cobijar al Calvario no llegó a formar parte del retablo en su forma definitiva. Desconocemos las razones, aunque es posible que esta fuera desechada poco tiempo después, en alguna de las reestructuraciones del retablo. Resulta probable que desapareciese en torno a 1525, cuando se tuvo que reelaborar la zona tras prescindir de la figura del *Salvador*. Parece evidente que una decisión tan relevante como la sustracción de una imagen generase cambios significativos en la estructura del conjunto, especialmente en la zona donde esta se encontraba.

La obra debía finalizarse antes de la Pascua Florida de 1519 y, por ella, Manso recibiría sesenta y cinco mil maravedíes a pagar en tres plazos. Pero, según fue habitual en los contratos palentinos, la labor rebasó con creces el tiempo estipulado. En este caso, la obra se daba por concluida el catorce de mayo de 1522, momento en el que se realizó el último pago de los maravedíes acordados.

EL CALVARIO DE JUAN DE VALMASEDA

Tras iniciarse las tareas para ampliar la mazonería, el diez de enero de 1519 se encargó a Juan de Valmaseda que realizase el Calvario¹²²³, la obra escultórica más ambiciosa desde que Bigarny terminó su labor. Este debía estar compuesto por las imágenes de Cristo Crucificado, la Virgen y san Juan evangelista, para ser colocadas "...ençima de lo alto del dicho retablo y que era del tamaño quel lugar lo requiere y de madera de nogal labrado y a vista y contentamiento de los obreros de la obra y fábrica de la dicha iglesia y de quien ellos quisieren"¹²²⁴. Las tres figuras habrían de estar finalizadas en pascua de flores, y, por su trabajo, el escultor recibiría el montante que determinasen los oficiales designados por ambas partes tras su tasación. La posición tan preeminente en el retablo mayor obligaba a la alta calidad de las figuras lo que, a su vez, suponía una carta de presentación para

¹²²³ Sobre la obra son de consulta imprescindible los textos de SAN MARTÍN PAYO, Jesús, "El retablo mayor...", pp. 296-297; REVILLA VIELVA, Ramón, "Retablo mayor...", pp. 96-100; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, pp. 134-139. En relación con el artista y la bibliografía actualizada ver la entrada del Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia escrita por Jesús María Parrado del Olmo: <http://dbe.rah.es/biografias/4937/juan-de-valmaseda> (consultado el 01/11/2018). Así mismo, PÉREZ DE CASTRO, Ramón, MARTÍNEZ GONZALO, Gloria, "La capilla de los reyes de la catedral de Palencia: la sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52, 2017, pp. 35-46.

¹²²⁴ ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, Contrato con Juan de Valmaseda, f. 35.

Valmaseda en el medio palentino y podría favorecer su contratación por parte del clero catedralicio.

Valmaseda concluyó su labor con relativa rapidez, en el mismo año de su contratación, con anterioridad al cuatro de noviembre de 1519. Con esa fecha llegó al cabildo catedralicio una carta del escultor, en la que se informaba de la conclusión de las piezas y rogaba que el dinero por el trabajo fuera entregado a María de Vertavillo, su madre. Las esculturas se tasaron en cien ducados, por lo que el cabildo ordenó “[...] que los señores obreros de la dicha iglesia diesen al dicho Valmaseda o a la dicha su madre cient ducados que los mesmos señores obreros dixeron que avian contratado y convenido con él en darle por las dichas imagines”¹²²⁵. Constan cuatro pagos, de cuantía variable, que sumaron un total de 30.800 maravedíes, entregados a la madre del escultor entre el 8 de noviembre de 1519 y el 21 de marzo de 1521. Llama la atención que en esta última entrega recibieran la carta de pago “Juan de Billorado, vecino de Palencia, y Juan Picardo, hijo de la dicha María de Bertavillo”¹²²⁶. Es probable que se trate del mismo Juan Picardo que trabajó de forma muy activa en la primera mitad del siglo XVI¹²²⁷, cuya obra más significativa es el retablo mayor de la Catedral del Burgo de Osma. Este dato situaría a Picardo formado parte de una “segunda generación” de escultores de origen francés¹²²⁸, aunque nacidos en Castilla; emparentado con Juan de Valmaseda, del que pudo ser hermanastro; y con algún tipo de participación en el *Calvario* palentino, resultando ser esta la primera obra a la que le podemos vincular.

Los pagos se dilataron en el tiempo y por este motivo, en noviembre de 1521, Valmaseda escribía una carta al cabildo en la que expresaba su malestar, ya que hacía mas de dos años que había finalizado la obra y aún no se había completado el montante de la tasación, del que aún faltaba por entregar 3.900 maravedíes. Y si bien es cierto que en el acuerdo con el escultor se reflejaba que el pago final tendría lugar cuando el *Calvario* estuviera asentado, Valmaseda expresaba claramente su

¹²²⁵ *Ibid.*, f. 35v

¹²²⁶ *Ibid.*, f. 36v

¹²²⁷ Sobre Juan Picardo ver la entrada escrita por PARRADO DEL OLMO, Jesús María en el Diccionario de la Real Academia de la Historia: <http://dbe.rah.es/biografias/43717/juan-picardo> (consultado el 01/11/2018). La última publicación sobre el artista: VV.AA., *Juan Picardo (1506 – c. 1576)* [catálogo de exposición], Valladolid, Fundación Museo de las Ferias, 2016.

¹²²⁸ Sobre los escultores y la escultura de origen francés en Castilla ver: REDONDO CANTERA, María José, “L’apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux”, *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, Marseille, Institut National d’Histoire de l’Art, 2011, pp. 138-149, especialmente, p. 139.

descontento con la situación, puesto que en las esculturas tan solo faltaban “tres clavos y poner el título en la cruz, que lo haré en dos horas, que no es justo ni verosímil que si nunca se asientan las dichas ymagine que nunca me pagen esto que se me debe de mi trabajo y lo tengo merecido”¹²²⁹. El cabildo tardó poco tiempo en aceptar la petición; así, el cuatro de noviembre se revisó el contrato y se acordó el pago a Valmaseda. Un día después el canónigo Castañeda hacía referencia a esta orden y a la cantidad que se adeudaba; por último, el 17 de noviembre se presentaba carta de pago¹²³⁰. Durante todo este tiempo el *Calvario* se ubicó provisionalmente en el capítulo, donde recibía culto, a la espera de ser colocado de forma definitiva en el retablo, no obstante, todavía debió de pasar un tiempo para que esto sucediese.

Sin duda, la contratación de Valmaseda para la realización del *Calvario* del retablo mayor debemos relacionarla con la presencia de Juan Fernández de Velasco al frente de la mitra palentina. Gracias a la documentación en relación con el monasterio de la Piedad en Casalarreina se sabe que Valmaseda, a quien se cita como imaginero y vecino de Burgos, estaba en esta localidad el 15 de junio de 1518 trabajando al servicio de Felipe Bigarny¹²³¹. La relación de Valmaseda con los Velasco se extiende a la Capilla del Condestable, ya que se ha supuesto que pudo trabajar junto a Diego de Siloe en los retablos laterales de la Capilla¹²³².

EL RETABLO DESPUÉS DE JUAN FERNÁNDEZ DE VELASCO

El 26 de mayo de 1520 se procedía a la contratación del dorado del retablo. Habían pasado casi dos meses desde el fallecimiento de Juan de Velasco y el cabildo dio continuidad a un plan que debió de trazarse en los últimos años de gobierno de este prelado.

La policromía se excluyó de los diferentes contratos de talla e imaginería, en parte por tratarse de un trabajo económicamente muy costoso, razón por la cual se esperó a que las labores escultóricas estuvieran finalizadas lo que, a su vez, les

¹²²⁹ Noviembre de 1521, Carta de Juan de Valmaseda, “ymaginario”, a los señores Deán y Cabildo para que se finalizase el pago por las tres imágenes del Calvario para el retablo mayor de la Catedral. Seguidamente se escribieron los diferentes acuerdos capitulares para que se pagase la deuda, la entrega y el recibo: ACP, Armario XIV, leg.7, 53. El documento transcrito en: REVILLA VIELVA, Ramón, “Retablo mayor...”, pp. 99-100.

¹²³⁰ Ibid., ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, contrato con Juan de Valmaseda, f. 36v.

¹²³¹ ALONSO RUÍZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2003, p. 177.

¹²³² PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, pp. 138-139.

permitiría ganar tiempo para reunir el dinero necesario o encontrar algún patrono el que se encargase de su financiación. Por otra parte, la complejidad de la obra demandaba un contrato diferenciado y especializado, al igual que había sucedido con otros conjuntos de similares características.

En su momento Bigarny se postuló para ejecutar la policromía pues, como el mismo dijo, su honra iba en ello; incluso entregó policromada la imagen de *San Antolín* como prueba de su pericia. No obstante, en 1520 habían pasado más de diez años desde que el maestro borgoñón entregase la última escultura para el retablo, para entonces era un imaginero de gran prestigio, al frente de un gran taller e inmerso en múltiples proyectos, por lo que no parece probable que estuviera preocupado por su honra vinculada al retablo palentino. Tampoco parece que tuviera ningún interés por realizar esta tarea, de la misma manera que desde la iglesia palentina pudieron pensar más en otros artífices o fórmulas para su policromado, en vez de recurrir a Bigarny.

Sabedores de las dificultades a las que iban a tener que enfrentarse con el fin de acometer la labor, especialmente económicas, desde el cabildo se propusieron diferentes vías de financiación. Entre otras, se recurrió al iniciador del proyecto, el entonces arzobispo de Sevilla, Diego de Deza, y a la herencia que el cardenal Diego Hurtado de Mendoza había dejado a la fábrica catedralicia. Con ese objetivo, el 19 de marzo se encomendó al canónigo Cristóbal Troche que viajara a Sevilla para “rescibir de señor don diego de deça arzobispo de Sevilla qualquier limosna que su señoría haga pa[ra] el retablo de la capilla mayor de la dicha iglesia e también [...] los dc maravedíes por vía de la herencia que dexó a la dicha obra y fábrica el señor cardenal don diego hurtado de mendoça arçobispo de sevilla”¹²³³. Por otro lado, la jerarquía religiosa del templo también contribuyó económicamente para que esta labor se pudiera consumir. Así, el Arcediano de Campos, Esteban Fernández de Villamartín, quien fuera cantor y capellán de los Reyes Católicos, financió parcialmente el dorado y pintura del retablo, razón por la cual aparecen las flechas alusivas a la Reina en uno de los escudetes que lo rematan¹²³⁴.

¹²³³ Acuerdo capitular, 19 de marzo de 1520. “Poder pa[ra] Sevilla, sobre la obra del retablo mayor”, ACP, Actas capitulares, 1511-1520, f. 346.

¹²³⁴ Así, se ha dicho que “gracias al espontáneo desprendimiento de Don Esteban Fernández de Villamartín, Arcediano de Palencia, se pintó y doró la nunca bien alabada obra que dejamos... ¡por algo campean en este retablo las armas del consejero de Colón, Fr. Diego de Deza y de Villamartín!, GARRACHÓN BENGOA, *La catedral de Palencia...*, p. 57; PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento...*, p. 78.

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

Es especialmente reseñable que, previamente a la contratación, desde el cabildo se organizara un concurso público por el cual se convocaba a los mejores maestros doradores y pintores activos en los principales centros artísticos próximos a la capital y capacitados para realizar esta tarea. Para ello se colocaron en ese año de 1520 cédulas en los espacios públicos de las ciudades de Burgos, Medina del Campo, Zamora, Toro y Valladolid, así como en las puertas de la catedral de Palencia¹²³⁵. En ellas se decía que

“el reuerendísimo Señor Don Diego de Deça, Arçobispo de Sevilla e obispo que fue de Palençia, ha hecho hacer a su costa un retablo de talla al romano e imaginería para la capilla mayor desta santa iglesia, e agora le manda dorar e pintar. Por ende, todos los maestros doradores e pintores, que quisieren entender en él, vengan desde veinte días hasta veinte e cinco deste mes de mayo [...] e deuen traer algund testimonio o información de cómo ayan fecho otras obras y de su suficiencia”¹²³⁶

Los diputados nombrados por el cabildo determinaron que los más preparados para realizar la labor eran los burgaleses Alonso, Andrés y Rodrigo de Espinosa, junto con los palentinos Alonso y Diego de Mayorga y Pedro de Villoldo, por ser “mejores oficiales e maestros e mas conocidos como en hazerlo en mejor precio en con mejores condiciones e con más seguridad”. Nuevamente se recurría a artífices burgaleses, sin olvidarse de aquellos asentados en Palencia. Estos debían realizar su trabajo en el Hospital de San Antolín, donde se encontraba depositado el retablo, debiendo finalizar su labor en un plazo máximo de dos años. Por todo ello cobrarían 780.000 maravedíes, una cantidad mayor que la suma de todas las otras labores de escultura y pintura¹²³⁷, lo que ahonda en lo laborioso de su trabajo y en la gran cantidad de oro necesaria para cubrir el retablo. Este precio también estaba en relación con el incremento del tamaño con respecto al proyecto original, en el que se encajaban un mayor número de esculturas y pinturas, así como de encasamientos y mazonería.

Es muy significativo lo que se precisa en la cláusula que lleva por título “lo que se ha de hacer y entra en la obra”. Allí, entre otras cuestiones, se relata cómo se

¹²³⁵ En el segundo contrato, firmado en 1525, se enviaron las cédulas por mensajeros propios a Valladolid, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Zamora, Carrión, León, Burgos y a otras partes, ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, f. 68.

¹²³⁶ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, pp. 300-301.

¹²³⁷ Todas las labores del retablo, excluyendo la policromía, sumaban 674.577 maravedíes. Un resumen de los gastos en SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 312.

debía dorar, estofar y pintar toda la obra del retablo y, así mismo, se enumeran los artífices que habían intervenido en el retablo y la labor desarrollada,

“así lo que estaba hecho, como daba a hacer y se ha de acabar, por mano de pedro de Guadalupe, entallador, vecino de valladolid, y de pedro manso y juan Ortiz, vecinos de Palencia, y sus compañeros, así de talla y al romano como las guarniciones de las tablas y historias de pinzel que hizo juan de flandes y todas las ymages que están hechas y hizo maestre felipe, vecino de burgos, y el crucifixo y nuestra señora y san juan en el golgota con la cruz y monte calvario que hizo juan de balmaseda A todas las otras ymages en las que ovieren de hacer pa[ra] todos los encasamentos del dicho retablo con que no sean mas de quatro imagines de las que agora estaban hechas, e que si mas fuese menester [...] quedando asy en hechos a los dichos maestros que los hagan en ellos de su oficio de dorar, estofar y pintar...”¹²³⁸

No obstante, tal y como se indicó con posterioridad en el encabezamiento del contrato¹²³⁹, este “no ovo efeto”, remitiendo al nuevo acuerdo firmado el 28 de abril de 1525, situado en el folio 68 del propio libro. A pesar de la interrupción del acuerdo, el documento aporta información muy relevante acerca de los artífices que intervinieron en el mismo, del lugar en el que se encontraban las distintas obras que componían el retablo –depositadas sin montar en el Hospital de San Antolín– o sobre que quince años después de que este se iniciase aún se mantenía viva la memoria de su promotor, el obispo Diego de Deza.

Sobre las razones por las que este contrato no tuvo efecto, se ha afirmado que el elevado precio de la labor fue el motivo principal que impidió la continuidad del contrato¹²⁴⁰. En relación con este planteamiento debemos suponer que el fallecimiento de Juan de Velasco, sobrevenido poco antes de firmar el contrato, no facilitó que este se pudiese llevar a efecto. Es muy posible que el prelado estuviera auspiciando esta labor -ya lo había hecho con el *Calvario* y la mazonería-, como se depende del hecho de que la mitad de los policromadores fueran burgaleses. Además, tras su fallecimiento no llegó una aportación económica adecuada para acometer la obra, ya fuera procedente de sus bienes o de Pedro Ruíz de la Mota, quien le sucedió de forma inmediata en el cargo y regentó el cargo durante dos años, sin que llegara a entrar en la ciudad, murió como arzobispo electo de Toledo. A este

¹²³⁸ ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, Contrato con los doradores del retablo, 23/05/1520, f. 63v; SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 306.

¹²³⁹ ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, f. LVIII v.

¹²⁴⁰ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 303.

le sucedió el fugaz gobierno de Antonio de Rojas, quien desechó el acuerdo y en 1525 suscribió uno más favorable a los intereses del cabildo. Y a ello debe añadirse el periodo de inestabilidad política y religiosa vivido en la diócesis tras el levantamiento comunero, junto con la presencia del obispo intruso Antonio de Acuña, seguido de un largo periodo de sede vacante.

EL SEGUNDO CONTRATO PARA LA POLICROMÍA Y LOS CAMBIOS EN LA TRAZA

El dos de mayo de 1525 se produjo el segundo y último contrato para policromar el retablo. En ese momento gobernaba la diócesis el obispo Antonio de Rojas quien, salvo con ligeros cambios, repitió la comisión del acuerdo anterior. Los encargados de realizar la obra fueron Alonso y Andrés de Espinosa, quienes ya habían participado en el contrato precedente. No obstante, la reducción del número de artífices corrió pareja al menor precio de la obra, 600.000 maravedís, todo ello a pesar de que las cláusulas que recogen la labor a realizar se tomaron del acuerdo anterior. A estos se les daba un año de plazo para finalizar las tareas, aunque no se dieron por concluidas hasta el 8 de mayo de 1527, por lo que duplicaron el tiempo establecido.

Cuando se firmó el concierto, el retablo estaba colocado en la capilla mayor, donde recibía culto, esperando la policromía. Habían transcurrido cinco años desde el primer acuerdo con los doradores y las necesidades del culto favorecieron que este abandonase la sala del Hospital de San Antolín donde se almacenaba y fuera montado en el lugar para el cual estaba destinado. Así se decía que debían dorar, pintar y estofar

“Todo el dicho retablo que agora está puesto e asentado en el dicho altar mayor de la dicha capilla mayor de la dicha iglesia de Palencia con su imagineria e mas con otras quatro imágenes con sus encasamentos que han de venir en lugar de otros quatro escudos que se han de quitar de los que agora están en el dicho retablo y con más lo que se enmendare añadiendo o quitando así en el coronamiento de arriba como de en esta parte de los guardapolvos e por el medio como pareciere a los obreros [...] e con mas el cruçifijo [...] que hizo balmaseda q están agora en una altar del capitulo de la dicha iglesia¹²⁴¹

¹²⁴¹ ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, Contrato con los doradores, f. LXVIII.

Tales labores de mejora y adecuación en la mazonería del conjunto fueron contratadas de forma paralela a las labores de los doradores. Los entalladores Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza, vecinos de Palencia, se encargaron de los trabajos. Para ello firmaron dos acuerdos, a los que se denominan como segunda y tercera adición en el libro de contratos.

El primero de ellos se firmó el 3 de mayo de 1525, pocos días después de que lo hicieran los doradores. En el mismo se indica que los entalladores debían auxiliar a los Espinosa en sus trabajos “añadiendo, quitando y faziendo todo aquello que dixeren”. Por ello se comprometían a realizar, entre otras, todas aquellas labores mencionadas en el acuerdo para la policromía. Así, debían retirar los escudos de los cuerpos inferiores y sustituirlos por encasamientos para imágenes; enmendar el remate, en el cual no se había podido colocar el *Calvario*; y reparar las piezas que no estuvieran en buen estado. Por todas estas labores recibirían 27.000 maravedíes.

Sin embargo, el trabajo demandado a los entalladores se vería incrementado el 30 de septiembre de 1525, cuando se firmaba la tercera adición. En ella se introducían cambios sustanciales que afectaban a la traza e iconografía del retablo. Siguiendo el orden planteado en el documento, en primer lugar, se solicitaba los entalladores la elaboración de seis cajas con sus repisas para las imágenes de los Doctores de la Iglesia¹²⁴². De esta manera, se incrementaba la altura de los encasamientos, a los que debía añadirse un remate semicircular en forma de venera¹²⁴³. Así mismo, y aunque no se hiciera constar en el texto, también se añadieron capiteles a las pilastras que separan cada una de las calles.

La calle central sufrió el cambio más destacado. En ella debía elevarse la “Quinta angustia con la caja para en que venga la custodia en que esté el Santo Sacramento”¹²⁴⁴. A pesar de que la incorporación del Sagrario generó una importante variación, el cambio más significativo se operó en la zona central donde se suprimió la imagen del *Salvador* y se unificaron los cuerpos, recuperando de esta manera el diseño de Guadalupe con un solo encasamiento en el que se colocaba la

¹²⁴² En otra de las condiciones se pedía que “do fuere menester en los encasamientos detrás de las ymagines sus vidrieras o como vidrieras de talla”, Adición III, f. LXVII.

¹²⁴³ Este añadido ya había sido previsto en el contrato con Pedro Manso quien se comprometía a que “encima de los profetas que están fechos, anse de alargar con unas veneras y algund acompañamiento de lo romano encima”, VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia...*, p. 40.

¹²⁴⁴ ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, Adición III, LXVII, SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo mayor...”, p. 311.

figura de la *Asunción de la Virgen*. En este sentido, debían hacerse “dos veneras con sus medallas donde se quita el Dios Padre”, es decir dos bustos de santos o santas enmarcados por formas aveneradas en la zona superior, en consonancia con las yas existentes, todo ello rematado por una cornisa recta.

Así mismo, el cambio en la calle central afectaba al remate que pocos años antes había realizado Pedro Manso para alojar las figuras del *Calvario*, una obra que en este momento sería desechada. Ahora se pedía “hacer encasamento para el Cristo y Nuestra señora y san Juan conforme a la ordenanza que hizo Alonso de Espinosa, dada firmada de mi Alonso Paz, de los tres encasamentos con los remates [...]”¹²⁴⁵. De la misma manera, se pedía la elaboración de unos “remates romanos pa[ra] encima del encasamento conforme a los que están en la dicha muestra y ordenança a la mano derecha de la cruz y en el hueco dellos dos escudos de armas quellos les pidieren”. El nuevo receptáculo, de renovadas dimensiones, es una estructura arquitectónica autónoma que cobra un mayor desarrollo al abarcar todo el tercio central y elevarse a gran altura, lo que aporta verticalidad al retablo. Para finalizar la decoración se pedía que en los ochavos se incorporasen remates romanos y que en la cornisa se colocasen “dos ángeles, el vno de la vna parte y el otro de la otra”. A pesar de que no se ha conservado ninguna traza de estas labores, todo ello se acompañó del correspondiente dibujo. Así se expresaba también en relación con los guardapolvos, cuando se pedía elaborar los “colgantes de los lados del retablo de frutas romanas, conforme a lo que se diere debuxado”¹²⁴⁶.

Las continuadas intervenciones en el retablo, acometidas en diversos momentos de los siglos XVI, XVII y XVIII, no hicieron más que cambiar el aspecto del conjunto, en especial de la calle central, donde se sucedieron las adiciones y sustracciones. Así, en un momento indeterminado, aunque con anterioridad al cambio en la traza de 1525, se encargaron las pinturas de la *Visitación* y la *Adoración de los magos* a un seguidor de Juan de Flandes que se ha asociado con Juan Tejerina¹²⁴⁷, a ellas debemos sumar tres esculturas nuevas, dos de ellas se han

¹²⁴⁵ ACP, arm. I, leg. IV, Libro de contratos, 89, Adición III, f. LXVII.

¹²⁴⁶ SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor...”, p. 311.

¹²⁴⁷ En 1522, al final de las cuentas con Flandes, el notario capitular dio al pintor Juan de Tejerina un tríptico que custodiaba por si la suma saldada con Juan de Flandes sobrepasaba el crédito previsto de quinientos ducados.

supuesto del taller de Bigarny¹²⁴⁸, y una antigua, *la Magdalena* que Alejo de Vahía realizó en 1504 como muestra para un encargo¹²⁴⁹.

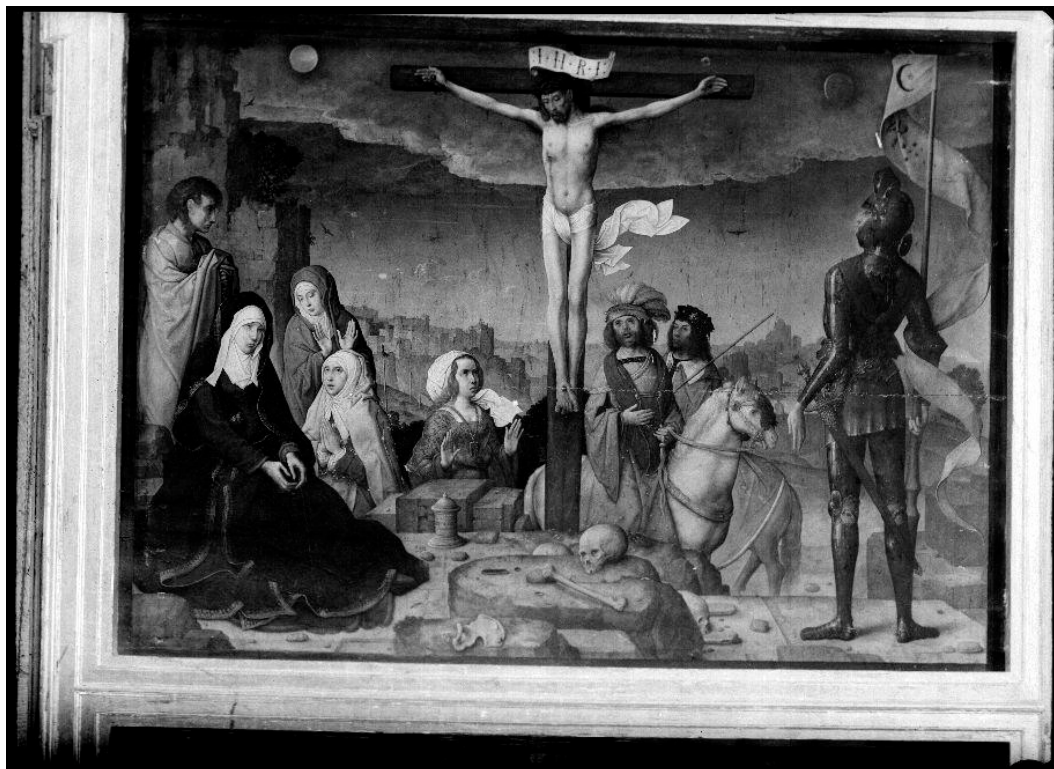


Fig. 152. *Crucifixión*. Juan de Flandes. Archivo Moreno (IPCE). Núm. Inv.: 1996_B

Años después, en 1559, el Cabildo tomó la decisión de colocar una escultura de San Antolín “en el lugar do agora está la tabla del Cruzifijo de pincel”¹²⁵⁰. En aquel momento la *Crucifixión* pintada por Juan de Flandes, situada en la parte central del

¹²⁴⁸ PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura...*, pp. 52-53.

¹²⁴⁹ Curiosamente esta escultura, que puso de relieve la diversidad de gustos artísticos en la Palencia de principios del siglo XVI, se incorporaba al retablo por su tamaño, acorde con el resto de figuras, aunque tiempo atrás fuera desestimada por su estilo. Sobre la participación de Alejo de Vahía en el retablo véase VANDEVIVÈRE I., “L’*intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le retablo mayor de la Cathédrale de Palencia (1505)*”, *Mélanges d’Arqueologie et d’Histoire de l’Art offerts au professeur Jaques Lavalleye*, Lovaina, 1970, pp. 124-126; ARA GIL, C. J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974, p. 6; YARZA LUACES, Joaquín, “Definición y ambigüedad del tardogótico...”, pp. 23-25.

¹²⁵⁰ VANDEVIVÈRE, I., *La Cathédrale de Palencia...*, p. 74. De la Plaza Santiago propuso que la escultura de san Antolín realizada en este momento, eliminada del retablo en el siglo XVII, puede tratarse de una obra de estilo romanista que se encuentra en la capilla de san Ildefonso de la catedral: DE LA PLAZA SANTIAGO, F. J., “Retablo mayor...”, p. 113; esta escultura aparece publicada en: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., “San Antolín en el arte palentino”, *PITTM*, 70 (1999), p. 422 y 437, lám. 16. También se ha planteado la posibilidad de que se trate de la imagen colocada en el remate de la parte central del trascoro: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., “Una época de esplendor...”, p. 300.

banco, así como el relieve del *Llanto Sobre cristo muerto* de Bigarny, por encima de la anterior, se sustrajeron del retablo y fueron llevadas a la Sala capitular donde conformaron un retablo autónomo colocado por encima de la entrada al recinto¹²⁵¹. En la actualidad se conserva la estructura mencionada a la que se han incorporado otras piezas escultóricas y pictóricas después de que la Crucifixión fuera vendida por el Cabildo en 1944¹²⁵². En una imagen de la Fototeca Nacional se puede intuir la posición que ocupaba la pieza en aquel espacio (fig. 152).

En este sentido debemos señalar que debido a los cambios sucesivos a los que ha sido sometido el retablo, tan sólo la reconstrucción virtual del mismo en cada una de sus fases puede ofrecer una imagen certera.

EL MONASTERIO DE LA PIEDAD EN CASALARREINA

Paralelamente a su gobierno palentino Juan Fernández de Velasco auspició la construcción del Monasterio de la Piedad en Casalarreina (La Rioja), la obra de mayor envergadura vinculada a su actividad como promotor de las artes y el lugar que eligió finalmente para su enterramiento. El 10 de mayo de 1514, tan sólo dos meses antes de que fuera nombrado obispo de Palencia, tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra del Monasterio¹²⁵³. Previamente el obispo había logrado una bula del papa Julio II, fechada a 3 de enero de 1509, por la que se le

¹²⁵¹ Vandevivère recogió las referencias que sobre este conjunto se encontraban en los inventarios catedralicios de 1668 y de finales del XIX, VANDEVIVÈRE, I., *La Cathédrale de Palencia...*, pp. 74-75.

¹²⁵² La pintura fue vendida por el Cabildo de la catedral palentina en 1944 a Manuel Arburúa; estuvo en posesión de la familia hasta 2005, cuando fue adquirida por el Grupo Ferrovial, S. A. Aquel año fue entregada como dación en pago de deuda tributaria y se adscribió al Museo Nacional del Prado. Véase: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce> (consultado: 17/05/2019).

¹²⁵³ Sobre el monasterio y sus artífices ver: WEISE, Georg, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen, 1933; LOPE TOLEDO, José María, “Don Iñigo Fernández de Velasco y el convento de la Piedad, de Casalarreina”, *Berceo*, 27, 1953; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. I, Madrid, 1975, pp. 294-298; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, 1980; GIL DE ZÚÑIGA, Rufino, *Monasterio de La Piedad (Casalarreina) a través de las fuentes escritas de su archivo. Monografía histórica*, Casalarreina, 1990; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*; ALONSO RUÍZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica...*, pp. 174-179; ID, “Un modelo funerario del tardogótico...”, pp. 288-291; BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 2012, ver: pp. 47-57.

autorizaba a elegir sepultura, testar y a erigir un edificio eclesiástico con un gasto de 12.000 ducados.

La elección de esta localidad para edificar el Monasterio se debe, en parte, a que esta se encontraba en la demarcación diocesana de Calahorra, mitra regentada por el obispo cuando se gestó el proyecto y se inició su construcción, pero, sobre todo, a que su hermano, el Condestable Bernardino Fernández de Velasco (†1512), tenía una de sus residencias principales en Casalarreina. El obispo ocupó este palacio en diferentes momentos, especialmente tras el fallecimiento del Condestable, en tanto que tutor de Juliana Ángela, la hija de este último, y hasta que estuvo perfilada una residencia propia anexa al Monasterio¹²⁵⁴.

En su testamento, otorgado el 22 de abril de 1519 en el Monasterio de la Estrella (La Rioja), el obispo pedía que se finalizase el centro monástico por él promovido en Casalarreina, debiendo habitarse por una orden femenina, y al tiempo que instaba a la venta de enterramientos en el interior de su iglesia con el objetivo de lograr las rentas necesarias para su conclusión y mantenimiento:

“que se acave el monasterio de nuestra señora de la Piedad que yo hago en el lugar de casalarreina la disposición del cual dexo libremente a mi heredero digo para que le haga de la orden que quisiere con condición que sea de mujeres e no de varones [...] para que la sepultura de la capilla mayor e las de los lados de la dicha capilla y las de las capillas hornezinas [...] damoslos a quien mas dier por ellas por lo que con lo que diere por las dichas sepulturas se pueda acabar el monasterio e por esto yo mando que mi cuerpo no sea mandado del monasterio de san agustin de haro”¹²⁵⁵

Gracias a este documento sabemos que el obispo no pensó inicialmente en la iglesia de este monasterio como su lugar de enterramiento, ya que dispuso que su cuerpo fuera sepultado en “la capilla mayor del monasterio de santo Agustín de la villa de haro en la parte que el prior del dicho monasterio con la mayor parte del convento señalare e que por la sepultura se compren de juro [...] treze mil maravedíes de renta”¹²⁵⁶. A continuación, pedía que sobre su sepultura no se pusiera

¹²⁵⁴ En el testamento se menciona la necesidad de finalizar el monasterio e quarto de casa que queda cabe el” (FRIAS, C.416, D.23-37, f. 13). Barrón fue el primero en mencionar la presencia de dos estancias junto al coro, en doble altura, que pudieron pensarse para este cometido, BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Primeras obras...”, p. 50.

¹²⁵⁵ Testamento, FRIAS, C.416, D.23-37, f. 11.

¹²⁵⁶ *Id.*, f. 9.

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

“tumba alta, sino solo una piedra negra igual con el suelo y que la dicha piedra se pongan unas letras esculpidas que digan o Jesús no mires mis males porque no olvides/ tu nombre”¹²⁵⁷. Por último, junto con las donaciones económicas que mandaba al monasterio, Velasco pedía que el día de su enterramiento se depositasen en el citado cenobio cuatro paños que pertenecieron a María de Medina y un conjunto de piezas de plata dorada¹²⁵⁸. Esta es una de las escasas referencias a los bienes que atesoró el prelado, que imaginamos fueron numerosos, donados en vida a sus familiares o vendidos en pública almoneda tras su muerte para hacer frente a los compromisos adquiridos en su testamento.

No obstante, poco antes de su fallecimiento en Castorverde de Cerrato, Juan Fernández de Velasco disponía sus últimas voluntades a través de un codicilo, en el que mudaba su intención inicial de ser enterrado en San Agustín de Haro y expresaba su deseo de ser inhumado en la iglesia del Monasterio de la Piedad en Casalarreina. De esta manera, su cuerpo debía ser “deposytado en la iglesia parrochial de san Martín del lugar de casalarreyna de la diócesis de Calahorra y hera su voluntad quel dicho su cuerpo estuviese allí depositado [...] e cuando la iglesia e monasterio del dicho lugar se acabare su cuerpo fuese trasladado al dicho monasterio e sea ende sepultado en el lugar donde a sus testamentarios mejor paresçiera”¹²⁵⁹. El otro cambio significativo tiene que ver con la elección de las monjas que debían poblar el monasterio, ahora pedía que de esta tarea se encargase la beata María de Santo Domingo¹²⁶⁰, muy querida por los condes de Nieva, primos del obispo, y por otros personajes de la corte del rey Fernando el Católico a los que el prelado estuvo muy unido en vida, como el cardenal Cisneros¹²⁶¹.

En octubre de 1522 el edificio ya debía de estar finalizado, pues los testamentarios del obispo transferían el monasterio a los patronos para que fuera habitado por monjas de la orden de Santo Domingo. Un año después el prior de San Ildefonso de Toro tomaba posesión del convento, lo que certificaba su conclusión¹²⁶². Dos años más tarde, el 24 de octubre de 1524, los duques de Frías

¹²⁵⁷ *Id.*, f. 9 y v.

¹²⁵⁸ *Id.*, f. 10.

¹²⁵⁹ Codicilo, FRIAS, C.416, D.23-37, f. 15.

¹²⁶⁰ Sobre la beata ver: <http://dbe.rah.es/biografias/49390/beata-maria-de-santo-domingo> (consultado: 19/12/2018).

¹²⁶¹ BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Primeras obras...”, p. 51.

¹²⁶² GIL DE ZÚÑIGA, Rufino, *Monasterio de La Piedad...*, p. 74. Sobre los diferentes hitos en torno a la consecución y consagración del cenobio ver BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Primeras obras...”, pp. 47-57.

pedían la conversión del palacio del obispo en colegio de la Orden¹²⁶³. En cuanto al lugar de enterramiento, se solicitaba su ubicación en el centro de la capilla mayor, añadiendo que “la sepultura de jaspe que agora se haze para el señor obispo no está acabada ni hecha en perfeiçion que las dichas priora, monjas e convento sean obligadas a la hacer pulir e acavar en toda perfeiçion y asentarla en medio de la capilla preñçipal a do se a de poner su cuerpo”¹²⁶⁴.

Sobre los artífices que intervinieron en la obra, se tiene la certeza de que entre 1515 y 1519 allí trabajó Bigarny y un equipo de entalladores a su servicio. Entre ellos estaba un joven Juan de Rasines, a quien el 6 de octubre de 1517 se cita como “criado” del maestro, el mismo que con posterioridad dirigirá las obras de la Casa de Velasco. El 15 de junio de 1518 se menciona en Casalarreina a Juan de Valmaseda, imaginero vecino de Burgos, a Juan de Cabrerros, entallador, a Juan de Ribero, cantero, y a García Gil, vecino de Ramales¹²⁶⁵. La existencia de este numeroso taller se ha relacionado con la escultura de la portada de la iglesia, sin que se descarte su posible intervención en otros espacios del interior.

No obstante, aún no se ha resuelto la autoría del diseño del conjunto. La opción más plausible plantea que se debe a Juan Gil de Hontañón. Esta se ve reforzada por el hecho de que en 1515 se convierte en un maestro al servicio de la casa Velasco. Por otra parte, la función funeraria del templo, tal y como se expresaba en el testamento, y su tipología, de una sola nave con cabecera trebolada, se ha puesto en relación con la obra de Juan Guas, y más concretamente con la de Gil de Hontañón. A este último se atribuye el diseño de iglesias de similar tipología como la de Santa María de Coca (Segovia), la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid) y esta de Casalarreina¹²⁶⁶. Así mismo, otros elementos estructurales como los pilares, o decorativos como la línea de imposta que recorre todo el perímetro de la iglesia, aparecen en muchas de sus obras. Esta propuesta se ve reforzada por el hecho de que el 12 de marzo de 1516 se encontrase en Casalarreina “un maestro que es huésped de Felipe” al que acompañaba su hijo Rodrigo, por lo que se ha supuesto que se trataba de Juan Gil de Hontañón¹²⁶⁷.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 53

¹²⁶⁴ *Ibid.*

¹²⁶⁵ Junto a ellos aparece un abultado número de entalladores: RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*, p. 362

¹²⁶⁶ ALONSO RUÍZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico...”, pp. 284-291.

¹²⁶⁷ RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*, p. 140.

VII. Juan Fernández de Velasco. El final de una época

Recientemente se ha planteado que el convento pudo ser una obra de colaboración entre Felipe Bigarny y Juan de Rasines¹²⁶⁸. Ambos están documentados en la obra y ya tenían experiencia trabajando juntos pues, en abril de 1513, durante el episcopado de Velasco en Calahorra, formaron alianza para el templete del *Sepulcro de Santo Domingo de la Calzada*. Anteriormente, Isabel del Río planteó que Bigarny pudo haber realizado en Casalarreina un trabajo de mayor envergadura y enjundia que una sola portada, lo que explicaría el elevado número de ayudantes que aquí estuvieron ocupados durante bastantes años, haciendo uso de numerosos materiales, especialmente madera, que no se justifica por la necesidad de hacer andamios¹²⁶⁹. En este sentido, la actividad previa de Bigarny como tracista de arquitectura está perfectamente avalada por la fallida ventana de jaspes para la casa del obispo Fonseca en Toro (1508)¹²⁷⁰, así como por la portada de Santo Tomás en Haro (La Rioja)¹²⁷¹ y su posterior intervención en el Palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos)¹²⁷².

En cualquier caso, llama la atención y no puede ser casual que, en la catedral palentina, durante el episcopado de Velasco, trabajen algunos de los artífices presentes en Casalarreina. Así, Juan Gil de Hontañón, vinculado a la obra riojana, se había encargado previamente del claustro palentino, finalizado en 1516, el mismo año que se le vincula con la obra de Casalarreina, lo que indica que los primeros contactos entre ambos pudieron gestarse en Palencia.

La relación entre Velasco y Bigarny se produjo por vía familiar, sin que se debamos obviar el conocimiento que tuvo el obispo de la labor del borgoñón en las catedrales burgalesa y toledana, así como de sus trabajos al servicio del cardenal Cisneros. A todo ello debemos sumar que, cuando Velasco llega a Palencia en 1514,

¹²⁶⁸ BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Primeras obras...", p. 53.

¹²⁶⁹ RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*, p. 141.

¹²⁷⁰ VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato...*, p. 27.

¹²⁷¹ RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*, pp. 128-139; ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica...*, pp. 220-233, más recientemente BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "La obra de Felipe Bigarny en Haro: a propósito de dos imágenes inéditas del retablo de Santo Tomás de Haro (La Rioja)", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 31, 2016, pp. 347-359.

¹²⁷² LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "El Palacio de los Condes de Miranda. En Peñaranda de Duero (Burgos)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 20, 2, 1912, pp. 146-151; CARAZO LEFORT, Eduardo, "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85, 1997, pp. 505-544; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor...*

el recuerdo de la labor de Bigarny en el Retablo Mayor estaba aún muy presente – recordemos que había entregado la última escultura en 1509–, además, parece que sus trabajos no finalizaron allí, pues en torno a 1514 pudo ser el tracista de uno de los altares pétreos del cerramiento del coro promovido por Fonseca. En cualquier caso, la relación entre ambos debió de ser fluida pues, como se ha dicho más arriba, en 1516 Velasco se reunió con Bigarny, tal vez para que trazase la portada de la catedral o quizá para que mostrase su parecer sobre alguna otra obra escultórica.

Estas concomitancias entre Palencia y Casalarreina se extienden a un escultor tan relevante como Juan de Valmaseda, miembro del equipo de Bigarny en el Monasterio de la Piedad, quien será el encargado, poco tiempo después, de proyectar el gran *Calvario* para el retablo mayor de la catedral. Todos estos trasvases de artífices entre dos espacios tan alejados geográficamente, únicamente se explican por la presencia de Velasco al frente del episcopado palentino, quien, gracias a sus gustos, preferencias y origen familiar impuso a estos artistas. Así mismo, destaca la presencia de artífices procedentes del foco burgalés en las obras catedralicias, que era una constante en la catedral de Palencia, aunque se acentuó durante el gobierno de Velasco.



Detalle del ángel de san Mateo que acompaña a la figura del *Salvador*. Felipe Bigarny. Catedral de Palencia

VIII. CONCLUSIONES

Tal y como se exponía en la introducción de este trabajo, la catedral de Palencia vivió durante las dos primeras décadas del siglo XVI un desarrollo artístico sin precedentes en su historia que tuvo como protagonistas de excepción a cada uno de los obispos que entonces ocuparon la sede. Por esta razón se hacía necesario un estudio en profundidad e individualizado que permitiera, en primer lugar, conocer la diócesis, las preeminencias episcopales y la presencia física y simbólica de los obispos; seguidamente, un análisis de la catedral y de las diferentes formas de promoción y devoción; y, por último, definir y poner en valor las respectivas acciones prelaticias y las obras por ellos financiadas.

Llegados a este punto, se hace necesario recapitular sobre los argumentos expuestos, destacar los avances y valorar si se han logrado los objetivos propuestos. De acuerdo con ellos se han redactado seis capítulos de diversa entidad que a su vez se pueden dividir en dos grandes bloques, a saber: el primero de ellos, centrado de forma genérica en la diócesis, en los preladados, en su poder y en los espacios de representación, con especial protagonismo de la catedral; y un segundo bloque en el cual se ha atendido a las acciones de cada uno de los obispos que gobernaron la diócesis durante aquellas décadas y a sus respectivas actividades promotoras en la catedral. Planteamos aquí este breve esquema por ser el mismo que se seguirá en la exposición de las conclusiones.

El primer objetivo de la tesis no era otro que establecer las características generales de la diócesis palentina y todas aquellas cuestiones relacionadas con sus obispos, así como el contexto histórico, social y político del periodo. Gracias al citado análisis se han podido determinar las dimensiones del espacio diocesano en el siglo XVI y las jugosas rentas de las que gozaron los prelados, las cuales contribuyeron a financiar las obras artísticas por ellos promovidas. Por otro lado, se ha podido constatar cómo los obispos palentinos de los inicios del siglo mostraron un escaso interés por el mantenimiento del señorío asociado al cargo religioso, del que intentaron desprenderse en varias ocasiones, ya fuera debido al paulatino deterioro de su poder, por las escasas rentas que les reportaba el cargo o por la corriente de pensamiento que desde el ámbito eclesiástico se mostraba contraria a la existencia de señoríos vinculados al poder episcopal. Todo ello conduce a dos certezas y es que, por un lado, la actitud de los obispos preludiva lo que tiempo después se expuso en el Concilio de Trento y, por otro, permitía vislumbrar una actitud moderna en estos jerarcas de la iglesia al intentar liberarse de las rémoras medievales, lo cual estaba en consonancia con sus respectivas acciones en materia artística.

También se han podido perfilar las condiciones del acceso a la sede palentina. A ella se llegaba gracias al favor real, como premio a la lealtad y al correcto desempeño de las responsabilidades políticas. Fue este un cargo codiciado por los miembros del alto clero que formaban parte del entorno áulico, pues a las rentas de las que gozaban los titulares de la sede se sumaba el título de condes de Pernía y el señorío de la ciudad. De la misma manera, constituía el punto de partida para el nombramiento de sedes de mayor rango.

Con respecto a la presencia física y simbólica de los obispos en la urbe y a los ceremoniales en los que participaron, es posible concluir que tenían la intención de transmitir a la sociedad palentina el poder ambivalente del que gozaban los prelados, así como su posición preeminente a distintos niveles. Estos se transmitieron de distintas maneras, todas ellas complementarias: ya fuera a través de los fastos y ceremonias que tenían lugar en la ciudad con motivo de su primera entrada, para lo cual se decoraban las calles, se escenificaban distintos relatos en el recorrido urbano y se erigían arquitecturas efímeras en forma de arco triunfal conducentes a exaltar las virtudes del obispo; ya fuera mediante la ocupación espacial y la presencia simbólica de las viviendas episcopales, tanto en la ciudad como en los territorios bajo su dominio. El poder episcopal también se transmitió a

VIII. Conclusiones

través del ceremonial que se producía en el interior catedralicio con motivo de las diferentes celebraciones y festividades, e incluso mediante el ceremonial que acontecía en la ciudad tras su fallecimiento.

También se han estudiado las diferentes fórmulas utilizadas para financiar la construcción de la catedral. Así se ha podido establecer que los recursos económicos aportados por los obispos tuvieron un origen dual: por un lado, contribuyeron con donaciones económicas directas y, por otro, aportaron las cantidades fijas a las que estaban obligados según el reglamento catedralicio. Además, lograron que desde Roma se permitiera el uso de parte de los ingresos catedralicios en la construcción de la fábrica y promovieron la venta de indulgencias con la misma finalidad, tal y como sucedió en tiempos de Diego de Deza. A través de los datos expuestos se ha podido afirmar que la implicación material e intelectual de los obispos en la conclusión de la catedral resultó imprescindible, aunque a todas luces insuficiente, a juzgar por la dilación de las obras durante casi doscientos años. A ello contribuyó negativamente el hecho de que la financiación no fuera constante y de que dependiese del grado de interés o gusto de los diferentes preladados.

También se han puesto en valor las decisivas contribuciones episcopales para el ornato del templo, ya fuera mediante donaciones, espolios de bienes suntuarios o a través de la financiación de mobiliario litúrgico. En este sentido no debemos olvidar las aportaciones de las dignidades catedralicias, así como de otros benefactores.

Del mismo modo, se ha podido establecer que los preladados palentinos de principios del siglo XVI se preocuparon por ligar sus acciones a san Antolín, el santo patrón de la diócesis. Para ello se realizó el acceso a la cripta, tal y como hizo Fonseca, ya que se trataba de un lugar de alto valor espiritual vinculado al santo apamiense y a los orígenes de la diócesis, en el cual se aúnan los sucesos milagrosos y la vinculación a la monarquía. La necesaria recuperación del espacio físico se acompañó de la exaltación de las reliquias, para lo cual se recurrió a refinados receptáculos en plata dorada financiados por sus preladados.

En la segunda parte de la tesis se han estudiado de manera individual y con mayor profundidad cada uno de los tres obispos que ostentaron la mitra palentina en el periodo mencionado. En este sentido se han aportado y analizado distintos datos biográficos, familiares o sociales, lo que ha permitido establecer un perfil intelectual, cultural y artístico de ellos, siempre en relación con las vinculaciones

familiares y con el entorno en el que desarrollaron sus acciones. Al tratar sobre los inicios del Renacimiento en Palencia, Azcárate señaló que fueron tres los mecenas que patrocinaron aquel “brote”, a saber, el dominico fray Alonso de Burgos, el también dominico Fray Diego de Deza y don Juan Rodríguez de Fonseca. El primero creó los fundamentos para el gran desarrollo artístico en torno a 1500 y favorecer la llegada de las nuevas formas; el segundo, Fray Diego de Deza, sería el introductor del Renacimiento y con el tercero, Juan Rodríguez de Fonseca, se producía el triunfo de las formas del primer Renacimiento hispánico.

El estudioso apuntaba con acierto la relevancia de fray Alonso de Burgos en el devenir artístico catedralicio, ya que fue quien sentó las bases económicas para la finalización del templo y determinó el camino a seguir a sus sucesores. Por otro lado, señalaba la incuestionable relevancia, tanto de Deza como de Fonseca, en la asimilación y triunfo de las formas renacientes, aunque nuevamente la figura de Juan Fernández de Velasco se diluía entre las acciones de sus predecesores. Un vacío habitual en la historiografía artística, pues hasta el momento no se le había prestado la debida atención y puesto en valor su actividad.

Gracias al estudio realizado, ha sido posible constatar los elementos coincidentes en cada uno de los tres prelados: todos procedían de familias de cierta alcurnia, aunque de diferente nivel, estaban en posesión de una elevada formación cultural, se encontraban vinculados a los monarcas y eran conocedores de las distintas cualidades de las empresas artísticas. En Deza sobresale su pertenencia a la Orden de Predicadores, lo cual fue determinante en su vocación reformadora, en concordancia con los intereses de la Monarquía Católica, por otro lado, apreciable en las obras que financió y promovió; mientras tanto, Fonseca y Velasco pertenecieron a dos de los linajes más importantes del periodo, lo que les vinculó a las obras artísticas más excelsas y estuvieron relacionados con un tejido artístico estable por vía familiar. No obstante, gracias a los contactos adquiridos, a los viajes realizados y a su vinculación con la Corona definieron su gusto y optaron por la contratación de maestros canteros que desarrollaron su actividad en el entorno áulico o por pintores que, como Juan de Flandes, trabajaron para la Reina.

En todos ellos se repiten dos acciones prioritarias en relación con la catedral palentina, por un lado, la conclusión de la fábrica y, por otro, su amueblamiento, lo cual dejará de suceder en los prelados que ostentaron la mitra a partir de 1520. En este sentido, y gracias a sus respectivas acciones promotoras, en todos ellos se puede valorar la existencia de un gusto ecléctico en el que se fusionan varias

VIII. Conclusiones

fórmulas artísticas y una marcada intencionalidad, al servirse de las artes como una herramienta para crear y proyectar tanto su imagen como la de su linaje. Los prelados seleccionaron y controlaron en la medida de sus posibilidades a los artífices que debían realizar los encargos, siempre de acuerdo con el Cabildo. Con aquellos formalizaron diversos contratos, algunos muy extensos, donde se recogía la labor a realizar, los materiales a utilizar, los precios, así como los planos u otras imágenes del proyecto que sirvieran como guía para su realización, en la mayor parte de los casos desaparecidos.

Como ha quedado dicho, fray Diego de Deza es una figura clave para comprender el tránsito entre los planteamientos propios del siglo XV y los que triunfarán en el siglo XVI. Gracias a su privilegiada posición pudo entrar en contacto con los más importantes promotores y artífices que desarrollaron su labor en la Corona de Castilla, de la misma manera que tuvo un conocimiento directo de las obras artísticas que se llevaban a cabo en algunas de las ciudades más pujantes del momento como Burgos, Valladolid, Toledo o Sevilla.

Aunque es evidente que Deza tuvo especial interés por todas aquellas cuestiones teológicas, doctrinales o reformadoras que afectaban a la Iglesia en general y a las diferentes diócesis donde gobernó en particular, los aspectos artísticos no fueron relegados a un segundo plano. En efecto, en contra de lo que se venía pensando, es posible afirmar que el Obispo se interesó por las artes cuando tuvo oportunidad de hacerlo, no sólo por ser conveniente al decoro sino por ser una herramienta de gran valía para transmitir sus ideales, su pensamiento y su gusto; en este sentido, seleccionó a los artistas más cualificados, se decantó por las tendencias artísticas más avanzadas e incluso aportó dibujos para las obras que financió, tal y como se recogió en el contrato para la realización del retablo mayor de la catedral donde se debían emplear “labores romanas quales su señoría diere debuxadas”.

En la catedral de Palencia su nombre aparecerá ligado de igual forma a obras que suponían una nueva forma de entender las artes, ejemplificado en el retablo mayor, y a aquellas ya comenzadas en las que se priorizaba la continuidad de las formas, especialmente en lo tocante a la finalización de la fábrica catedralicia. En este último caso su implicación fue decisiva, pues en mayo de 1504 contrataba a Martín de Solórzano para que concluyese la última fase constructiva del templo. Una decisión en la que pesó su conocimiento directo del artífice ya fuera porque

siendo obispo de Salamanca le encargó en 1496 –en colaboración con Juan de Ruesga– las primeras trazas para la Catedral Nueva de Salamanca, ya fuera porque como miembro de la Orden de Predicadores, conoció el trabajo del cántabro en Santo Tomás de Ávila. Solorzano se comprometió a realizar una labor continuista, para lo cual tomó como modelo el edificio que avanzaba desde el crucero hacia los pies, con las formas que lo definían, teniendo muy presente la idea de no alterar la construcción con novedades ajenas a la obra. A la vez que era un proyecto integrador, pues debía respetar la cripta y las escaleras de acceso a la misma, junto con su pozo, así como los muros perimetrales del edificio anterior. En especial se obligaba a reutilizar e incorporar el hastial occidental en el nuevo edificio lo cual, como se ha demostrado, condicionaba las dimensiones del templo y generaba un problema de desequilibrio en el último tramo de naves. Así mismo, el estudio pormenorizado de estos datos nos ha permitido señalar los límites del edificio anterior.

El 4 de mayo de 1502 se procedió a la renovación de los libros de coro. El contrato para su realización se firmó con el iluminador Alonso de Tapia, vecino de Valladolid, y la escritura con fray Reginaldo, miembro de la orden de Santo Domingo. Es significativa la intención renovadora de la catedral palentina que solicitaba una iluminación de “obra romana” sobre oro molido y follajes de colores romanos. A pesar de que la vinculación directa de Deza a este proyecto no se ha podido documentar, es posible afirmar que conoció su desarrollo y que pudo tomar decisiones importantes en relación con el encargo, como contratar a un miembro de su misma Orden para la realización de la escritura o la preferencia por la decoración más avanzada en las pinturas.

Por otro lado, tal y como se ha podido aseverar, las dudas sobre el encargo son múltiples, pues las únicas miniaturas conservadas en la catedral han sido agrupadas en una nueva encuadernación de principios del siglo XVII, lo cual impide asegurar que alguna de ellas se corresponda con el encargo realizado en tiempos del prelado. Además, en ellas apenas se atisban las formas romanas y en ninguna aparece la heráldica del prelado o de cualquier otro personaje, lo que redundaba en la dificultad para conocer las circunstancias de su realización y condiciona un correcto análisis de la obra. La imposibilidad de resolver las dudas sobre ello hace que sea necesaria una nueva investigación cuando aparezcan nuevos datos para extraer conclusiones más certeras.

VIII. Conclusiones

Tras el estudio de las obras vinculadas a Diego de Deza es posible afirmar que su principal promoción en la catedral fue el retablo mayor, contratado el 22 de enero de 1504 con el entallador Pedro de Guadalupe “al modo e manera de lo antiguo y romano”. Una acción con la que Deza se sitúa al mismo nivel que otros importantes miembros de las élites religiosas del momento, como el cardenal Mendoza, Alonso de Burgos o el cardenal Cisneros, quienes promovieron distintos retablos donde mostraron tanto el gusto como el interés personal de cada uno de ellos y la pluralidad de tendencias artísticas que tenían validez en los primeros años del siglo XVI.

Guadalupe, a petición del obispo, debía seguir fielmente el modelo de retablo existente en la capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, cuyo modelo había sido dado previamente por Lorenzo Vázquez. En base a la relectura del contrato se ha logrado, por un lado, certificar que Pedro de Guadalupe fue el autor del retablo de Santa Cruz y, por otro, restablecer la imagen del primer proyecto del retablo y ponerlo en relación con otras obras del periodo. Esta investigación supone un avance importante en torno a los primeros retablos del Renacimiento hispano, pues permite conocer como debió de ser el conjunto vallisoletano y precisar la apariencia del primer retablo palentino una vez despojado de todas las adiciones posteriores. De la misma manera, también se ha procedido a la reconstrucción del segundo proyecto, contratado entre enero de 1504 y agosto de 1505, dado a conocer a través del esquema que realizó Felipe Bigarny cuando concertó la imaginería.

La contratación de Bigarny también ha permitido analizar y constatar la existencia de diferentes sensibilidades y preferencias artísticas en el seno de la iglesia palentina, todas ellas válidas en el cambio de siglo. Entre los más “tradicionales” se encontraban aquellos miembros del cabildo que se decantaron preferentemente por Alejo de Vahía para la realización de las esculturas; entre los más “modernos” estaba fray Diego de Deza quien prefirió la labor más avanzada de Bigarny. En relación con estas cuestiones se ha puesto de relieve que Deza pudo experimentar las diferentes maneras de afrontar la elaboración de un retablo catedralicio en las diócesis que gobernó; si en Palencia se aceptaron sin reticencias sus preferencias más avanzadas sobre la mazonería y la imaginería, en la catedral de Sevilla no tuvo opción al cambio, todo ello a pesar de que donó ciertas cantidades de dinero para la elaboración del retablo, participó activamente en su consecución y favoreció la llegada de nuevos artistas.

Además, se ha podido desentrañar el complejo programa iconográfico planteado por Deza en el retablo. Para ello se ha tenido en cuenta el contexto social y político del momento, la situación de la Iglesia palentina y la posible relación con otras obras del periodo promovidas por ilustres dominicos. Sabemos que en el retablo se incluyeron imágenes cuya presencia sólo se explica por el culto catedralicio y otras incorporadas a petición del prelado, entre las que cabe destacar una significativa presencia de religiosos, teólogos y pensadores, así como un nutrido grupo de santos dominicos. Esto ha permitido afirmar que Deza tuvo la intención de prestigiar a la Orden de Predicadores, de ensalzar la actividad inquisitorial y de fortalecer la lucha antiherética, todo ello a la vez que se defendía la Eucaristía, símbolo del Cristianismo.

Finalmente es preciso recordar que el retablo no llegó a colocarse ni en el lugar seleccionado ni en la forma acordada. No obstante, a través de los datos expuestos es posible colegir que el conjunto, con sus nuevas formas a la romana estaba llamado a transformar el espacio gótico de la capilla mayor de la Catedral. Con el cambio físico se operaba también otro simbólico, puesto que retomaba el ideal renovador del pasado romano, el cual se trasladaba a la Castilla de principios de siglo a través de las formas. Se trata por tanto de una obra de renovación y transformación espacial que dependía, por un lado, de lo acontecido en la capilla del Colegio de Santa Cruz y, por otro, de la formación humanística del Obispo y, finalmente, de su pertenencia a la Orden de Predicadores.

Juan Rodríguez de Fonseca, como sus antecesores en el cargo, destacó por su alta y refinada formación cultural, así como por su origen nobiliario. La unión de estos dos elementos, junto con los recursos económicos de los que gozó –tanto los propios como los procedentes de su ejercicio episcopal–, dotaron al obispo de una serie de recursos que dieron frutos muy positivos en el ámbito artístico. Su forma de actuar y su gusto en este campo no fueron diferentes a los de la nobleza y la monarquía, estamentos a los que se encontraba vinculado por vía sanguínea y política. En este sentido es posible afirmar que Fonseca se habituó a un modo de vida en el que la imitación del lenguaje áulico desplegado por los reyes, junto a la

VIII. Conclusiones

posesión de riquezas y objetos preciosos se convirtió en la mejor manera de expresar su posición social¹²⁷³.

De igual forma es preciso resaltar que mostró atraído por los objetos artísticos de calidad con independencia del lugar en el que fueron realizados o la tendencia artística a la que se adscribían, sino todo lo contrario. También se ha podido constatar que el prelado recurrió a la idea de modernidad en todas las obras que promovió –siempre huyendo del tópico que identifica exclusivamente las formas clásicas y la modernidad–, para lo cual recurrió a los artífices flamencos cuando se trataba de encargos pictóricos, a los maestros de cantería hispanos o extranjeros más avanzados cuando promovía obras en edificios, a las más sugestivas formas italianas cuando auspiciaba conjuntos escultóricos y, con una mirada puesta en el Nuevo Mundo, cuando demandaba piezas exclusivas que le distinguiesen de sus contemporáneos. En este sentido es preciso recordar que el sistema de representación pictórico imperante entonces en el Norte de Europa suponía una opción renovadora y moderna con respecto a la pintura anterior, a la cual habían recurrido los monarcas, en especial la Reina Católica, y distintos miembros de la nobleza. Al final de su vida el prelado se decantó por conjuntos artísticos con un lenguaje “al romano”, como se puede apreciar en el Mausoleo de Coca, en la cripta de la catedral de Palencia o en la *Escalera Dorada* de la Catedral de Burgos.

Las promociones de Juan Rodríguez de Fonseca en la catedral de Palencia constituyen un ejemplo singular del gusto e intereses de un prelado que conoció las más refinadas manifestaciones artísticas castellanas y europeas. Como se ha referido fueron tres los puntos de atención preferentes en sus actuaciones. Por un lado, las obras de cantería, tanto de la iglesia catedralia como del claustro y de la sala capitular; por otro, las acciones emprendidas para transformar la distribución interior del templo; y, finalmente, las distintas donaciones conducentes a amueblar y “vestir” el nuevo edificio. La abundante presencia de escudos de armas refleja que los proyectos en los que intervino Fonseca ofrecen una idea del papel otorgado

¹²⁷³ Recordemos que algo debió de aprender de su tío y mentor Alonso I de Fonseca, el que fuera arzobispo de Sevilla, célebre tanto por el gusto en materia artística como por el lujo del que se hizo rodear. De este modo, Fernando del Pulgar dijo de él: “El sentido de la vista tenía muy ávido e cobdicioso [...] plaziale tener piedras preciosas e perlas e joyas de oro e de plata e otras cosas hermosas a la vista. Las cosas necesarias para el servicio de su persona e para el arreo de su casa quería que fuesen muy primas e toviesen singularidad de perfección [...] Tenía la cobdicia común que todos los ombres tienen de aver bienes temporales, e sabíalos muy bien e con grand diligencia adquerir”, PULGAR, Fernando de, *Claros varones de Castilla*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 184.

a las obras como constructoras de la imagen de poder y prestigio del patrono, así como una manifestación propagandística de su linaje. En este sentido Agapito llegó a afirmar que este prelado contribuyó más que ningún otro al engrandecimiento y decoro del templo, puesto que

“Al ver la profusión con que se repite el escudo de este obispo en las diferentes partes y detalles de la catedral cualquiera creería que era fundación suya, lo que prueba al menos la diligencia con que acudió á subvenir á los gastos de la fábrica, y el cariño con que miró siempre á la iglesia matriz de su diócesis. Bienhechor incansable, favorecedor constante de la Iglesia, aun separado de ella”¹²⁷⁴.

La primera decisión de Fonseca en referencia a la obra de cantería fue la contratación de Juan Gil de Hontañón para la realización del claustro y sala capitular, a la que siguió el encargo a Juan de Ruesga para la conclusión de la catedral. Como se ha puesto de relieve, ambos maestros adquirieron una formación común junto al arquitecto regio Juan Guas, y participaron por separado en distintas obras para los Fonseca en su villa de Coca, unos condicionantes que debieron estar detrás de la contratación para las obras palentinas. En relación con el claustro y la Sala capitular se han podido aportar nuevas conclusiones, basadas en el conocido contrato con Juan Gil y en la nueva documentación aportada, la cual ha permitido conocer la implicación del prelado con el proyecto, la sintonía existente entre el Cabildo y el Obispo y las dificultades que entonces atravesaban las arcas catedralicias para hacer frente a la obra. Por otro lado, la documentación ha permitido concluir que existieron dos contratos para hacer la claustra: un primero muy ambicioso, en el que se acordó realizar una obra rica en decoración y una Sala Capitular de grandes dimensiones; al que siguió poco después un segundo concierto, cuyo texto no se ha conservado, que modificaba el anterior y reducía el precio final en un millón de maravedíes, lo cual afectó a la decoración escultórica en el claustro y a las dimensiones de la Sala Capitular.

Sobre la obra de cantería de la iglesia, como se ha puesto de relieve, la mayor parte de las cláusulas del contrato con Martín de Solorzano se repitieron en el acuerdo con Ruesga, por lo que la principal novedad allí recogida es la que tuvo que ver con la ampliación del edificio mediante un tramo de naves en el extremo occidental, a la que se sumó la erección de una nueva fachada a los pies y la adición

¹²⁷⁴ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia...*, p. 142.

VIII. Conclusiones

de una “capilla hornacina” en el lado septentrional. Tas aquella decisión de ampliación estuvo la intención de armonizar el edificio: tanto en su interior, donde el crucero se convertía en el nuevo centro espacial, lo que ahondaba en su carácter simbólico; como en su exterior, donde se enrasaban los muros de la fachada y de los edificios anexos al claustro, antesala y la Sala Capitular. Fue por tanto una construcción perfectamente planificada por Fonseca, para lo que se tuvo en cuenta cada una de las construcciones que conformaban el edificio. Todo ello permite afirmar que en la decisión prelatia subyacía la idea de orden, de equilibrio, de armonía entre las partes y de ruptura con una mentalidad arcaizante.

A tenor de lo expuesto en el capítulo correspondiente, es seguro afirmar que la redistribución del interior catedralicio ideada por Fonseca se gestó entre abril de 1506 y enero de 1508. Un periodo durante el cual el prelado fue relevado al frente del gobierno indiano lo que, por otro lado, posibilitó su implicación en la administración y ornato de la catedral. Dos fueron los focos de atención prioritarios; por un lado, la transformación del espacio presbiterial, para lo cual se cambió la ubicación y se modificó el retablo encargado por Deza y, por otro lado, la reubicación del coro al otro lado del crucero, lo cual llevó aparejada la construcción de cinco tramos de muro de gran riqueza ornamental, cuatro de los cuales fueron levantados en tiempos de Fonseca. En los lienzos convivieron las formas tardogóticas con las primeras renacientes y, entre todos ellos, destacó el correspondiente al trascoro, un espacio que, como se ha puesto en valor, fue seleccionado por el prelado para exaltar su figura vinculada a los Reyes Católicos, así como su unión permanente con san Antolín a través de la cripta.

A través de todas estas cuestiones es posible deducir que Fonseca aprovechó el estado de la catedral palentina para promover diversas obras en lugares de gran relevancia tanto desde el punto de vista ritual, como del litúrgico y del simbólico. En ellos pudo fijar su memoria a través de la heráldica, ya fuera la propia o la del linaje al que pertenecía, especialmente significativa en el coro, un espacio exclusivo y excluyente al que se accedía únicamente si se formaba parte del clero catedralicio. Allí aparecen en la embocadura de acceso, en las claves de las bóvedas o en las puertas de los cerramientos laterales. La misma intención de ocupación permanente de los espacios más significativos del edificio con escudos que evocaran su figura se aprecia en la *Puerta de Santa María*, el lugar por donde los prelados accedían en la primera entrada en el templo; en las escaleras de acceso a la cripta y en el trascoro, en contacto con la cripta de san Antolín; en el claustro, tanto en bóvedas, como en

los machones y en el muro exterior contiguo a la *Puerta de Santa María*; en la puerta de acceso a la Sala Capitular y en la propia sala. Todos ellos espacios de uso cotidiano o eventual, pero de especial significación, puesto que se trataba de ámbitos litúrgicos, de poder y de gobierno.

Como se ha puesto de relieve, los trabajos desempeñados por Fonseca al servicio de los Reyes Católicos le permitieron contactar con los más variados ambientes hispanos y europeos, lo cual influyó sin duda en sus preferencias estéticas. Durante sus viajes a los Países Bajos Meridionales encargó tapices a los mismos tapiceros que trabajaron para los Príncipes, así como un *Libro de Horas* de probable origen brugense o un cáliz realizado en 's-Hertogenbosch legado a la iglesia de Santa María en Paredes de Nava. A la catedral de Palencia donó una de las piezas más destacadas de cuantas adquirió en aquellos viajes: el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*. La pieza fue realizada en Bruselas en 1505, al tiempo que ingresó en la prestigiosa Cofradía de los Dolores de la Virgen, de la cual formaron parte un selecto grupo de dignidades y mandatarios vinculados a la monarquía. A pesar de que la historiografía ha asignado la pieza a Jean Joest de Kalcar, un estudio pormenorizado nos ha permitido, por un lado, desestimar tal atribución y, por otro, asegurar que fue encargada a un pintor asentado en Bruselas, seguidor de Roger Van der Weyden, situado en la órbita del Maestro de Hoogstraten o de Goswing Van der Weyden. Tal y como se ha expuesto, la pintura fue colocada en el trascoro y formó parte de un plan orquestado por el prelado para la exaltación de su figura en relación con el culto a los Dolores de la Virgen y a la Salve.

El gusto por la pintura de origen nórdico y el interés por los artífices vinculados al entorno áulico se plasmó nuevamente en la contratación de Juan de Flandes (1509) para la realización de once pinturas destinadas al retablo mayor de la catedral. Tal y como se ha expresado, estas debían cumplir un triple objetivo: en primer lugar, ampliar el retablo; en segundo lugar, transformar la imagen del mismo al incluir pinturas en un retablo exclusivamente escultórico; y, finalmente, modificar el planteamiento iconográfico ideado por Deza. Por otro lado, en relación con el encargo, se ha podido demostrar que las pinturas del *Descendimiento* y de la *Piedad* atribuidas al maestro flamenco, custodiadas en la catedral hasta el año 1944, no tuvieron como destino el retablo mayor, como hasta ahora se venía planteando, sino que debieron de realizarse a petición de algún miembro del cabildo para sus fundaciones personales.

VIII. Conclusiones

Sabemos que Fonseca atesoró un importante número de bienes suntuarios, entre ellos diversos tapices confeccionados en Flandes. A la catedral palentina donó ocho paños divididos en partes iguales entre aquellos pertenecientes a la serie de la *Redención del Hombre* y los que interpretan la *Salve* mediante imágenes. A pesar de que fueron realizados en tiempos diferentes se ha podido certificar que todos ellos fueron manufacturados en los Países Bajos, que se pueden vincular con los trabajos desempeñados por Fonseca como embajador regio en el Norte de Europa y que, de alguna manera, sus posibles autores (Colijn de Cotter para los tapices de la *Redención del Hombre* y Bernard van Orley, para los tapices de la *Salve*) están relacionados con la Cofradía de los Dolores de la Virgen.

Sobre los usos de los tapices en la catedral, se ha podido concluir que estos se emplearon vinculados al calendario litúrgico y que, de forma excepcional, fueron utilizados en otros espacios. De esta manera se ha planteado que los tapices de la *Redención del Hombre* pudieron servir en el coro, un espacio de gran significación en las distintas acciones promotoras de Fonseca, y que los tapices de la *Salve* se utilizaron en el trascoro, en relación con las misas de la *salve*, con el *retablo de Nuestra Señora de la Compasión* y con la cripta de san Antolín. Tras analizar estas escenografías no dudamos de que Fonseca estuvo familiarizado con el uso de los tapices en distintas iglesias y catedrales, tanto dentro como fuera de la Península. En este sentido, pudo conocer su función en las catedrales de Brujas, Bruselas, Tournai, Le Mans o Toledo, espacios estos donde el calendario litúrgico demandaba la utilización de tapices como un elemento más de transformación espacial.

A través de las obras auspiciadas por Fonseca en la Catedral se ha podido apreciar la pluralidad de modelos artísticos que en aquellos momentos estaban vigentes y cómo se mostró atraído por la excelencia en las formas con independencia de su origen. En sus promociones se puede apreciar un interés invariable por las piezas manufacturadas en los Países Bajos y por los artífices vinculados a los monarcas, así como un interés temprano por incorporar las novedades artísticas procedentes de Italia, todo lo cual le permitió destacar entre sus contemporáneos. También, como ha quedado demostrado, en las promociones catedralicias se mezclan los valores humanistas y de tradición clásica, junto con la exaltación de la monarquía y de la iglesia palentina, así como un lugar donde dejar memoria de sus acciones, de sus devociones y del linaje al que pertenecía.

Juan Fernández de Velasco, el último de los obispos estudiados, fue uno de los miembros más ilustres de la familia Velasco. Se trata de un personaje al que no se había prestado demasiada atención, hasta el punto de que numerosos datos de su biografía aún permanecían en el anonimato, lo cual se ha podido esclarecer parcialmente con nuestra investigación. De esta manera es posible certificar que junto a su origen nobiliario compartió con sus antecesores en el cargo la vinculación regia y las excelentes relaciones con otros jerarcas de la Iglesia que alcanzaron las más altas cotas de poder, como el cardenal Jiménez de Cisneros. A pesar de su escasa presencia en Palencia, consta su concurrencia al recibimiento del rey Carlos en 1517, su participación en distintas visitas pastorales a la diócesis y su preocupación por el buen gobierno de la misma, todo ello a pesar de que no llegó a realizar la primera entrada solemne en la sede episcopal.

Por lo que respecta a las cuestiones artísticas relativas a la catedral palentina se ha podido constatar que, de la misma manera que sucedió con sus antecesores en el cargo, Velasco tuvo que atender distintas acciones ya comenzadas y emprender otras nuevas imprescindibles para la finalización de las obras. Dos fueron los puntos de atención prioritarios: la fábrica catedralicia y la capilla mayor con todos sus componentes, tanto los nuevos como los heredados. En relación con el templo su aportación no debió de ir más allá de favorecer su conclusión –lo cual se produjo en 1516– tal y como lo atestigua la presencia de sus escudos en los dos últimos tramos de la bóveda de la nave central. El hecho de que durante su prelación no se acometiese la construcción de la fachada monumental del edificio pudo deberse a que pensara en un artífice diferente a Pascual de Jaén para su ejecución, probablemente Felipe Bigarny, quien entonces se encontraba inmerso en otras obras vinculadas al obispo.

En lo tocante a la capilla mayor es posible afirmar que adquirió la forma definitiva durante su gobierno, ya que se encargó de cerrar el recinto y contrató distintas obras para su ornato. Entonces se levantó el muro que fragmentó irremediablemente la nave central, en cuya decoración se puede apreciar un cariz continuista, pues se recurrió a los mismos artífices que trabajaron en el templo durante la prelación de Fonseca. Así se ha podido demostrar a través de la crestería pétreo del remate, donde se representan figuras inspiradas en grabados presentes en otras zonas de la catedral como las ménsulas del coro o las portadas de Santa María y de San Juan. Cristóbal de Andino, a propuesta de Juan Fernández de Velasco, fue el encargado de cerrar el espacio puesto que realizó la reja de la capilla. De esta

VIII. Conclusiones

manera el obispo recurrió a un artífice burgalés, capacitado para aplicar las novedades renacentes y vinculado a otras obras familiares como la reja de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (1523).

En relación con el retablo mayor se han podido constatar distintas intervenciones que contribuyeron a transformar aún más el proyecto original de Deza. En este sentido fueron dos los puntos de atención prioritarios, por un lado, la ampliación de la mazonería con Pedro Manso, la cual debía tener presentes tanto las pinturas de Juan de Flandes como las formas de Pedro de Guadalupe; y, por otro, un nuevo *Calvario* contratado con Juan de Valmaseda para el remate del retablo. A la actividad promotora de Velasco también podemos vincular el primer contrato para el dorado, firmado tan sólo dos meses después del fallecimiento del prelado.

A través del estudio se ha podido confirmar la importancia de las acciones emprendidas por Juan Fernández de Velasco en el devenir artístico de la catedral. Por otro lado, se ha podido constatar que en las obras bajo su promoción se plasmaron tanto sus gustos estéticos como su preferencia por las formas artísticas más renovadoras, así como su predilección por los artífices de origen burgalés o asentados en aquella ciudad y relacionados, de una u otra manera, con el linaje de los Velasco, para lo que sirve como ejemplo el mencionado Cristóbal de Andino. Este último aspecto se aprecia con nitidez a través de la nómina de artífices que trabajaron en el Monasterio de la Piedad en Casalarreina algunos de los cuales repitieron participación en Palencia. Allí trabajó Juan Gil de Hontañón, quien se había encargado previamente del claustro palentino, o Juan de Valmaseda, quien estuvo al servicio de Felipe Bigarny.

Tal y como se ha expuesto, cada uno de los capítulos en los que se divide este estudio ha generado una serie de conclusiones. No obstante, el trabajo también nos ha permitido plantear nuevos interrogantes y vías de investigación futuras. En efecto, es evidente la necesidad de continuar el mismo campo de estudio aplicando la misma metodología en cronología consecutiva, al menos hasta 1595 cuando se produjo la segregación de parte del obispado de Palencia para configurar el vallisoletano, un periodo de gran interés puesto que se impusieron las formas renacentistas en la diócesis, se sucedieron los reinados de Carlos I y de Felipe II y, también, se aplicaron las reformas salidas del Concilio de Trento.

De igual manera, se hace necesario realizar un estudio íntegro de las figuras de los obispos que ocuparon la diócesis palentina en las primeras décadas del siglo XVI, más allá de su periodo en esta sede. A pesar de que se han intentado integrar las actuaciones promovidas en la catedral de Palencia en un contexto amplio, tanto personal como familiar, es necesario realizar un análisis prosopográfico que permita analizar la complejidad de las figuras y valorar estas acciones en niveles superiores. Todo ello en aras de conocer con mayor exactitud las diferentes promociones personales, en relación con las del periodo y teniendo presente las que desarrollaron en cada una de las sedes que ocuparon y las consecuencias artísticas

La consulta bibliográfica y documental realizada con motivo de la elaboración de esta tesis ha rebasado en diversas ocasiones los límites cronológicos propuestos, lo cual ha permitido identificar la presencia de importantes obispos promotores que merecen un estudio detenido y detallado, tal es el caso de los obispos Pedro Fernández de Córdoba y Mendoza, Luis Cabeza de Vaca, Pedro la Gasca o Álvaro de Mendoza.

De igual manera, se hace necesario un estudio en profundidad de la labor promotora de las dignidades palentinas del siglo XVI, quienes compraron y dotaron diversas capillas con extraordinaria riqueza. Entre otros, destacan personajes como Alonso Fernández de Madrid, Antonio de Arce, Francisco de Carvajal, Francisco de Rivadeneira o Francisco de Reinoso. Esto permitiría realizar un análisis comparativo entre la labor acometida por este grupo de eclesiásticos y las que realizaron los obispos.

Por último, también es imprescindible abordar el desarrollo y situación actual de las obras de arte iniciadas durante el periodo estudiado. El caso más destacado es el del retablo mayor, ya que los cambios que se han operado en el mismo en fases sucesivas han hecho variar su fisionomía hasta llegar al aspecto actual, muy diferente al proyecto original. Por ello entendemos necesaria la reunión de toda la documentación referida al mismo, lo cual permitirá realizar un análisis crítico de la obra y una reconstrucción virtual de sus diferentes estados, todo lo cual daría lugar a una importante monografía sobre una obra tan singular.



Cantoral de la catedral de Palencia, detalle.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- ABAJO MARTÍN, Teresa, *Documentación de la Catedral de Palencia (1035-1247)*, Palencia, Ediciones J. M. Garrido Garrido, 1986
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, “La cueva de San Antolín en la catedral de Palencia”, *BSCE*, II, Valladolid, 1905, pp. 193-196.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La Catedral de Palencia: monografía*, Palencia, Establecimiento Tipográfico de Abundio Menéndez, 1896.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, “Los coros de la catedral de Palencia”, *BSCE*, II, Valladolid, 1905, pp. 65-70.
- ALCOCER Y MARTÍNEZ, Mariano, *D. Juan Rodríguez de Fonseca. Estudio crítico biográfico*, Valladolid, Imprenta de la Casa Social Católica, 1926.
- ALCOCER Y MARTÍNEZ, Mariano, *Fray Diego de Deza y su intervención en el descubrimiento de América*, Valladolid, Imprenta de la Casa Social Católica, 1927.
- ALDEA VAQUERO, Quintín, MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y VIVES GATELL, José (dirs.), *Diccionario de historia eclesiástica de España*, Madrid Instituto Enrique Flórez, 1972-1987.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Datos para la biografía artística, de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1922
- ALONSO MORGADO, José, *Prelados sevillanos o episcopologio de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla con noticias biográficas de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta santa iglesia*, Sevilla, 1906.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco en el siglo XVI”, en ALONSO RUIZ, Begoña; CARLOS, M.^a

IX. Bibliografía

- Cruz de y PEREDA, Felipe, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV y XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 121-206.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “El arquitecto Juan de Ruesga”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010, pp. 219-270.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “El cimborrio de la magna hispalense”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, v. 1, 2005, pp. 21-34.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “El Coro y el trascoro de la catedral de Palencia. Arquitectos y entalladores del tardogótico”, en VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, TEIJEIRA PABLOS, M.^a Dolores, MULLER, Welleda, BILLIET, Frédéric (Eds.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Cambridge, 2015, pp. 234-249.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “La catedral gótica de Jaén”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 26, 2014, pp. 47-72.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del norte”, SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel y GONZÁLEZ MORALES, Manuel Ramón (coords.), *II Encuentro de Historia de Cantabria*, 2, 2005, pp. 707-728.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en ALONSO RUIZ, Begoña, (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-79.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Maestros "al uso moderno" en la Castilla de 1514”, en ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 51-64.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico castellano: las capillas treboladas”, *Archivo Español de Arte*, 78, 311, 2005, pp. 277-295.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada”, *Goya: Revista de Arte*, 318, 2007, pp. 131-140.
- ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla, los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003.
- ALONSO RUIZ, Begoña, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412”, *Artigrama*, 26, 2011, pp. 103-147.
- ÁLVAREZ ANCIL, Andrés, *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fué de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación provincial de Toledo*, Toledo, 1915.

- ÁLVAREZ REYERO, Antonio, *Crónicas episcopales palentinas o datos y apuntes biográficos, necrológicos, bibliográficos e históricos de los señores obispos de Palencia: desde los primeros siglos de la Iglesia Católica hasta el día de hoy*, Palencia, 1898.
- AMELANG, J. S., *La formación de una clase dirigente, Barcelona 1490-1714*, Barcelona, Ariel, 1986.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, “La catedral de Palencia y los obispos de la alta Edad Media (S. VI-1247)”, en VV. AA., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 13-33.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, “San Telmo, San Gil y otros dominicos en la iconografía de la fachada de San Pablo de Valladolid”, *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 41, 2006, pp. 55-66.
- ANES ALVAREZ DE CASTRILLÓN, G. y MANSO PORTO, C. (coor.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- ÁNGELES GONZÁLEZ, Margarita de los, “Retablo de San Pedro y San Pablo”, en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores* (cat.-exp.), Palencia, 1999, pp. 173-175.
- ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- ANTEQUERA LUENGO, Juan J., *Memorias sepulcrales de la Catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*, Sevilla, 2008.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.^a Dolores, “Orfebrería religiosa en Palencia (capital)”, *PITTM*, 37, 1976, pp. 85-158.
- ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, “La Historia de la Redención del Hombre: una tapicería en busca de comitente”, en CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA-GACÍA Bernardo J. (eds.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 95-116.
- ANTOINE-KÖNIG, Élisabeth, *La tapisserie du jugement dernier*, París, Musée du Louvre, 2007.
- ANTÓN, Francisco, “Un gran monumento Isabelino. El Colegio de San Gregorio, en Valladolid, y la conquista de Granada”, *PITTM*, 6, 1951, pp. 101-110.
- ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974.
- ARA GIL, Clementina Julia, “La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispos de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos (1471-

IX. Bibliografía

- 1499)”, en AA. VV., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 67-97.
- ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”, *BSAA*, 53, 1987, pp. 211-242.
- ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas-Diputación de Valladolid, 1977.
- ARA GIL, Clementina Julia, “Escultura de María Magdalena”, en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Junta de Castilla y León, 1994, pp. 140-141.
- ARA GIL, Clementina Julia, “Las fachadas de San Gregorio y San Pablo en Valladolid en el contexto de la arquitectura europea”, en FREIGANG, Christian (ed.), *La arquitectura gótica en España*, Göttingen, 1994, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 317-334.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1, Valladolid, 1996-1997, pp. 7-14.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Cáliz”, *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, 1994, pp. 336-337.
- ARROYO RODRÍGUEZ, Luis Antonio, *Alonso Fernández de Madrid, Arcediano del Alcor y la “Silva Palentina”*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1993.
- AURELLI, M. y GARCÍA de la BORBOLLA, Á. (eds.), *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.
- AUSÍN ÍÑIGO, Margarita, *Urbanismo en Palencia, siglos XV y XVI*, Palencia, Graficolor, 2014.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, “Alonso Berruguete y el Renacimiento Castellano”, *PITTM*, 22, 1961, pp. 1-19.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, “El brote del Renacimiento en Palencia”, en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia. Arte, arqueología y edad antigua*, 1, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1987, pp. 61-74.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, *BSAA*, 37, 1971, pp. 201-223.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

- AZCONA, Tarsicio de, “El privilegio de presentación de obispos en España concedido por tres papas al emperador Carlos V (1523-1536)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 26, 2017, pp. 185-215.
- AZCONA, Tarsicio de, “El tipo ideal de obispo en la Iglesia española antes de la rebelión luterana”, *Hispania Sacra*, 1958, 11, pp. 21-64.
- AZCONA, Tarsicio de, “Reforma del episcopado y del clero de España en tiempo de los Reyes Católicos y de Carlos V (1475-1558)”, en GONZÁLEZ NOVALIN, J. L. (Dir.), *Historia de la Iglesia en España*. v. III, t. I. *La iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1979, pp. 115-210.
- AZCONA, Tarsicio de, *Juan de Castilla, rector de Salamanca: su doctrina sobre el derecho de los Reyes de España a la presentación de obispos*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975.
- AZCONA, Tarsicio de, *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes católicos*, Madrid, Instituto P. Enrique Flórez, 1960.
- AZNAR RECUENCO, Mar, “Arte y ostentación en el Renacimiento: Los tapices flamencos del Inquisidor y Arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585)”, *Anales de Historia del Arte*, 2013, v. 23, pp. 407-417.
- BALADO PACHÓN, Arturo, MARTÍNEZ GARCÍA, Ana Belén, “Excavaciones arqueológicas en la Capilla de los Reyes de la Catedral de Palencia nuevos datos sobre el origen de la Pallantia romana”, *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología*, 15, 2009, pp. 311-326.
- BARRIGUÍN FERNÁNDEZ, Hipólito, “El obispo salmantino Juan de Castilla (1498-1510) y su mecenazgo palentino”, *Archivo Ibero-Americano*, 271-273, 2012, pp. 415-448.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano, *El clero en la España moderna*, Córdoba, CSIC, 2010.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano, *El Real Patronato y los obispos españoles del Antiguo Régimen (1556-1834)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004
- BARRIO GOZALO, Maximiliano, “La jerarquía eclesiástica en la España moderna: Sociología de una élite de poder (1556-1834)”, *Cuadernos de historia moderna*, 25, 2000, pp. 17-60
- BARRIO GOZALO, Maximiliano, *Los obispos de Castilla y León durante el antiguo régimen (1556-1834). Estudio socioeconómico*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- BARRIOS GARCÍA, Ángel, *La catedral de Ávila en la Edad Media: Estructura socio-jurídica y económica*, El Diario de Ávila, 1973.

IX. Bibliografía

- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “La obra de Felipe Bigarny en Haro, a propósito de dos imágenes inéditas del retablo de Santo Tomás de Haro (La Rioja)”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 31, 2016, pp. 347-359.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 2012, pp. 7-84.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Un cáliz de `s-Hertogenbosch con armas del obispo palentino Juan Rodríguez de Fonseca en la iglesia de Paredes de Nava”, en RIVAS CARMONA, J., *Estudios de platería: San Eloy 2013*, 2013, pp. 123-131.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 .”
- BAUMAN, Guy C., “A Rosary Picture with a View of the Park of the Ducal Palace in Brussels, Possibly by Goswijn van der Weyden”, *Metropolitan Museum Journal*, 24, 1989, pp. 135-51.
- BAYÓN, Damián, *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, *Cartulario de la Universidad de Salamanca, IV. La Universidad en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972.
- BENNET, A. G., *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1992.
- BERLABÉ, Carmen, “Las colecciones eclesiásticas de tapices del siglo XVI en el entorno de la Corona de Aragón. El caso de la catedral de Lleida”, en CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, 2011, pp. 117-150.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, “Altar o políptico de nuestra Señora de la Compasión”, en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores* (cat.-exp.), Palencia, 1999, pp. 129-130.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *Juan de Flandes*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1980.
- BONET CORREA, Antonio, “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *Norba. Revista de Arte*, 13, 1993, pp. 23-70.
- BORDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.
- BOSARTE, Isidro, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, Turner, 1978.

- BOUDARTCHOUK, Jean-Luc, “L’invention de Saint Antonin de Frédelas-Pamiers”, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 63, 2003, pp. 14–57.
- BRANS, J. V. L., *Isabel La Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, Cultura hispánica, 1952.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería palentina*, Palencia, Diputación Provincial, 1982
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.
- BROSENS, Koenraad (ed.), *Flemish tapestry in European and American collections, studies in honour of Guy Delmarcel*, Turnhout, Brepols, 2003.
- BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1981.
- BÜCKEN, Véronique, “La peinture à Bruxelles à la fin du XVe siècle”, en *L'héritage de Rogier van der Weyden: la peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles, Lannoo-Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, pp. 13-35.
- BÜCKEN, Véronique, “Vierge de douleur et Christ de pitié”, en *L'héritage de Rogier van der Weyden: la peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles, Lannoo-Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, pp. 288-289.
- BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa, “Las tensiones del episcopado de Palencia y el de Zamora: siglos XIII y XIV”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1990, pp. 401-414.
- BURY, J. B., “The Stylistic Term 'Plateresque'”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39, 1976, pp. 199–230.
- BURKE, Peter, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy: A Sociological Approach*, Fontana, 1974
- CABALLERO ESCAMILLA Sonia, “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”, *Archivo Español de Arte*, 82, 325, 2009, pp. 19-34.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 1, 2009, pp. 357-387.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coor.), *El arte foráneo en España, presencia e influencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

IX. Bibliografía

- CABAÑAS GONZÁLEZ, María Dolores (coord.), *El sueño de Cisneros. V Centenario de la edición de la Biblia Poliglota Complutense*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2014.
- CABEZA DE VACA, Luis, *Constituciones sinodales deste obispado de Palencia*, Diego Fernández de Córdoba, Palencia, 1548
- CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “Entre mayorazgos y capillas. La oligarquía eclesiástica de Palencia en el siglo XVI”, en ARANDA PÉREZ, F. J. (coord.), *Sociedad y élites eclesiásticas en la España Moderna*, Cuenca, 2000, pp. 35-46.
- CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “Grupos excluidos y formas de asimilación y reproducción social, el ejemplo de la catedral de Palencia en la época moderna”, en HERNÁNDEZ FRANCO, J. (coord.), *Familia y poder, sistemas de reproducción social en España (siglos XVI-XVIII)*, Universidad de Murcia, 1995, pp. 101-125.
- CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La difícil creación del obispado”, en DELICADO BAEZA, J., *Historia de la diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 61-96.
- CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, “La Edad Moderna”, en EGIDO, Teófanos (Coor.), *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 61-119.
- CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Clérigos y señores, política y religión en Palencia en el Siglo de oro*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1996.
- CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *La vida en una catedral del antiguo régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.
- CAHILL MARRÓN, Emma Luisa, “Los tapices del cardenal Thomas Wolsey y el obispo Juan Rodríguez de Fonseca: modelos morales al servicio del poder regio”, en TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y COSMEN, María C. (coord.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, 2014, pp. 455-468.
- CALVO ALAGUERO, Gaspar, *Historia de la muy noble, muy leal y antigua ciudad de Toro*, Valladolid, 1909.
- CAMINO OLEA, María Soledad y LEÓN VALLEJO, Francisco Javier, “Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato, Palencia. Construcción y cambios en el edificio hasta su apariencia actual”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago, *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, v. 1, 2009, pp. 289-300.
- CAMÓN AZNAR, José, “La arquitectura del Renacimiento en España”, *Cruz y raya*, Madrid, 1936.
- CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura plateresca*, v. 1, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1945.

- CAMÓN AZNAR, José, *La escultura y rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, *Arquitectura y mecenazgo de la Casa de Grajal de Campos*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1995.
- CANTELAR RODRÍGUEZ, Francisco, “Ediciones de Sínodos medievales de Burgos: Fragmento del Sínodo de 1497 de Diego de Deza en Salamanca”, en AZNAR GIL, Federico R. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan (coords.), *Estudios canónicos en homenaje al profesor Lamberto de Echevarría*, 1988, pp. 13-30.
- CARBAJAL IBÁÑEZ, Teresa, “El estatuto capitular de corrección y punición”, *PITTM*, 59, 1988, pp. 525-544.
- CARDILLAC, Louis, *L’Espagne des Rois Catholiques. Le prince don Juan, symbole de l’apogée d’un règne, 1474-1500*, París, 2000.
- CARRETERO ZAMORA, Juan Manuel, “La Colectoría de España en el siglo XVI. Los mecanismos de transferencia monetaria entre España y Roma (cambios y créditos)”, *Hispania: Revista Española de Historia*, 73, 243, 2013, pp. 79-104.
- CARTY, Carolyn M., “Albrecht Dürer's Adoration of the Trinity: A Reinterpretation”, *The Art Bulletin*, 67, 1, 1985, pp. 146-153.
- CASAS, Bartolomé de las, *Historia de las indias* (3 v), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1956.
- CASASECA CASASECA, Antonio, “La huella de los Fonseca en la ciudad de Salamanca”, en *Erasmus en España: la recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 169-183.
- CASTRO, Lázaro de, “Diego de Siloe y el sepulcro del obispo burgalés Don Antonio de Rojas”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 183, 1974, pp. 319-321.
- CASTRO ALONSO, Manuel de, *Episcopologio vallisoletano*, Valladolid, Tipografía y casa editorial Cuesta, 1904.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “Libros de medallas en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca”. Los primeros cincuenta años de bibliografía numismática (1517-1567)”, en VIFORCOS MARINAS, María Isabel y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (coords.), *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*, Madrid, Tecnos, 2010, pp. 243-267.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Juan de Álava, arquitecto de Renacimiento*, Salamanca, 2002.

IX. Bibliografía

- CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “Tardogótico versus Renacimiento”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 253-280.
- CAVALLO, Adolfo S., *Medieval tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio, “La construcción del convento de Bidaurreta (Oñate) en el siglo XVI: Juan de Ruesga, autor de su iglesia, y el uso de un modelo vallisoletano para la clausura”, *BSAA*, 60, 1994, pp. 321-341.
- CHECA, Fernando, “Poder y piedad, patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”, *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos-Maximiliano I, los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 21-54.
- CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid. Cátedra, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA-GACÍA Bernardo J. (eds.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1953.
- CLEMENTE REAL, Rodrigo José y HIDALGO SÁNCHEZ, Beatriz, “Colección diplomática del Archivo Histórico Dominicano de la Provincia de España”, *Archivo Dominicano: Anuario*, 34, 2013, pp. 79-108.
- CLEMENTE SAN ROMÁN, C. y CANTERA MONTENEGRO, J., “Levantamiento de la catedral de Palencia”, *Informes de la construcción*, 41, 401, 1989, pp. 25-32.
- CLOULAS I., “La monarchie catholique et les revenus épiscopaux: les pensions sur les «mitres» de Castille pendant le règne de Philippe II (1556-1598)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 4, 4, 1968, pp. 107-142.
- COCK, Enrique, *Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592 pasando por Segovia, Valladolid, Palencia, Burgos, Logroño, Pamplona y Tudela* (recopilada por Enrique Cock; precedida de una introducción, anotada y publicada de Real Orden por Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa), Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1879.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel y ESCUDERO SÁNCHEZ, María Eugenia, “Nuevas aportaciones al coleccionismo español de la Edad Moderna. La galería de retratos de la familia Velasco”, *BSAA Arte*, 74, 2008, pp. 151-184.

- CORIA COLINO, Jesús, “La ciudad de Palencia de finales del siglo XII hasta la mitad del siglo XIII: organización municipal”, en DÍAZ MARTÍN, Luis V., ÁNIZ IRIARTE, Cándido, (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto cultural. III Jornadas de estudios Medievales*, Editorial San Esteban, 1995, pp. 197-256.
- CORIA COLINO, Jesús, “Una catedral una ciudad. La catedral de Palencia en la historia”, en PAYO HERNÁNZ, René J., MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 104-159.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *Fray Diego de Deza, ensayo biográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- CULEBRAS MAJOLERO, Noemí, “La morada de los obispos palentinos y el inicio del proceso de construcción de la nueva residencia episcopal tras la destrucción del Alcázar a la luz de las fuentes de archivo”, *PITTM*, 79, 2008, pp. 229-271.
- DALMAU MOLINER, C. y HOYO SANTAMARÍA, F. del, “El retablo mayor de la Catedral de Palencia: consecuencias derivadas de su traslado en el sistema de anclaje y ensamblaje”, *PITTM*, 71, 2000, pp. 269-291.
- DE LA FUENTE, Vicente, *Cartas de los secretarios del Cardenal D. Fr. Francisco Jiménez de Cisneros durante su regencia en los años 1516 y 1517*, Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Eusebio Aguado, 1875.
- DE LA TORRE, Antonio, “Maestros de los hijos de los Reyes Católicos”, *Hispania: Revista española de historia*, 63, 1956, pp. 256-266.
- DELMARCEL, Guy, “La collection de tapisseries de la reine Isabelle de Castille (1451-1504). Quelques réflexions critiques”, en CHECA, Fernando (coord.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 283-303.
- DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999.
- DENHAENE, Godelieve, *Lambert Lombard et la peinture flamande de la Renaissance dans la littérature artistique*, v. 4, Bruxelles Administration communale de Schaerbeek, 1980.
- DÍAZ DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la filosofía española*, v. II, Madrid, Instituto de Filosofía Luis Vives, 1980.
- DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, “Fray Alonso de Burgos y el sínodo conquense de 1484”, *Hispania Sacra*, 47, 1995, pp. 299-346.
- DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, “Fray Alonso de Burgos. Un prelado al servicio de la monarquía castellana en la segunda mitad del siglo XV”, en VASCONCELOS VILAR, Herminia y BRANCO, María João (coords.), *Ecclesiastics and political*

IX. Bibliografía

- state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries*, Lisboa, Publicações do Cidehus, 2016, pp. 147-182
- DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando y JOVÉ, Félix, “La difícil continuidad de lo inacabado, proyecto de restauración de la fachada occidental y la capilla del monumento de la catedral de Palencia”, en RIVERA, Javier (coord.), *VI Congreso Internacional ‘Restaurar la Memoria’. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*, v. 1, Valladolid, 2010, pp. 85-90.
- DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, “La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la Bella Desconocida”, en NAVASCUÉS, Pedro y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León, I*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 117-145.
- DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, “La Torre de la Catedral de Palencia precisiones sobre su historia arquitectónica”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, v. 4, 1995 pp. 493-510.
- DÍAZ-PINÉS MATEO, Fernando, *Santa Iglesia Catedral de San Antolín de Palencia, análisis e historia de la arquitectura de la "Bella Desconocida"*, Valladolid, Universidad, 1994.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, *Arquitectura y mecenazgo, la imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987
- DOCAMPO, Javier, “La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza, 2012, pp. 225-274.
- DOGAER, Georges, *Het getijdenboek van bisschop Juan Rodriguez de Fonseca, een belangrijk handschrift der z.g. Gents-Brugse school*, Leuven (Tesis doctoral leída en la Katholieke Universiteit te Leuven. Consultada en la Bibliothèque royale de Belgique)
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- DOUSSINAGUE, José M., *Fernando el Católico y el cisma de Pisa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- DUBY, Georges, *La época de las catedrales, arte y sociedad 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993,
- EICHBERGER, Dagmar, “The Seven Sorrows of the Virgin: Spreading a New Cult via Dynastic Networks”, en GÖTTLER, Christine y MOCHIZUKI, Mia (eds.), *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Boston, Brill, 2018, pp. 481–512.

- El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español* [catálogo de exposición], Madrid, SEACEX, 2002.
- ESTEBAN RECIO, Asunción e IZQUIERDO, M.^a Jesús, “Palencia en la Edad Media, una ciudad de señorío eclesiástico”, TORREMOCHA, Margarita. (coord.), *El Estudio General de Palencia, historia de los ocho siglos de la Universidad Española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 21-46.
- ESTEBAN RECIO, Asunción y VALDEÓN BARUQUE, Julio, “Esbozo de una geografía social. Palencia a fines de la Edad Media”, *Studia historica. Historia medieval*, 3, 1985, pp. 117-142.
- ESTEBAN RECIO, Asunción, “La conflictividad social en Palencia desde 1421 hasta la guerra de las Comunidades”, *Hispania*, 75, 250, 2015, pp. 467-504.
- ESTEBAN RECIO, Asunción, *Palencia a fines de la Edad Media, una ciudad de señorío episcopal*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.
- ESTRADA NÉRIDA, Julio, “Noticias y documentos sobre la capilla mayor e iglesia de San Lázaro en Palencia”, *PITTM*, 78, 2007, pp. 295-342.
- ESTRADA NÉRIDA, Julio, “Nuevos datos sobre los misales impresos para la diócesis de Palencia”, *PITTM*, 82-83, 2011-2012, pp. 395-407.
- FALOMIR FAUS, Miguel, “Entradas triunfales de Fernando el Católico en España tras la conquista de Nápoles”, *La visión del mundo clásico en el arte español*, Alpuerto, 1993, pp. 49-55.
- FAYA DÍAZ, María Ángeles, “Los señoríos eclesiásticos del obispado de Palencia en el siglo XVI”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, V. 2, 1995, pp. 755-772.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J., “La decoración grotesca: análisis de una forma”, *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 5, 1979, pp. 5-20.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Dyckinson, 2002.
- FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso (Arcediano del Alcor), *Silva palentina* (SAN MARTÍN PAYO, Jesús, ed.), Palencia, Diputación de Palencia, 1976
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario* (FABREGAT BARRIOS, Santiago ed.), Valencia, Universitat de València, 2006.
- FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*, Palencia, Merino, 1981 [Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1679].

IX. Bibliografía

- FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa, *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura 'Marqués de Santillana', 1991.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, L., “Enajenaciones de la realeza en los siglos XVI y XVII”, en GONZÁLEZ, Julio (dir.), *Historia de Palencia. II, Edades moderna y contemporánea*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1984.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, “Episcopables terracampinos en tiempo de Felipe II: 1566-1598”, *PITTM*, 45, 1981, pp. 5-55.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, “Un caso insólito de señorío eclesiástico”, *Hispania sacra*, 39, 80, 1987, pp. 505-536.
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, “Cáliz con heráldica de la familia Fonseca”, *Corpus Christi. Historia y celebración* (catálogo de exposición), Valladolid, Arzobispado de Valladolid, 2016, p. 134-135.
- FERNÁNDEZ-PRIETO, Enrique, “El linaje de los Deza, cuna de insignes prelados, grandes figuras de la historia”, *Hidalguía*, 100, 1970, pp. 301-304.
- FITA COLOMÉ, Fidel, “Órdenes sagradas de D. Juan Rodríguez Fonseca, arcediano de Sevilla y de Ávila, en 1493”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 20, 1892, p. 178.
- FRANCIA LORENZO, S., *Archivo Capitular de Palencia, Catalogo, (serie II). Actas capitulares (1468-1500) e índices*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989.
- FRANCIA LORENZO, Santiago, “Don Pedro Lagasca: Cartas de familia”, *PITTM*, 61, 1990, pp. 211-234.
- FRANCIA LORENZO, Santiago, *Notas de archivo II .Gentes de estas tierras*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Obra Cultural, 1987.
- FRANCO SILVA, Alfonso, “El arzobispo de Sevilla Alonso de Fonseca el viejo. Notas sobre su vida”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 196, 1999, pp. 43-50.
- FRIEDLÄNDER, MAX J., “Eine Zeichnung von Jan Joest von Kalkar”, *Oud Holland*, 57, 5, 1940, pp. 160-167.
- FRIEDLÄNDER, Max, *De Van Eyck a Breughel. Les primitifs flamands*, Paris, 1964.
- FUENTE PÉREZ, María Jesús, “La informática aplicada al estudio de la demografía histórica. La población de Palencia en 1533”, *PITTM*, 60, 1989, pp. 129-204.
- FUENTE PÉREZ, María Jesús, *Finanzas y ciudades: el tránsito del siglo XV al XVI*, Madrid, Banco de España, 1992.

- FUENTE PÉREZ, María Jesús, *La ciudad de Palencia en el siglo XV. Aportación al estudio de las ciudades castellanas en la Baja Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- FUENTES CABALLERO, José Antonio, *Concilios y sínodos en la diócesis de Palencia: el sínodo de D. Álvaro de Mendoza, año 1582*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980.
- GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, “El arte del hierro en la catedral de Palencia”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 1, 1987, pp. 161-178.
- GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, “Reja de la Capilla Mayor”, en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores* (cat.-exp.), Palencia, 1999, pp. 116-117.
- GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1988.
- GÁMEZ MARTÍN, José, “Inquisición, mitra y carisma. Don Fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla. Brevísimas aproximaciones a un hombre y su época”, en LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe y MATEOS ASCACÍBAR, Francisco J. (coords.), *Inquisición*, 2014, pp. 163-176.
- GARCÍA CHICO, Esteban, “El Monasterio de San Pablo y el Colegio de San Gregorio”, *BSAA*, 20, 1953-1954, pp. 211-215.
- GARCÍA CHICO, Esteban, “Gaspar de Solórzano, maestro de cantería”, *BSAA*, 15, 1948-1949, pp. 169-179.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 3, Pintores, I*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1946.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla, escultores del siglo XVI*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1959.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Palencia, papeletas de historia y arte*, Palencia, Mazo, 1951.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, “las vidrieras pintadas de la catedral de Palencia (siglo XVI)”, *BSAA*, 25, 1959, pp. 69-88.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos. La obra de cantería”, *BSAA*, 20, 1953-1954, pp. 91-142.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, “La catedral de Palencia según los protocolos”, *BSAA*, 19, 1952, pp. 102-140.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Cinco rejas de la catedral de Palencia”, *BSAA*, 21-22, 1954-56, pp. 109-135.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo, “Los dos relojes de la catedral de Palencia en el primer tercio del siglo XVI”, *BSAA*, 23, 1957, pp. 77-89.

IX. Bibliografía

- GARCÍA CUETOS, María Pilar, ““De maestros, bóvedas, pórticos y torres”, tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense”, *De arte: Revista de Historia del Arte*, 5, 2006, pp. 87-106.
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa “Noticias para la historia de la capilla del Museo Nacional de Escultura”, *Academia*, 72, 1991, pp. 288-309;
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “El trascoro de la Catedral de Palencia”, *BSAA*, 11, 1945, pp. 179-184.
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia I. Tapices de la Historia Sagrada”, *BSAA*, 13, 1947, pp. 173-196.
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia II. Tapices de la Salve”, *BSAA*, 14, 1948, pp. 189-204.
- GARCÍA DE WATTENBERG, Eloísa, “Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia III. Tapices de «La Redención», de «La Expulsión de Agar» y de «Las Virtudes»”, *BSAA*, 16, 1950, pp. 143-150.
- GARCÍA ESPAÑA, Eduardo, *Censo de Castilla de 1591. Estudio analítico*, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1986.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1961.
- GARCÍA HERREROS, Almudena, *La Diócesis de Palencia al final del antiguo régimen (1753-1822): organización y reforma benefical*, Palencia, Institución Tello Téllez, 2008.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, t. I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon hispanum VII. Burgos y Palencia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- GARIJO PÉREZ, Ignacio, “Don Juan Rodríguez de Fonseca, Obispo de Córdoba: un olvidado rastro heráldico”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 129, 1995, pp. 347-352.
- GIL DE ZÚÑIGA, Rufino, *Monasterio de La Piedad (Casalarreina) a través de las fuentes escritas de su archivo. Monografía histórica*, Casalarreina, 1990.
- GILMAN PROSKE, Beatrice, *Castilian sculpture: Gothic to Renaissance*, New York, 1951.
- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Manuel, “El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, I, Sevilla, 1927, pp. 7-55.

- GOMBERT, Florence, MARTENS, Didier, *Le Maître au feuillage brodé. Primitifs flamands, secrets d'ateliers* (catálogo de exposición, Palais des Beaux-arts de Lille, 13 mai-24 juillet 2005), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, “El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando”, en *Cultura y Arte en Tierra de Campos: Jornadas Medina de Rioseco en su Historia*, Medina de Rioseco, 2001, pp. 131-152.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, “Las universidades en la época de los Reyes Católicos”, en SALVADOR MIGUEL, Nicasio y MOYA GARCÍA, Cristina (coords.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, 2008, pp. 59-77.
- GÓMEZ-MORENO Manuel, *Sobre el Renacimiento en Castilla*, Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1991.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, “Sobre el Renacimiento en Castilla "Notas para un discurso preliminar. I - Hacia Lorenzo Vázquez””, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 1, 1925, pp. 1-40.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, pp. 190-195.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *La Casa y Corte del príncipe Don Juan (1478-1497): economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*, Sevilla, Sociedad Española de Estudios medievales, 2016.
- GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano, “Formación y desarrollo del dominio señorial de la Iglesia palentina (1035-1351)”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1987, pp. 275-308.
- GONZÁLEZ FRAILE, Eduardo, “Implantación y lugar en la arquitectura industrial de Palencia. (Un desarrollo de la ciudad a la luz de sus condiciones de ubicación, históricas y de consideración con las piezas arquitectónicas singulares)”, en *Recuperación de la Arquitectura Industrial. La Yutera*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1991, pp. 37-52.
- GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, “Sorrows for a devout ambassador. A Netherlandish Altarpiece in Sixteenth century Castile”, *Potestas: Religión, Poder y Monarquía*, 1, 2008, pp. 101-129.
- GUDIOL RICART, José, *Pintura gótica*, Madrid, Plus Ultra, 1955.
- HADERMANN-MISGUISH, Lydie, “Geistige und formale Beziehungen zwischen der Malerei Rogiers van der Weyden und der Plastik seiner Zeit”, *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Stadmalers van Brüssel. Porträtist des burgundischen Hofes* (catálogo de exposición, Brussel, Stedelijk Museum van Brussel, Broodhuis, 6 oktober - 18 november 1979), 1979, pp. 85-93.

IX. Bibliografía

- HASKELL, Francis, *Mecenati e pittori, studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966.
- HASKELL, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.
- HEIM, Dorothee, “La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem”, *BSAA Arte*, 71, 2005, pp. 65-87.
- HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, Ainara, “El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos”, SALVADOR MIGUEL, Nicasio y MOYA GARCÍA, Cristina (coords.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Universidad de Navarra, 2008, pp. 79-101.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina, *Poder y promoción artística. El Conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2016.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, “Aportaciones al estudio del legado artístico de Fray Alonso de Burgos”, en MELERO MONEO, M.^a L. [et al.] (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 423-439.
- HERNANDEZ REDONDO, José Ignacio, *El Colegio de San Gregorio. Fábrica insigne al servicio del saber*. Valladolid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2019.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, “El Colegio de San Gregorio, fundación de Fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas”, en *Conocer Valladolid VII Curso de patrimonio cultural, 2013/2014*, Valladolid, 2014, pp.89-111.
- HERNÁNDEZ, Arturo, “Juan Guas, maestro de las obras de la Catedral de Segovia (1471-1491)”, *BSAA*, 13, 1947-1948, pp. 57-100.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, “The Episcopal Imprint in the Cathedral of San Antolín in Palencia. The Construction of a Gothic Chevet (1321-1460)”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, et alii (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajjomedieval*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 221-258.
- HERRERA GARCÍA, Francisco J., “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”, en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2009, pp. 15-72. HERRERO CARRETERO, Concha, *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.
- HERRERO DE LA FUENTE, Marta, “Los documentos sobre la concordia y compromiso entre las diócesis de Palencia y Segovia del año 1190”, en CALLEJA

- GONZÁLEZ, María Valentina, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1990, pp. 261-287.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana, “El papel de la nobleza en la introducción del Renacimiento en España, nuevas aportaciones referentes a los marqueses del Zenete y los condes de Melito”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 261-268.
- HOAG, John D., *Rodrigo Gil de Hontañón, gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985.
- HOLLINGSWORTH, Mary, *Patronage in the Sixteenth Century Italy Paperback*, Londres, John Murray, 1996.
- HOYOS ALONSO, Julián, “El claustro de la catedral de Palencia, origen, funciones y cambios”, en Giulia Rossi Vairo y Joana Ramôa Melo (coords.), *Claustros no mundo mediterrânico (séculos X-XVIII)*, Coimbra, Almedina, 2016, pp. 333-347.
- HOYOS ALONSO, Julián, “Fray Diego de Deza en la catedral de Palencia, un obispo entre la tradición y la renovación artística”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria *et alii* (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 421-440.
- HOYOS ALONSO, Julián, “Juan Rodríguez Fonseca y el trascoro de la catedral de Palencia, un espacio de representación simbólica”, en LOMBA, Concha y LOZANO, Juan Carlos (eds.), *El recurso a lo simbólico, reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 223-233.
- HOYOS ALONSO, Julián, “La presencia y uso de tapices en la Palencia del siglo XVI”, *BSAA arte*, 84, 2018, pp. 173-195.
- HOYOS ALONSO, Julián, “Las reformas arquitectónicas del siglo XVI en la iglesia de San Francisco de Palencia”, en *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, v. 2, 2015, pp. 820-830.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina, “Tapices de la Salve”, *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1998, pp. 144-151.
- INFANTE LIMÓN, Enrique, “La cabecera tardogótica de la parroquial de Santa María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza”, en ALONSO RUIZ, Begoña y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 237-248.
- Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto Centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Junta de Castilla y León, 2004.

IX. Bibliografía

- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de la "obra nueva"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- JUSTI, Carl, *Estudios de arte español. 2*. Madrid. La España moderna, 1930.
- KAMEN, Henry, *La inquisición española*, Barcelona, Crítica, 1985.
- KAVALER, Ethan Matt, "Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament", *The Art Bulletin*, 82, 2, 2000, pp. 226-251.
- KAVALER, Ethan Matt, *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, Yale University Press, 2012.
- KNIGHTON, Tess y MORTE GARCÍA, Carmen, "Ferdinand of Aragon's Entry into Valladolid in 1513. The Triumph of a Christian King", *Early Music History*, 18, 1999, pp. 119-163.
- KNIGHTON, Tess, "Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451–1524)", en, FILOCAMO, G., BLOXAM, M. J. (eds.), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Brepols, 2009, pp. 137-146.
- KOHLER, Alfred, "La doble boda de 1496/97 planeamiento ejecución y consecuencias dinásticas", en *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos-Maximiliano I, los inicios de la casa de Austria en España* [exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 253-272.
- LADERO FERNÁNDEZ, Carlos L., "Espolios y vacantes en el siglo XVIII. El caso particular de un arzobispo de Sevilla", *Hispania sacra*, 69, 139, 2017, pp. 247-261.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "La época de los Reyes Católicos", en GONZÁLEZ, J. (dir.), *Historia de Palencia. II, Edades moderna y contemporánea*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1984.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*, Instituto "Isabel la Católica" de Historia Eclesiástica. Valladolid, 1969
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "Una evolución y una revolución de la arquitectura española (1480-1520)", *BSEE*, 23, 1915, pp. 1-9.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. y VIZUETE MENDOZA J. C. (coors.), *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- LOPE TOLEDO, José María, "Don Iñigo Fernández de Velasco y el convento de la Piedad, de Casalarreina", *Berceo*, 27, 1953, pp. 255-270.
- LÓPEZ-MAYÁN, Mercedes, "El pontifical de Luis de Acuña y la iluminación de manuscritos en la Castilla de finales del siglo XV", *Anales de Historia del Arte*, Extra 1, 2012, pp. 317-331.

- LORENZO PINAR, Francisco Javier, *Actitudes religiosas ante la muerte en Zamora en el siglo XVI: un estudio de mentalidades*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1989.
- LYTLE, Guy Fitch y ORGEL, Stephen (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- MADURELL MARIMÓN, José M., “Bartolomé Ordóñez”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4, 1948, pp.365-369.
- MAICAS, Pilar, *Juan de Arce, humanista español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- MAQUET-TOMBU, Jeanne, *Colyn de Coter peintre bruxellois*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1937.
- MARAVALL, José Antonio, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984.
- MARAVALL, José Antonio, *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- MARCOS MARTÍN, Alberto, “Palencia en el siglo XVIII”, en GONZÁLEZ, Julio (dir.), *Historia de Palencia. II, Edades moderna y contemporánea*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1984, pp. 83-123.
- MARCOS MARTÍN, Alberto, *Economía, sociedad, pobreza en Castilla: Palencia, 1500-1814*, Palencia, Diputación Provincial, 1985.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, “A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI”, en SHEARMAN, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984, pp. 7-47
- MARÍAS FRANCO, Fernando, “Diego de Sagredo, entre arquitectura y escritura”, MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe (eds.), *Diego de Sagredo, Medidas del romano*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 11-50.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, “Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: Algunos problemas”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 225-249.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.
- MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992.
- MARTENS, Didier, *Peinture Flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2010.

IX. Bibliografía

- MARTENS, M. P. J. y PEETERS, N., “El Renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España”, en *Erasmus en España: la recepción del humanismo en el primer Renacimiento español* [exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 159-157.
- MARTÍ y MONSÓ, José, “Dueñas. Iglesia de Santa María”, *BSCE*, I, 1903-1904, Valladolid, p. 165-171.
- MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “El culto a las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 24, 2011, pp. 185-218.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, “Gusto y promoción del arte italiano del Renacimiento en Andalucía”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 31, 2000, pp. 23-38.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “La introducción del Renacimiento en la escultura de Castilla la Vieja (estado de la cuestión)”, en *A introdução da arte da renascença na Península Ibérica: actas do Simpósio Internacional*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 53-77.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Documentos cortesianos. I, 1518-1528 secciones I a III*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier, “El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia”, *La piedra postrera (I) Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano 2007, pp. 115-148.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José María, “Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 89, pp. 197-232.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “D^a Blanca Enríquez de Acuña, vecina ilustre de Palencia”, *PITTM*, 73, 2002, pp. 5-39.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “El lujo necesario. Las colecciones de textiles y orfebrería de la Catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 484-536.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “En torno a Bartolomé Solórzano”, *PITTM*, 57, 1987, pp. 293-302.

- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La catedral y los obispos de la baja Edad Media (1247-1469)”, en VV. AA., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 43-59.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La cripta de la catedral de Palencia, nuevas respuestas a viejas cuestiones”, en *Monumentos singulares del románico: nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real - C.E.R., 2012, pp. 11-39.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica”, PAYO HERNÁNZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 198-289.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Pedro Manso y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Dueñas (Palencia)”, *PITTM*, 73, 2002, pp. 421-428.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “San Antolín en el arte palentino”, *PITTM*, 70, 1999, pp. 405-439.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Tiempos oscuros. La catedral visigoda y románica”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 160-197.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “Una época de esplendor. El Renacimiento en la catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 290-353.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, *El retablo de la Visitación de la Catedral de Palencia*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, 1987.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael, “La escultura del siglo XVI en la antigua diócesis de Palencia”, *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 41, 2006, pp. 9-30.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992,
- MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel y CARLOS MORALES, Carlos Javier de, “La conflictiva representación de los reinos en el servicio de Carlos V (1516-1522)”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.), *La Corte de Carlos V*, v. I, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 141-206.
- MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro, *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

IX. Bibliografía

- MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, v. I, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2008.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José, y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Tapestries of the Cathedral of Palencia in the Musées Royaux d’Art et d’Histoire in Brussels: Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst”, *Antwerp Royal Museum Annual*, 2007, pp. 155-175.
- MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos. Escrita con arreglo a documentos de su archivo, Burgos*, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, “Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes...? (sobre Erasmo y el arte religioso)”, en *Erasmo en España: la recepción del humanismo en el primer Renacimiento español* [exposición], Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2002, pp. 24-39.
- MAURA, Duque de, *El príncipe que murió de amor. Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos*, Madrid, 2000.
- MAYER, Augusto L, *El estilo gótico en España* [traducido por Felipe Villaverde], Madrid, Espasa-Calpe, 1929.
- MEGANCK, Tine L. y SPRANG Sabine van, “Reforming the Seven Sorrows: Paintings by Wensel Cobergher and Theodoor van Loon for the Brussels Chapel of Our Lady of Seven Sorrows”, en THELEN, Emily S. (ed), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 108-109.
- MIGGIACCIO, Luciano, “Carrara e la Spagna nella cultura del primo Cinquecento”, *Le vie de marmo. Aspetti della diffusione dei Manufatti marmorei tra ‘400 e ‘500*, Petrasanta, 1992, pp. 101-137.
- MIGLIACCIO, Luciano, “Los sepulcros de la familia Fonseca en la iglesia de Santa María la mayor en Coca”, en SAGARRA GAMAZO, A. (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 207-219.
- MILICUA, José, *Palencia monumental*, Madrid, Plus Ultra, 1954.
- MIRA, Eduard y DELVA, An (eds.), *A la búsqueda del Toisón de oro: La Europa de los príncipes, La Europa de las ciudades*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2007.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, “Implantación señorial y resistencia al régimen señorial en tierras de Palencia en la época de Trastámara”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1987, pp. 309-324.
- MORALES, Alfredo J., *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

- MORENO ALCALDE, María, “Los Fonseca y la iglesia de Santa María de Coca”, *Anales de Historia del Arte*, 2, 1990, pp. 57-77.
- MOXÓ Y ORTIZ DE VILLAJOS, Salvador, “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XVI”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 31, 1961, pp. 327-362.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. 1, Madrid, 1975.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, 1980.
- NADER, Helen, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura 'Marqués de Santillana', 1986.
- NAVAJAS, Francisco, “La doctrina de la gracia en Diego de Deza O.P. (1443-1523)”, *Archivo teológico granadino*, 20, 1957, pp. 5-153.
- NAVARRO GARCÍA, Rafael, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia. Fascículo cuarto, Partido judicial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1946.
- NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980.
- NEBREDA MARTÍN, M. E., *Aproximación histórica y proceso de restauración de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Palencia*, Asociación de Amigos de la Catedral, 2009.
- NEISEN BLUM, Shirley, *Early Netherlandish Triptychs. A study in patronage*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, “El problema de la asimilación del Renacimiento en España”, en *Actas del IX Congreso español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, v. I, León, Universidad de León, 1994, pp. 105-116.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 2001.
- NIETO SORIA, José Manuel, “La relación de poderes en un señorío eclesiástico de ámbito urbano. Palencia 1280-1305”, *En la España medieval*, 6, 1985, pp. 625-640
- NIEVA OCAMPO, Guillermo, “Servir en la Corte de los Reyes Católicos: dominicos en los oficios de tutor de príncipes y embajador (1490-1516)”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 4, 2013, pp. 61-74.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana y PALOMO FERNÁNDEZ, Gema, “Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor. Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)”, en *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 6, 2013, pp. 93-124.

IX. Bibliografía

- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el colegio de San Gregorio de Valladolid”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 3, 2014, pp. 43-70.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “La escalera del colegio de San Gregorio de Valladolid: espacio y representación”, en ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 369-381.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Los Reyes Católicos y la financiación de las empresas arquitectónicas de Alonso de Burgos”, en TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y COSMEN, María Concepción (eds.), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, Sílex, 2014, pp. 417-435.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Santa Cruz y San Gregorio de Valladolid: convergencias y divergencias en la génesis de la arquitectura colegial hispana”, *Domus Hispanica: el Real Colegio de España en la Historia del Arte (1364-2014)*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 285-297.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV*, Madrid, La Ergástula, 2013.
- OLIVARES TEROL, María José, “Los obispos de la diócesis cartaginense durante el siglo XVI y sus relaciones con el cabildo catedralicio”, *Murgetana*, 109, 2003, pp. 47-65.
- OLLERO PINA, José Antonio, “El trueque de sedes de los Fonseca: Sevilla, 1460-1464. Un comentario a Alonso de Palencia”, *Historia, Instituciones y Documentos*, 37, 2010, pp. 211-282.
- OLMEDO, Félix G., *Diego Ramírez Villaescusa (1459-1537), fundador del Colegio de Cuenca y autor de los cuatro diálogos sobre la muerte del Príncipe Don Juan*, Madrid, Editora Nacional, 1944.
- OREJÓN CALVO, Anacleto, “Don Sancho de Castilla: su actuación pública y sus relaciones con el Cabildo de la Catedral”, en *Semana Pro Ecclesia et Patria* [Conferencias pronunciadas en los días 3 al 6 de septiembre de 1934], El día de Palencia, Palencia, 1934, pp.69-101
- ORTEGA GATO, Esteban, “Blasones y Mayorazgos de Palencia”, *PITTM*, 3, 1950, pp. 1-422.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, III, Madrid, 1677.
- PAIVA, José Pedro, “A liturgy of power: solemn episcopal entrances in Early Modern Europe”, en SCHILLING, Heinz (ed.), *Cultural Exchange in Early Modern*

Europe, Volume 1, Religion and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700, Cambridge University Press, 2006, pp. 140-161.

- PALACIOS CASADEMUNT, A. y ALONSO RAMÍREZ, P. M., “Inscripciones medievales en la ciudad de Palencia”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 7, 1992, pp. 157-236.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “A propósito de los Corral de Villalpando”, en IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina; PAYO HERNANZ, René Jesús y ALONSO ABAD, María Pilar (coords.), *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, 2005, pp. 323-330.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “A propósito del Camino de Santiago palentino: en torno a varias obras de escultura del siglo XVI”, *BSAA*, 61, 1995, pp. 315-332.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del Renacimiento”, en AA.VV., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 143-180.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Gótico y Renacimiento en el marco arquitectónico de la imagen religiosa: el retablo castellano en el umbral del 1500”, en: RIBOT GARCÍA, Luis Antonio; CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo y DA FONSECA, Luis Adao (coords.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, v. 1, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, pp. 545-556.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Llanto sobre Cristo muerto”, en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Junta de Castilla y León, 1994, pp. 165-166.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe (¿-1530) y la revolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI”, LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 65-106.
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix, “La iconografía de las banderas de Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, 90, 357, 2017, pp. 31-48.
- PATTERSON, Jack E., “El obispo Rodríguez de Fonseca y la "empresa" de América”, *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano*, 13, 2003, pp. 109-120.
- PAYO HERNÁNZ, René Jesús, “Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la Catedral”, en PAYO HERNÁNZ, René Jesús, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (coords.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 442-482.

IX. Bibliografía

- PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José, *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*, Burgos, Dosssoles, 2015.
- PAYO HERNÁNZ, René Jesús y MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena, “Alonso de Cartagena: política, religión y mecenazgo en la Castilla de mediados del siglo XV”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, *et alii* (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Berna, Peter Lang, 2018, pp. 121-162
- PELÁEZ ORTIZ, Clodulfo M., *El clero en la Historia de Palencia y la Universidad Palentina*, Palencia, Tipolit. de Alonso y Z. Menéndez, 1881.
- PÉREZ, Joseph, *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, Madrid, SigloXXI, 1977.
- PÉREZ DE URBEL, Justo, *Sancho el Mayor de Navarra*, Diputación Foral de Navarra, 1950
- PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, Nebrija, 1982.
- PÉREZ MIER, Laureano, “El condado de Pernía”, *Semana Pro Ecclesia et Patria*, 1934, p. 161-213.
- PÉRIER-D’IETEREN, Catheline, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Bruxelles, Lefebvre & Gillet, 1985.
- PITA ANDRADE, José Manuel, “La nobleza en el arte: coleccionismo y mecenazgo”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 203, 3, 2006, pp. 247-284.
- PIZARRO GÓMEZ F. J., “La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 4, 1991, pp. 121-134.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Los azulejos del ex convento del Carmen”, en TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, POZO BLÁZQUEZ, Florentino, y OLIVA ALONSO, Diego (dirs.), *Análisis arqueológico. El Cuartel del Carmen de Sevilla*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2002, pp. 242-247.
- POLANCO PÉREZ, Arturo, *La catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470): poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Palencia, Diputación de Palencia, 2008.
- POLANCO PÉREZ, Arturo, “Ceremonias de recibimiento y despedida a los Obispos en la tradición palentina (S. XV-XVIII)”, *PITTM*, 69, 1998, pp. 401-478.
- POLANCO PÉREZ, Arturo, *Las reliquias de la Catedral de Palencia: materia eterna después de la muerte*, Asociación Amigos de la Catedral de Palencia, 2013.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux; Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

- PORRAS GIL, Concepción (estudio intr., transcrip. y trad.), *De Bruselas a Toledo: el viaje de los Archiducos Felipe y Juana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 1977.
- QUADRADO, José M^a, PARCERISA, Francisco J., *Recuerdos y bellezas de España. Tomo IX. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguier, 1861.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “El acontecer artístico de la catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800)”, en VV. AA., *Jornadas sobre la catedral de Palencia, Palencia*, 1989, pp. 215-262.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “El maestro Antón relojero de Valladolid en la primera mitad del siglo XVI”, *BSAA Arte*, 75, 2009, pp. 145-156.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La iglesia del convento de las Agustinas Canónigas de Palencia”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 1, 1987, pp. 179-188.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “La Tapicería de la Historia del Testamento Viejo y Nuevo”, en *Memorias y Esplendores*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 136-144.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “Los tapices de la Salve de la catedral de Palencia de Marc Créatif”, *BSAA*, t. 62, 1996, pp. 303-306.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “Los tapices y bordados en el Renacimiento palentino”, en AA. VV., *Jornadas sobre el Renacimiento en la Provincia de Palencia*, Palencia, 1987, pp. 111-128.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, “Tapiz de la Redención”, *Las Edades del hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León* [Exposición. Valladolid, 1988-1989], Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp.25-26.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro, 1982.
- RANERO, Juan de, *La diplomacia española en tiempo de los Reyes Católicos*, Tipografía de Tomás Minuesa de los Ríos, 1892.
- REDONDO CANTERA, María José y MENÉNDEZ TRIGOS, José, “El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo, o de los Zuazo”, *BSAA*, 62, 1996, pp. 257-280.
- REDONDO CANTERA, María José, “Alonso Berruguete, pintor del rey”, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *Alonso Berruguete: su obra e influencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 2013, pp. 49-89.

IX. Bibliografía

- REDONDO CANTERA, María José, “Diego Siloé, autor del sepulcro de Don Antonio de Rojas”, *BSAA*, 44, 1978, pp. 446-451.
- REDONDO CANTERA, María José, “El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete”, en PALOMERO PÁRAMO, Jesús (Ed.), *Roma qvanta fvit ipsa rvina docet*, Universidad de Huelva, 2016, pp. 13-52.
- REDONDO CANTERA, María José, “El reloj de la iglesia riosecana de Santa Cruz, obra de maestros burgaleses”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 212, 1996, pp. 99-106.
- REDONDO CANTERA, María José, “Importación de obras de arte flamencas en Castilla a principios del siglos XVI, un ejemplo en Medina de Rioseco (Valladolid)”, en ALONSO ÁVILA, A. (coord.), *Homenaje al profesor Montenegro, estudios de historia antigua*, 1999, pp. 837-842.
- REDONDO CANTERA, María José, “Juan Rodríguez de Fonseca y las artes”, en SAGARRA GAMAZO, Adelaida (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 175-206.
- REDONDO CANTERA, María José, “L’apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux”, *La sculpture française du XVIe siècle : études et recherches*, Marseille, Institut National d’Histoire de l’Art, 2011, pp. 138-149.
- REDONDO CANTERA, María José, “La intervención de Felipe Vigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos”, en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Pvlchrym. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 684-689.
- REDONDO CANTERA, María José, “La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)”, en GAETA, Letizia (coord.), *Napoli e la Spagna nel cinquecento. Le opere gli artisti la storiografia*, Congedo editore, 2017, pp. 45-92.
- REDONDO CANTERA, María José, “Los sepulcros de la Capilla Real de Granada”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, pp. 185-214.
- REDONDO CANTERA, María José, “Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez (151-1527), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”* [catálogo de la exposición, Firenze, 2013 T. MOZZATI, A. NATALI -comisarios-], Firenze, 2013, pp. 181-191.
- REDONDO CANTERA, María José, *El Sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.

- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., “La Iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1379): crisis y reformas”, *Edad Media: revista de historia*, 7, 2005-2006, pp. 121-160.
- REVILLA VIELVA, Ramón, “Catedral de Palencia. precedente y paso al estilo Isabelino: cambios constructivos: contraste de tiempos: 1473-1514”, *PITTM*, 6, 1951, pp. 85-92.
- REVILLA VIELVA, Ramón, “El tríptico de Fonseca en la S. I. Catedral de Palencia”, *PITTM*, 2, 1949, pp. 113-120.
- REVILLA VIELVA, Ramón, “Retablo mayor de la Santa Iglesia Catedral de Palencia”, *PITTM*, 5, 1950, pp. 91-100.
- REVILLA VIELVA, Ramón, *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1945.
- RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.
- RIVAS CARMONA, Jesús, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- RIVERA BLANCO, Javier, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1982.
- RODRÍGUEZ DE DIEGO, José Luís, “Carta del abad de Husillos al Cardenal Cisneros”, en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (coord.), *Vlaanderen en Castilla y León*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1995, pp. 250-251.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, “Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca”, en *Armas e Troféus. Revista de Historia e de arte*, V Serie, 6, 1987
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Corpus documental de Coca*, Madrid, Visión libros, 2010.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe, *Historia de Coca. (Estudio y documentos)*, Segovia, 1993.
- RODRÍGUEZ SALCEDO, Severiano, “El Obispo Axpe Sierra y su intervención en la vida palentina”, *PITTM*, 4, 1950, pp. 135-190.
- RODRÍGUEZ SALCEDO, Severiano, “Historia de la Comunidades Palentinas”, *PITTM*, 10, 1953, pp. 75-272.
- RODRÍGUEZ SALCEDO, Severiano, REVILLA VIELVA, Ramón y TORRES MARTÍN, Arcadio “Calabazanos a la vista. La Reina Católica y los Manriques. Nuevos datos”, *PITTM*, 6, 1951, pp. 345-362.
- RODRÍGUEZ, Ramón Hilario, *Los Velasco, vida, obra y patrimonio de una dinastía*, Burgos, Asociación Cultural Fernández de Velasco, 2002.

IX. Bibliografía

- ROOBAERT, Edmond y JACOBS Trisha Rose, “An Uncelebrated Patron of Brussels Artists: St Gorik’s Confraternity of Our Lady of the Seven Sorrows (1499-516)”, THELEN, Emily S. (ed), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 93-112.
- ROYO GARCÍA, Juan Ramón, “Los arzobispos de Zaragoza a fines del siglo XVI, aportaciones a sus biografías”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 65-66, 1992, pp. 53-66.
- RUIZ DE LOIZAGA, Saturnino, “Documentos vaticanos de la diócesis de Palencia en la Edad Media (siglos XIV-XV)”, *PITTM*, 77, 2006, pp. 359-383.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, “Los Breviarios de la reina católica: un signo de modernidad”, en GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (dir), *III Jornadas científicas sobre Documentación en época de los Reyes Católicos*, Madrid, Universidad Complutense, 2004, pp. 221-248.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, “Muerte de Urías y Baño de Betsabé”, en *Testigos*, Ávila, 2004, pp. 413-415.
- RUIZ MARTÍN, Felipe, “Jornadas del Emperador Carlos V en Palencia”, *PITTM*, 5, 1950, pp. 1-62.
- RUIZ SOUZA Juan Carlos. y GARCÍA FLORES, Antonio, “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, en *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 43-76.
- RUIZ-AYÚCAR, María Jesús, “Los obispos y el arte”, *Cuadernos abulenses*, 28, 1999, pp. 97-126.
- RUMOROSO REVUELTA, Gemma, “Bartolomé de Solórzano: maestro de obras en la catedral de Palencia”, en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010, pp. 363-398.
- RUMOROSO REVUELTA, Gemma, “Consideraciones acerca de los Solórzano y su actividad en la catedral de Palencia”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 65, 2004, pp. 79-116.
- SAÉNZ DE MIERA, Jesús, “Tríptico e los Dolores de la Virgen”, *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos-Maximiliano I, los inicios de la casa de Austria en España* [exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 326-327.
- SAGARRA GAMAZO Adelaida, “Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. 4, 1990, pp. 489-500.
- SAGARRA GAMAZO, Adelada (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

- SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca, gestor indiano, en la diplomacia y la política castellana desde su sede episcopal de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 211, 1995, pp. 273-318.
- SAGARRA GAMAZO, Adelaida, *El desarrollo de una política realenga por Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Valladolid, 1990.
- SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “Elio Antonio de Nebrija y Juan Rodríguez de Fonseca: de la gramática a la cartografía al servicio de la Reina”, *Revista de estudios colombinos*, 2, 2006, pp. 29-40.
- SAGARRA GAMAZO, Adelaida, “Los Fonseca en el horizonte político marcado por Isabel de Trastámara en Castilla e Indias”, en MARTÍN ACOSTA, Emelina (coord.), *Isabel I de Castilla y América. Hombres que hicieron posible su política*, Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2003, pp. 29-92.
- SAGARRA GAMAZO, Adelaida, *Juan Rodríguez Fonseca. Un toresano en dos mundos*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2006.
- SAGREDO, Diego de, *Medidas del romano* (ed. a cargo de Fernando Marías, Felipe Pereda), Toledo, Antonio Pareja, 2000.
- SALDAÑA RAMIREZ, Pedro, *Descripción histórico artística de la Santa Iglesia Catedral de Palencia*, Palencia, Imp. de Alonso y Z. Menéndez, 1888.
- SALVATORE CALVALLO, Adolph S., *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art. New York*, Metropolitan Museum of Art, 1993.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Gestiones realizadas por el Cabildo de Palencia para encontrar y trasladar el cuerpo de su patrono S. Antolín con la vida y martirio del Santo”, *PITTM*, 54, 1986, pp. 179-244.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia”, *PITTM*, 50, 1983, pp. 1-149.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la Catedral”, *PITTM*, 52, 1985, pp. 173-192.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Don Pedro La Gasca (1551-1561)”, *PITTM*, 63, 1992, pp. 241-328.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “El retablo Mayor de la Catedral de Palencia: Nuevos Datos”, *PITTM*, 10, 1953, pp. 273-312.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Inscripciones en la Catedral de Palencia”, *PITTM*, 39, 1977, pp. 41-86.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “La más antigua estadística de la Diócesis de Palencia (a 1345)”, *PITTM*, 7, 1951, pp. 1-122.

IX. Bibliografía

- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Qué es la Silva Palentina”, *PITTM*, 38, 1977, pp. 237-272.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús, “Voces de dentro y de fuera: Los cancelos de las puertas de la Catedral”, *PITTM*, 39, 1977, pp. 399-409.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.
- SÁNCHEZ GAMERO, Juan Pedro (coord.), *Cisneros. Arquetipo de virtudes, espejo de prelados*, Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José Luis, *Las calles de Palencia*, Palencia, Región Editorial, 2006.
- SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel, “Martín de Solórzano, la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria”, *Norba. Revista de arte, geografía e historia*, 3, 1982, pp. 63-76.
- SANCHO CAMPO, Ángel, *La Catedral de Palencia, un lecho de catedrales*, León, Edilesa, 1996.
- SANCHO PRADILLA, Gregorio, “Monumentos histórico-artísticos palentinos. La iglesia de Villamuriel”, *BSCE*, 5, 1912, p. 342.
- SANDERSON CHAMBERS, David, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, University of South Carolina Press, 1971
- SANTOS LÓPEZ, Modesto, “La revolución intelectual palentina a principios del siglo XVI. Palencia en Erasmo y el erasmismo en Palencia”, en CALLEJA GONZÁLEZ, María Valentina (coord.), *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, v. 5, 1990, pp. 645-656.
- SCHOLLMEYER, Lioba, *Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2004.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, “Un libro de horas para el papa Alejandro VI y la miniatura flamenca del Renacimiento”, en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 761-772.
- SIGUENZA, José, *Historia de la orden de San Jerónimo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000.
- SILVA MAROTO, María Pilar, *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006.
- SILVA MAROTO, María Pilar, *La crucifixión de Juan de Flandes*, Madrid, Museo del Prado, 2006.

- SILVA MAROTO, María Pilar, *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla* [catálogo de exposición], Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2003, pp. 200-205.
- SILVA MAROTO, María Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana, Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, v. 1. Junta de Castilla y León, 1990.
- SIMÓN NIETO, Francisco, “Descubrimientos arqueológicos en la Catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 14, 158, 1906, pp. 65-82.
- SIMÓN NIETO, Francisco, *Los antiguos campos góticos: excursiones histórico-artísticas a la Tierra de Campos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Agustín Avrial, 1895.
- SLEIDERINK, Remco, “De dichters Jan Smeken en Johannes Pertcheval en de devotie tot Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën”, *Queeste, Tijdschrift voor middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden*, 19, 2012, pp. 42-69.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C., “Obispos mecenas de la Catedral de Badajoz (ss. XV-XVIII)”, *Memoria ecclesiae*, 17, 2000, pp. 423-450.
- SOULIER, Pérégrin-Marie, *La confrérie de Notre-Dame des sept douleurs dans les Flandres, 1491-1519*, Bruxelles, 1912.
- SPEAKMAN SUTCH, Susie y BRUAENE, Anne-Laure van, “The Seven Sorrows of the Virgin Mary. Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries, c. 1490–1520”, *The Journal of Ecclesiastical History*, 61, 2010, pp. 252-278.
- SPEAKMAN SUTCH, Susie, “Patronage, foundation, history, and ordinary believers. The membership registry of the Brussels Seven Sorrows Confraternity”, en THELEN, Emily S. (ed.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 19-48.
- STEENACKERS, Emiel, *La Confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs à Malines*, Malines, H. Dierickx-Beke fils, 1927.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, “Palencia en la época de los Reyes Católicos”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 2, 1987, pp. 325-338.
- SUÁREZ MARTOS, Juan María, *El rito de la salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla, estudio musicológico*, Sevilla, 2003.
- SZMYDKI, Ryszard, “La tenture de l'Histoire de Josué de Vienne et les tapisseries bruxellois Dermoyen”, *Artibus et Historiae*, 26, 52, 2005, pp. 93-111.

IX. Bibliografía

- TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, “Recepción y asimilación de las formas artísticas flamencas e italianas en los manuscritos iluminados de las catedrales de León y Palencia en torno al año 1500”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística (De las rutas marítimas a la navegación en red)*, v. I, 2008, pp. 187-195.
- TARANILLA ANTÓN, Marta Elena, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Palencia en el siglo XV y primer tercio del XVI*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2008.
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 29, 2017, pp. 53-82.
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas”, *Archivo Español de Arte*, 74, 294, 2001, pp. 171-178.
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “Los legados suntuarios de Juan Rodríguez de Fonseca. El terno de San Isidoro de León”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, 24, 2018, pp. 9-18.
- TERESA LEÓN, Tomás, “El obispo Juan Rodríguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de las indias”, *Hispania Sacra*, 13, 1960, pp. 251-304.
- TERLINDEN, Charles; DE VOCHT, Henry; y CLOSSON, Ernest, *La Renaissance en Belgique*, v. 1, Bruxelles, Bruxelles Editions Universitaires Les presses de Belgique, 1945.
- The Flemish Primitives*, v. III, *Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels, Brepols, 2001.
- THELEN, Emily S., “Preface”, en THELEN, Emily S. (ed.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 7-11.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Libros de horas miniados conservados en Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, 1962.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Los tapices de Zaragoza: piezas góticas de la colección del cabildo*, Institución Fernando el Católico, 1953.
- TORRE Y DEL CERO, Antonio de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1964.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Imaginando América: objetos indígenas en las casas nobles de Renacimiento Andaluz”, *Historia y Genealogía*, 1, 2011, pp. 205-221.

- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Políticas artísticas y distinción social en los tratados españoles de nobleza”, en SORIA MESA, E.; BRAVO CARO J. J. y DELGADO BARRADO, J. M. (coords.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, v. 1, 2009, pp. 225-239.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El escultor Francisco Rincón”, *BSAA*, 39, 1973, pp. 491-500.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “El retablo de Amusquillo (Valladolid), obra de Pedro de Guadalupe”, *BSAA*, 57, 1991, pp. 327-330.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Fray Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio”, *Arte y Mecenazgo*, Valladolid, 2000, pp. 9-32.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “La primera catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 32, 1997, pp. 147-160.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (coord.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III*, Ámbito Ediciones-Universidad de Valladolid, Instituto Universitario de Historia, 2003.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, Siglo XXI, 1983.
- VANDENBROECK, Paul, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14 de en 15de eeuw*, Amberes, 1985.
- VANDEVIVÈRE, Ignace y BERMEJO, Elisa, *Juan de Flandes en el Museo del Prado* [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado, 1986.
- VANDEVIVÈRE Ignace, “L’intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le retablo mayor de la Cathédrale de Palencia (1505)”, *Mélanges d’Arqueologie et d’Histoire de l’Art offerts au professeur Jaques Lavalleye*, Lovaina, 1970, pp. 121-135.
- VANDEVIVÈRE Ignace, “Palencia et l’art flamand à la fin du Moyen-Âge et au debut de la Renaissance”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, t. 1, Palencia, 1987, pp. 75-83.
- VANDEVIVÈRE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia et l’Eglise Paroissiale de Cervera de Pisuegra*, Bruxelles, Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1967.
- VARELA MARCOS, Jesús y VASALLO TORANZO Luis, “La cartografía americana en el testamento de Fonseca”, *Revista de estudios colombinos*, 12, 2016, pp. 19-36.

IX. Bibliografía

- VASALLO TORANZO, Luis, “El arquitecto Maestre Martín”, *El arte español en épocas de transición. Actas del Comité Español de Historia del Arte*, v. 1, León, 1992, pp. 343-351.
- VASALLO TORANZO, Luis, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1994
- VASALLO TORANZO, Luis y CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “El cantero Juan de Ruesga y los conventos dominicos de Toro y Salamanca”, *Archivo Dominicano: Anuario*, 13, 1992, pp. 178-181.
- VASALLO TORANZO, Luis, “Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras”, *BSAA*, 66, 2000, pp. 163-180.
- VASALLO TORANZO, Luis, “El castillo de Coca y los Fonseca. Nuevas aportaciones y consideraciones sobre su arquitectura”, *Anales de historia del arte*, 24, 2014, pp. 61-85.
- VASALLO TORANZO, Luis, “La carpintería y los carpinteros del Colegio de San Gregorio de Valladolid”, en HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, et alii (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 422-441.
- VASALLO TORANZO, Luis, “La colección artística de Alonso de Fonseca (c. 1415-1473), arzobispo de Sevilla y alto consejero de Enrique IV”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel; MARTÍNEZ RUIZ, María José; PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (coords.), *El legado de las obras de arte: tapices, pinturas, esculturas... sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 109-120.
- VASALLO TORANZO, Luis, “Los Fonseca y la arquitectura doméstica: gusto tradicional y afán de renovación”, en ALONSO RUIZ, Begoña, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 249-260.
- VASALLO TORANZO, Luis, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.
- VAZQUEZ BERTOMEU, Mercedes: “El arzobispo don Alonso II de Fonseca. Notas para su estudio”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 47, 112, 2000, pp. 87-131.
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, “Entre la política y el arte. Los embajadores de Felipe el Hermoso” en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, pp. 373-382.
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, “Felipe de Guevara, Algunas aportaciones biográficas”, *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, 95-110.
- VELASCO PÉREZ, Silverio, *Aranda: memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, Industria Gráfica, 1925

- VEROUGSTRAETE, Hélène, *Frames and supports in 15th- and 16th-century Southern Netherlandish painting*, Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels, 2015.
- VIELVA RAMOS, Matias, *La catedral de Palencia*, Palencia, 1953.
- VIELVA RAMOS, Matías, *Monografía acerca de la catedral de Palencia*, Palencia, Imprenta provincial, 1923.
- VIELVA RAMOS, Matías, *Palencia*, Barcelona, Hijos de J. Thomas.
- VIGURI, Miguel de, *Heráldica palentina. I, La ciudad de Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez, 2005.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Segovia, 2009.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- WEISE, Georg, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen, 1933.
- WENIGER, Matthias, *Sittow, Morros, Juan de Flandes: drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel, Ludwig, 2011.
- WOLFF-THOMSEN, Ulrike von, *Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte Bielefeld, 1997.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos”, en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* [exposición], Barcelona-Bilbao. Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 107-115.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas. Mesa I*, Murcia, 1992, pp. 15-50
- YARZA LUACES, Joaquín, “Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, v. 1, 1987, pp. 23-60.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”, en AA. VV., *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 105-135.
- YARZA LUACES, Joaquín, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, en *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos-Maximiliano I, los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 133-150.

IX. Bibliografía

- YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, El Viso, 2003.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ María José, “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: de la donación a nuestros días”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid; Cáceres, Universidad de Extremadura, 2013, pp. 281-296.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Salamanca, 2004, pp. 129-140.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “Documentos de historia del Arte en Palencia. I. Arquitectos y edificios del siglo XVI”, *PITTM*, 66, 1995, pp. 165-320.
- ZALAMA RODRIGUEZ, Miguel Ángel, *El Palacio de la Calahorra*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1990.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1990.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, y MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Valoración y conservación del patrimonio: la venta de los tapices del Obispo Fonseca en las Catedrales de Burgos y Palencia”, en RIVERA BLANCO, J. J. (coord.), *Arqueología, arte y restauración: IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria"*, Valladolid, 2006, pp. 723-738.
- ZARCO DEL VALLE, R. M., “Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España”, en PANDO FERNÁNDEZ de PINEDO, Manuel (Marqués de Miraflores) y SALVA, Miguel, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 55, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1870, pp. 201-412.
- ZURITA, Jerónimo, *Los cinco libros postreros de la historia del rey Don Hernando el Cathólico. De las empresas, y ligas de Italia*, Zaragoza, Oficina de Domingo de Portonaris y Ursino, 1580.