

Spolia Sancta

Reliquias y arte

entre el Viejo y el Nuevo Mundo

Akal / Arte y estética



Luisa Elena Alcalá y
Juan Luis González García (eds.)

Maqueta de portada: Sergio Ramírez
Diseño interior y cubierta: RAG

Imagen de cubierta: autor milanés desconocido, *Copia de la reliquia del Santo Chiodo convertido en freno del caballo del emperador Constantino*, 1577, óleo sobre tafetán de seda, 37 × 27 cm, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Patrimonio Nacional, inv. 0014402.

Revisión editorial: Félix Andrada

La edición y publicación de este libro es resultado del Proyecto Estatal I+D+i de Excelencia HAR2017-82713P «Spolia Sancta. Fragmentos y envolturas de sacralidad entre el Viejo y el Nuevo Mundo», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Juan Luis González García y Luisa Elena Alcalá.



© los autores, 2023

© Ediciones Akal, S. A., 2023
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid – España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-5224-1

Depósito legal: M-503-2023

Impreso en España

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Luisa Elena Alcalá
y Juan Luis González García (eds.)

SPOLIA SANCTA
Reliquias y arte entre
el Viejo y el Nuevo Mundo



ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

DE LA IMPOSIBILIDAD DE COPIAR LA RELIQUIA A LA PERENNE EFECTIVIDAD DE SUS RETRATOS: LOS CASOS CASTELLANOS DEL *CRISTO DE LAS CLARAS* DE PALENCIA Y EL RETABLO MAYOR DE VILLASILOS, BURGOS

Pablo F. Amador Marrero (Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México)
Ramón Pérez de Castro (Universidad de Valladolid)

Entre el sinfín de aproximaciones al tema de las reliquias que cristalizan en este volumen, nuestra aportación se dirige hacia las problemáticas y trasvases entre reliquias y sus dispares retratos. Para ello partimos de una diseminada y no demasiado amplia bibliografía que recientemente ha sido atendida en la exposición *Extraña devoción* (2021)¹, especialmente por Arias Martínez².

Conicionados por el espacio del que disponemos, abordaremos la reliquia retratada a través de dos ejemplos escogidos entre un amplio repertorio de la geografía castellana que representan este *juego de reflejos*. La cantidad de los existentes, imposibles de ser analizados ahora, viene a perfilar y dimensionar la importancia del tema y supone una llamada de atención hacia entornos tan densificados patrimonialmente y abiertos a otras lecturas y otras miradas más plurales. Ambos nos permiten contextualizar y reflexionar sobre las funciones devocionales y litúrgicas que motivaron su creación y su devenir. La reliquia velada, oculta pero manifestada a través de la réplica pictórica, nos conducirá primero a los escasos ejemplos que conocemos del famoso *Cristo de las Claras* de Palencia, a las causas que llevaron a que su culto quedara constreñido al ámbito local, y al *fracasado intento* dieciochesco de expansión devocional. Por otro lado, el retablo mayor de Villasilos (Burgos) sirve para abrir un interesante debate jerárquico entre realidad corpórea, recreación escultórica e imagen pictórica: las portezuelas que ocultan sus reliquias y las imágenes que ofrecen establecen un especial juego entre los restos sagrados y sus retratos, para cuya lectura es necesario atender a todo el conjunto y a su activación cultural. Precisamente el estudio de la evolución de las mazonerías y la distribución

¹ Arias Martínez, González Estévez, González García y Vincent-Cassy, 2021.

² Arias Martínez, 2021.

de las reliquias en los retablos para ese tiempo nos remite a las continuas disposiciones y mandatos sobre la segregación de esos restos respecto al Santísimo ubicado en el sagrario y a la reformulación de su *locus e imago*.

El *Cristo de las Claras* de Palencia. Otra imagen-reliquia que se resistió a ser retratada

El cronista franciscano del siglo xvii fray Francisco Calderón culminó el capítulo dedicado al convento de Santa Clara de Palencia dando «noticia del joyel preciosísimo que guarda»: la escultura del *Santo Cristo* o *Ecce Homo*:

Su aspecto es tan lastimoso y llagado que no parece tiene comparación con otra efigie de cuantas se veneran en la cristiandad. Ninguno la vio jamás que no demudase el semblante con espanto. La misma imagen santísima le muda varias veces, como dirá luego un suceso, y queriendo la reina Doña Margarita, mujer de Felipe III, que sus pintores le retratasen, no fue posible, diciendo eran tantos los semblantes diversos que se hallaban a cada punto que le miraban, que no podían fijar especie segura para su copia. Lo mismo ha sucedido en otras ocasiones. El gran Felipe segundo fue a adorar esta santa imagen, y cuando la vio, demudándosele el rostro, dijo «que si no tuviera fe había subido al cielo. creyera era aquella la humanidad de Jesucristo Nuestro Señor con el destrozo que la describe el profeta Isaías». El Chronista grande de la Religión Fray Lucas Vuadingo, hablando de ella en la fundación de este monasterio dice: que esta tan propio el original en el retrato que parece representa al vivo la carne y miembros del mismo Cristo muerto³.

La escultura medieval –polimatérica, articulada, recubierta de piel y dotada de cabellera, barba y bigotes naturales– aparece rodeada de un secular halo de devoto misterio que terminó por resignificarla como una auténtica reliquia (Fig. 1). Es la imagen del Cristo negro, castizo, feroz y de tierra, el cristo trashumano que dijera Unamuno⁴, el último recurso al que los palentinos acudieron durante siglos para lograr el favor divino ante las calamidades. Calificada epidérmicamente como simulacro artesanal, auténtica momia o pieza más vinculada con la devoción que con el arte, nuestra disciplina no le ha prestado la suficiente atención hasta fechas relativamente recientes y salvo algunas excepciones. Sin embargo, junto a su *hermano* de Burgos y sus *parientes* de Orense o Finisterre, su alargada sombra, entretejida de leyendas milagrosas y enigmas, sigue atrayendo a fieles, turistas y curiosos.

³ Consultamos el manuscrito de ca. 1676-1680 conservado en el Archivo O.F.M. de Valladolid, fols. 345-346, así como su única edición impresa, Calderón, 2008, p. 301. También Castro, 1982-1983, t. II, pp. 143-152.

⁴ Véase al respecto Ayuso, 1985.



Fig. 1. Autor desconocido, *Santo Cristo*, siglo xiv, escultura polimatérica. Palencia, monasterio de Santa Clara, iglesia de San Miguel. Fotografía de la década de 1950 en la que se constata el estado de conservación que presentaba la imagen antes de su restauración de 2006.

Por ello, al aún embrionario estudio de sus características formales y génesis histórica (siglo xiv)⁵ o a su posible uso original en el ritual del desenclavo⁶, últimamente se acude a ella desde sugerentes planteamientos iconológicos, de la historia y teoría de las imágenes o la antropología artística⁷. Gracias a ello, la escultura –y otras afines, especialmente el famoso *Cristo de los agustinos* de Burgos– van recobrando el peso y el poso simbólico que las hizo tan atractivas e influyentes durante siglos.

Más allá del hallazgo del *Ecce Homo* o *Santo Cristo* palentino por el almirante Alfonso Enríquez en una urna flotando en el mar, de las evidentes concomitancias de su leyenda con las de otras imágenes devotas –y especialmente el citado artefacto burgalés–, de su trayectoria taumatúrgica y de tantas otras lecturas –siempre múltiples y caleidoscópicas–, nos interesa señalar ahora algunas facetas desarrolladas durante la Edad Moderna y que se vinculan con los objetivos de este trabajo: su trascendencia como reliquia metaescultórica (o metaicónica)⁸ y la incapacidad de ser copiada por la pintura y el arte humano.

⁵ Entre los últimos y recopilatorios estudios vinculados con el Cristo de Burgos, véase MartínezMartínez, 2003-2004 y 2016, especialmente pp. 143 ss.

⁶ Por ejemplo, Gómez Pérez, 2008a y 2008b, pp. 466-468.

⁷ Especialmente Flor, 2011, pp. 152-172; Pereda, 2017, pp. 340 ss.

⁸ Sirva como referente Portús, 2016, especialmente pp. 61 ss.

Retomando las palabras de Wadding o Calderón, reiteradamente se indicó que la escultura fue fabricada en una materia desconocida: «la materia de que está formada esta sacrosanta imagen hasta hoy nadie lo ha podido alcanzar»⁹. No faltó quien señalara que era verdaderamente un cadáver embalsamado¹⁰, aspecto que subrayaban tanto el tacto –más bien el efecto visual y la tradición oral que el tacto real por ser casi inaccesible– como los cabellos y uñas naturales, otro más de los rasgos compartidos con su hermano burgalés. Ambos ejemplos, más que constructos escultóricos eran percibidos como reliquias imposibles de una divinidad resucitada corporalmente, y así lo indican las palabras que se atribuyen a Felipe II. La imagen de Cristo figurada y literal. Todo ello, verdadera *imago* y en cierto modo *corpus*¹¹, lo convertían en una particular reliquia que era exaltada como tal a modo de una suerte de Síndone escultórica, que llega incluso a internacionalizarse por asociación y comparación con otras.

Y así mientras Génova se gloria con el divino destino del Bautista, para su recurso y socorro en sus urgencias: Tours en el destino de un Martín, para poner en él su confianza: Nápoles en el de San Genaro, para templar con el agua de su misericordia las llamadas voraces del Besubio: Praga, en el de San Vito, para experimentar en él su protección: Orbieto, en el de San Pedro Parenzo, para ser su centinela vigilante: España, en fin con el de la Santísima Madre Virgen del Pilar de Zaragoza para su especial protección; vosotros con más razón debéis gloriaros del destino que la Divina Providencia hizo para vosotros del más vivo retrato de su querido Hijo, dibujado en un sepulcro, con unas notas tan oscuras de sus extremados dolores, de sus sangrientas llagas, y de su infame muerte [...] para que contemplando en él la historia más dolorosa y sangrienta que en su déficio cuerpo escribió la malicia judaica, detesten los pecados que la causaron, y le pidan todo el socorro de sus aflicciones, para dispensarles todo su alivio¹².

⁹ Recordemos en este sentido que «los medios de la imagen no son externos a las imágenes» y «la liberación de la imagen de su materialidad y de su técnica primarias es la intención de esta imagen dentro de la imagen», Belting, 2007, pp. 28 y 295.

¹⁰ «Para algunos es una momia barnizada *ad hoc* [...] una rara y milagrosa materia que no se puede discernir», en Navarro García, 1946, p. 51. Se hace eco Flor, 2011, p. 55, calificándolo como «cadáver humano», tal vez un naufrago.

¹¹ Al salir en rogativas (1698), el Santo Cristo se adornaba con joyas y alhajas, y era trasladado bajo palio por la comunidad –hasta el límite de la clausura– y por doce o catorce religiosos franciscanos desde la reja del coro hasta el altar mayor. Allí se depositaba en «un teatro prevenido y bien compuesto con la cama y columnas que sirven para el monumento» entre el medio centenar de velas donadas por el Regimiento. A continuación, se abrían las puertas del templo. La vinculación con el monumento pascual reforzaba no sólo el sentido fúnebre sino también el eucarístico en una interesante confluencia simbólica; Archivo del Monasterio de Santa Clara de Palencia (AMSCPa), Libro Becerro, fol. 46 ss. Aun en 1738 se seguía colocando «en un trono con la cama del monumento».

¹² De esta manera consta en uno de los novenarios, realizado hacia 1775 y reimpresso en 1817; Muñoz Hernández, 1817, *Exhortación*, pp. 10-12.

El carácter *orgánico* de la efigie se destaca habitualmente. Incluso se sabe que sus cabellos se repartían entre los deudos de las religiosas y que ejecutaron sus propios milagros¹³; la reliquia que genera reliquias. Esta organicidad hacía también que la pieza mutara, se moviera, cambiara el gesto en determinadas circunstancias¹⁴ y fuera irreproducible, entrando en el brumoso ámbito de lo (sobre)natural, en ese punto intermedio en el que el arte perdía su condición de constructo artificial y navegaba como *corpus* tocado por lo sagrado. Todo en una época en la que las esculturas –y las reliquias¹⁵– se movían y variaban.

Pero el tema nuclear ahora es que el *Ecce Homo* de las Claras tenía entre sus múltiples y misteriosas cualidades el que «no se puede decir ni pintar, si es imagen u original»¹⁶. Así lo vemos, por ejemplo, en los distintos novenarios publicados desde finales del siglo XVIII¹⁷, donde el tema de su irreproducibilidad pictórica era

¹³ Los devocionarios y novenarios indican que «para fomentar la devoción reparten cabellos de los que se sueltan quando la peinan» sin haber notado disminución de ellos; González Minguela, 1807, p. 26. Uno de ellos, por ejemplo, fue localizado en 1743 en el interior de un pozo milagrosamente conservado; Muñoz Hernández, 1817, pp. 48-50. Gómez Pérez, 2008a, p. 509, señala un relicario con estos cabellos conservados en la parroquial de Fuentes de Valdepero, en un «cinturón de lactantes» colocado en la escultura de san Antonio de Padua.

¹⁴ Los novenarios y el Libro Becerro cuentan que en 1666 «sucedió el caso terrible y digno de admiración y espanto» fruto de una *indecencia* que se prefiere no detallar. Irritada, «la Divina mansedumbre mudó el semblante de como le tenía, y oy tiene, en airado, terrible y espantoso, de forma que apenas dejó alientos para mirarle»: sus brazos y dedos se desencajaron y colocaron sobre el cuerpo dando un fuerte golpe y girándose de lado. Las religiosas trataron infructuosamente de recolocar los miembros «asta que Su Benignidad amorosa después de más de quince días de aver estado en esta forma quiso volver a la antigua en que oy se venera», AMSCP, Libro Becerro, 1692-1910, fols. 7-7v.

¹⁵ El mismo padre Calderón relató cómo las espinas de Cristo del convento franciscano de Atienza cambiaban de color y sangraban llegado el Viernes Santo «todo aquel santo día [...] hasta que al ponerse el sol se vuelven a su continuo color»; Calderón, 2008, p. 234.

¹⁶ Castro, 1982-1983, t. II, p. 155. La cita (1692) procede del Libro Becerro conventual (fol. 5), manuscrito que repite los mismos argumentos y anécdotas ligadas a las visitas de los monarcas que aparecen en la *Crónica* de Calderón o en los *Annales Minorum* de Lucas Wadding.

¹⁷ Es el caso de la obra *Pasión renovada en la memoria de los mortales...* (Muñoz Hernández, 1817), que Castro, 1982-1983, t. I, p. 58, fechó entre 1768 y 1785, barajando una autoría de fray Manuel de Vega que no compartimos, pues este padre general de las Indias fue únicamente al que se dedicó el texto. Para algunos ejemplares conservados de esta edición (Valladolid, Thomas de Santander) se propone la fecha de 1773. Con ligeras modificaciones fue reimpressa en distintas ocasiones con autoría de Muñoz Hernández (1817, 1859, etcétera). Se conserva también otro novenario, muy semejante y algo más reducido de González Minguela, 1807, donde leemos (pp. 11-12) que la escultura «el pincel más diestro no ha podido retratar jamás a la perfección tan rara Imagen», o que «después de muchos días que registraron atentos la sagrada imagen (los pintores) se dieron por vencidos: y dieron por respuesta a la reina que eran tantos los semblantes y colores que mudaba que no tenía el pincel valentía ni arbitrio su destreza para dar el debido cumplimiento a su real mandato: de este dictamen han sido otros pintores de habilidad conocida, confesando con ingenuidad, que no alcanzan los vuelos de los pinceles, aunque tuvieran alas, para llegar a la cumbre de tantas perfecciones.

un *topos* común que subraya su carácter milagroso y su valoración como reliquia, si no del propio Jesús corpóreo, al menos de su *viva* imagen, de la figura/reliquia/presencia de su cuerpo en el sepulcro¹⁸. Una vez más debemos subrayar la estricta coincidencia con el Cristo de Burgos, imposible de retratar al menos hasta entrada el siglo xvii¹⁹. El tema es bien sugerente y podría derivarse hacia un discurso sobre los límites de las capacidades miméticas de la pintura, en paralelo con otros muchos ejemplos del imaginario devoto de la época. Lo interesante en el caso palentino es que este hándicap pictórico se establece como punto de partida hagiográfico y como uno de los primeros hechos milagrosos «constatables históricamente» de un relato sembrado de hechos sorprendentes, subrayado más aún por la incapacidad de unos pintores regios enviados por Margarita de Austria: un *non plus ultra* artístico que certifica la sacralidad de la imagen.

A pesar de la parquedad de las fuentes –las primeras como las de fray Lucas Wadding, muy cercanas cronológicamente–, el encuentro entre la reina y la escultura pudo producirse durante la visita de tres jornadas a la ciudad en junio de 1603 desde la cercana corte vallisoletana²⁰. Incluso podríamos aventurarnos a bajar algunos nombres concretos como el del pintor Santiago Morán, que en esos años aparece documentalmente ligado a Palencia²¹, sin obviar otros como Vicente Carducho o Pantoja de la Cruz (†1608). El libro becerro del monasterio relata este mismo acontecimiento –establecido como argumento indudable– y añade otros más como prueba indudable de la excepcionalidad del Santo Cristo²², perfi-

como registran admirados en la imagen, ya en los colores y ya en mutación de semblantes». Además, en los *Gozos* se cantaba la estrofa: «Es tu rostro sacrosanto / tan singular, y extremado, / que al pincel dexa burlado / y al corazón con quebranto», González Minguela, 1807, p. 39; Muñoz Hernández, 1817, p. 66.

¹⁸ «El simulacro aspira a ser vivificado e integrado en el campo de la realidad que rodea al espectador, y ello debido a la propia tensión emotiva en que se expresa su naturaleza»; Flor, 2011, p. 142.

¹⁹ Al respecto Pereda, 2017, pp. 349-355.

²⁰ García Cuesta, 1971, pp. 133-139.

²¹ Archivo Histórico Provincial de Palencia (AHPPa), protocolo 6882, fols. 434 ss., 25 de junio de 1606 y 18 de julio de 1606: escritura e inventario de bienes dotales de Santiago Morán pintor vecino de Valladolid, y Catalina de Cisneros, natural de Palencia. Ella era hija de Gregorio de Cisneros y María de Chamorro, vecinos de Castromocho, parienta y criada en casa del destacado canónigo de la catedral Toribio de Huerta, personalidad muy vinculada a la familia Reinoso. Fueron testigos Domingo Rodríguez, platero de Benavente (y cuñado de la contrayente), el orfebre palentino Pascual Abril o el latonero vallisoletano Esteban Sánchez.

²² «Esto mismo ha sucedido a otros diversos pintores que han intentado copiarlo y entre ellos vive hoy uno célebre en esta ciudad que se llama Moreno quien afirma que del Christo de Santa Clara no se puede sacar copia, pues es tan sin segundo que lo que es ni se puede decir ni pintar»; AMSCPa, Libro Becerro, 1692-1910, fol. 8. Deberá referirse al pintor Juan Moreno Tejada. Con este nombre encontramos a un procurador y escribano palentino en la segunda mitad del siglo xvii y –caso de tratarse de la misma persona– también como pintor; AHPPa, protocolo 10632, s. fol., 11 de febrero de 1677; Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, leg. 5396, 1678 (cesión de un espacio a la co-

ando una *estrategia de legitimación* que la historiografía más actual está recuperando²³. Con el Cristo inaccesible y velado se comenzó a tejer a lo largo del seiscientos un relato donde los hechos concretos –históricos y documentales– se mixturaron con generalidades colectivas y préstamos de otras hagiografías destacadas, creando un discurso autónomo. Seguramente por encontrarse en una clausura femenina el acceso directo a él era más restringido y privado, y la devoción más limitada al estricto ámbito local.

Fue en el siglo XVIII cuando la gestión de la imagen cambió definitivamente, apostando por una difusión a gran escala y con la mira puesta en un marco geográfico más ambicioso, incluso transatlántico. Como hemos indicado, el novenario confeccionado hacia 1775 (reimpreso en 1817) se dedicó al padre general de las Indias «con el fin de dilatar la devoción de tan venerado dueño hasta en el nuevo mundo, atravesando los mares la breve noticia, descripción de su hallazgo y prodigios». Esta dedicatoria ha de referirse al vallisoletano fray Manuel de la Vega y Calvo (1705-1785), comisario general de Indias desde 1768 hasta el año de su fallecimiento e importante promotor artístico, vinculado además con el arribo de algunas pinturas de devoción novohispanas²⁴. De hecho, a escasos metros del crucificado palentino, una imponente pintura de la Virgen de Guadalupe preside el coro conventual²⁵. La comunidad, en las últimas décadas, parece que había empezado a entender los beneficios que podía reportarle la difusión de esta devoción²⁶, la importancia del bullicioso *mercado* devoto indiano, el papel de los emigrantes en su difusión y su repercusión *en tornaviaje*²⁷. Haciendo memoria de la imagen, la propia comunidad se lamentó de no poder rastrear hechos concretos más allá de comienzos del siglo XVII –a excepción del mítico hallazgo por el almirante Alfonso Enríquez–, arrancando precisamente con el episodio de pintura de Margarita de Austria, pues «las memorias antiguas de esta sagrada imagen las sepultó el tiempo en la región del olvido, o por el descuido de los pasados o por cuidado del común

fradía de Santa Rosa de Lima en el convento de San Pablo) o Archivo Catedral de Palencia (ACPa), Cuentas de mesa, n.º 876, 1674 (pagos por discretas actividades pictóricas). Este «Juan Moreno pintor» aparece residiendo en unas casas del monasterio de Santa Clara por esas fechas; AMSCP, cuentas, 1688-1692. Muy posterior es el grabador homónimo, también de origen palentino (1739-1805), que llegaría a ser académico de San Fernando y grabador de cámara.

²³ Portús, 2016, p. 75.

²⁴ Sobre todo en la iglesia parroquial de San Andrés de Valladolid, donde fue bautizado; Baladrón Alonso, 2018, pp. 281-285.

²⁵ Obra anónima fechada a mediados del siglo XVIII (370 x 284 cm) sobre la que se ha planteado una dubitativa atribución a Manuel Osorio. Al respecto, Martínez González, 1992, pp. 97-98.

²⁶ AHN, Clero, leg. 5397, memoria fundada en 1724 para la luminaria del Santo Cristo.

²⁷ Don José Alonso de Ortigosa, vecino de Sevilla, remitió en 1739 doscientos pesos de plata doble para cumplir con la limosna que su hermano don Miguel Alonso de Ortigosa, vecino de México, ordenó para el «Santísimo Cristo de dicho convento»; AHPPa, protocolo 6706, José Agustín Fernández, fol. 609, 13 de diciembre de 1739.

enemigo que solicita con dañada y rabiosa malicia borrar de nuestra memoria la Pasión de Cristo»²⁸. La difusión de un relato oficial impreso llegó junto con las indulgencias papales de 1777²⁹ y otras concedidas por diversos prelados en 1817 (Fig. 2). En estas últimas ya se reconocían los perdones concedidos por rezar oraciones «delante de esta imagen o su estampa»³⁰, lo que indica un cambio radical en la política de la imagen y su difusión por pinturas y grabados. Las propias monjas reconocían que este nuevo tiempo era una reacción a un supuesto declinar devoto³¹, de modo que «pensamos y consultamos dar al público las pinturas y retratos de vuestra imagen a fin de que viendo en ella pintada al vivo a la misma aflicción enjugasen sus lágrimas». Esto se comprueba en las distintas versiones de estampas que se fueron grabando desde al menos los años setenta del siglo XVIII, fechas que coinciden con lo que venimos indicando³². A ello se une un reducido número de verdaderos retratos pictóricos de imprecisa datación, entre los que cabe destacar el conservado en la ermita de la Virgen de la Vega de Melgar de Yuso y el que se conservaba en la ermita de San Pedro Mártir de la capital palentina (¿ca. 1700?), tan semejantes entre sí y que ofrecen la visión de la escultura tal como se veneraba desde el siglo XVII, recostada sobre un lecho cerrado por cortinajes de damasco negro y un dosel del mismo textil soportado por cuatro columnas o pirámides clasicistas³³ y que hubo de ser sustituido en torno a 1760 por el retablo actual³⁴. La escasez de repre-

²⁸ Muñoz Hernández, 1817, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 23: bula de Pío VI de 17 de mayo de 1777, donde se detallan las jugosas indulgencias a obtener sobre todo en la festividad de la Invenición de la Cruz.

³⁰ En concreto, trescientos cuarenta días de perdón a los que rezasen un padrenuestro o credo: *ibid.*, pp. 24-25. Las nuevas indulgencias fueron concedidas por los arzobispos de Toledo, Sevilla y Zaragoza, y los obispos de Teruel, Oviedo, Calahorra y Palencia, e incluían otras más, lo que justifica la reimpresión y actualización del novenario.

³¹ «La corrupción de nuestro siglo va echando en olvido vuestra Pasión retratada al vivo en tan divino retrato», por lo que buscaban «revivir en los mortales las pocas y cuasi apagadas centellas de vuestro amor, demostrado con la mayor ternura en vuestro lastimado simulacro»; Muñoz Hernández, 1817, p. 5.

³² Son mencionadas por Gómez Pérez, 2008a, p. 510. La más antigua fechada posee la inscripción «Rojas del. Agreda scul en Vall^dA 73», que corresponde al grabador (Buena) Ventura de Ágreda y, en nuestra opinión, Manuel de Rojas, prolífico arquitecto del obispado palentino, ensamblador, escultor y diestro dibujante. La estampa más difundida fue la abierta por Tomás Solares en 1818. Su afán por narrar los principales acontecimientos de la imagen en medallones subraya la necesidad de dar a conocer su historia.

³³ Gómez Pérez, 2008a, p. 510. Aunque ambas pinturas pudieran representarlo tal como se mostraba cotidianamente, no debe descartarse que copien la forma en la que se exhibía durante las rogativas o festividades con la cama del monumento. A ellas hay que sumar algunos ejemplares en viviendas particulares citados en inventarios, o exvotos como el conservado en la ermita de Nuestra Señora de la Vega en Toro, que contiene una curiosa representación dúplice del toresano Cristo de las Batallas y del yacente de Palencia (1784).

³⁴ Las cuentas del trienio 1758-1761 indican un descargo por misas en «agradecimiento de las limosnas hechas para el adorno del Santísimo Cristo» y otra más por la salud de Francisca Ruiz por

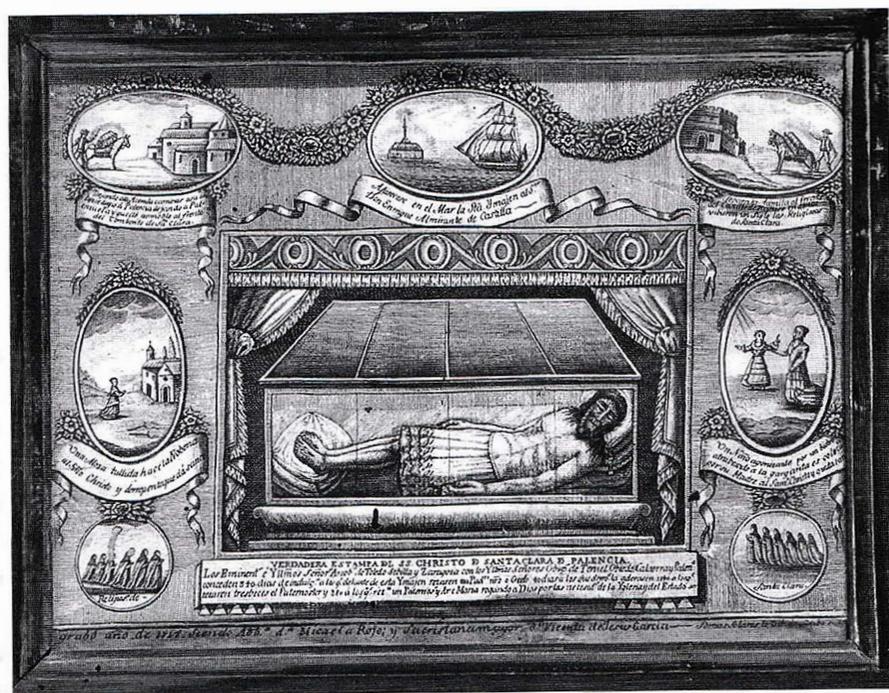


Fig. 2. Tomás Solares, dibujante y grabador, *Verdadera estampa del Santísimo Cristo de Santa Clara de Palencia*, Valladolid, 1818, estampa calcográfica. Carrión de los Condes (Palencia), monasterio de Santa Clara.

sentaciones pintadas del Cristo con anterioridad al último tercio del XVIII confirma el celo y la exclusividad con que la comunidad trató a la imagen. Poco a poco, para no contradecir la tradición, se fue señalando que «no ha podido el arte acompañando del mayor poder pintar o retratar la imagen a la perfección»³⁵. De ese modo se terminó reconociendo la importancia de difundir la efigie pero la imposibilidad de hacer una copia fiel de ella, pues «fue dibujado por divinizadas manos»³⁶ y poseía tal fuerza que con los dones que de él manan «os veréis invencibles y poderosos, que se consideraba Troya con el Simulacro de Palas». Más de un siglo antes había ocurrido lo mismo con el tantas veces citado Cristo de Burgos, modelo de éxito cuya gestión se quiso replicar en Palencia, tal vez con demasiado retraso. Aunque

«la limosna que dio para el dorado» de su retablo. En las siguientes cuentas (1761-1764) se desembolsaron dos mil quinientos reales «al Santísimo Cristo para el adorno y culto de su capilla resto de los 5000 que se le estaban debiendo»; AMSCP, 5.º libro de cuentas, 1735-771, s. fol.

³⁵ Muñoz Hernández, 1817, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

la talla siguiera sudando sangre en fechas tan tardías como 1868³⁷ y obrando milagros y conversiones, a duras penas su influencia llegó a sobrepasar el ámbito estrictamente local o diocesano.

«Se han de pintar santos de su reliquia».
Su presencia perenne en el retablo de Villasilos,
Burgos

De la *resistencia* al retrato en el caso anterior pasamos a otro en el que los retratos de las reliquias y sus relicarios cobraron un protagonismo esencial. Se trata del retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Villasilos (Burgos)³⁸, obra del ensamblador Sebastián González entre 1613 (fecha de la licencia) y 1615 (tasación del imaginero García de Arredondo y finiquito de su arquitectura). Entre 1633 y 1635, el escultor trasmerano Juan de Sobremazas se encargó de la parte escultórica —a excepción de la talla del titular, que fue enviada en 1616 por Sebastián González³⁹—, pudiendo terminarla a pesar de su prematura muerte en esta villa. En 1650 se añadió un nuevo sagrario turriforme por Juan de Diego de Arroyo y Juan de Valtierra, que comenzó a dorarse en 1665 por Jacinto de Losa siguiendo las condiciones de Pedro Guillerón, el mismo que redactó las del dorado y policromía del resto del retablo (1666), obras que se materializaron entre 1673 y 1674 por el dorador Toribio García Gutiérrez (Fig. 3).

A lo largo del banco del retablo mayor, en sus netos y entrepaños, se localizan un total de diez portezuelas de medio punto tras las cuales se alojan otros tantos relicarios en sus correspondientes cajas. Se ha señalado que la idea de colocar las reliquias en este lugar pudo tener como antecedente el retablo mayor de la catedral burgalesa⁴⁰, un conjunto que sin duda debió influir en Villasilos, si bien tal ubicación es muy común en las iglesias castellanas desde el siglo anterior⁴¹ como resultado de una secular tradición que fusionaba el culto eucarístico y el de las re-

³⁷ Castro, 1982-1983, t. II, p. 269.

³⁸ Su historia constructiva ha sido estudiada por Ibáñez Pérez, 1978, pp. 205-207; Payo Hernanz, 1997, t. I, pp. 472-474, y últimamente, con una abundante información documental, por Rico Pérez, 2015, pp. 607-617.

³⁹ Rico Pérez, 2015, p. 609. El documento en Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Villasilos, leg. 17-1, carta de 25 de julio de 1616.

⁴⁰ Payo Hernanz, 1997, t. I, pp. 315 y 474.

⁴¹ Por ejemplo, en la catedral de Palencia las principales reliquias pasaron de la sacristía a «unas caxas muy bien obradas con sus rejas de hierro doradas» en el altar mayor en 1539 y que Morales describió como «una reja tan larga como es el altar mayor por todo él debajo del retablo, bien labrada y dorada. Parécense de fuera nueve arquitas ricas de plata y de marfil, donde están muchas reliquias»; Fernández de Madrid, 1976, p. 523; Morales, 1977, p. 21.

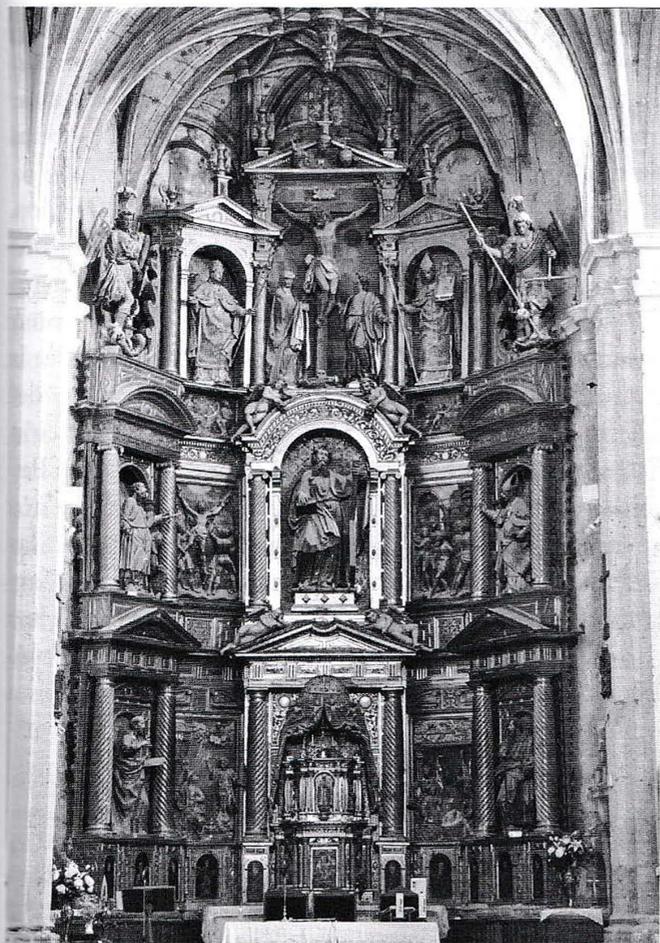


Fig. 3. Sebastián González, ensamblador; Juan de Sobremazas, escultor; Juan de Valtierra y Diego de Arroyo, tabernáculo; Jacinto de Loza, dorador y policromador del tabernáculo, y Toribio García Gutiérrez, dorador y estofador del retablo, retablo mayor, 1615 (mazonería), 1633 (escultura), 1650 (tabernáculo), 1667 (dorado del tabernáculo), 1672-1674 (dorado y estofado del retablo). Villasilos (Burgos), iglesia de San Andrés.

liquias⁴². Trento acogió y potenció esta unión⁴³, como han recogido diversos expertos⁴⁴. Como es lógico dado su simbolismo y jerarquía, el espacio presbiterial

⁴² Es muy frecuente que el sagrario se denomine relicario y que en su base incorpore un cajoncillo para guardar algunas reliquias.

⁴³ «Se vendrá a hazer un ramillete de las reliquias de todos, que puestas al pie de la custodia de tan soberano Sacramento, se llame ramillete de los que viven. En él tiene rayzes la esperanza de su resurrección destes huesos y de allí ha de baxar a sus sepulcros»; incluso señala algunos razonamientos litúrgicos como que «al principio de la Misa [...] quando nos llegamos al altar dezimos esta oración: Suplicámoste Señor por los merecimientos de los santos, cuyas reliquias aquí están, y de todos los demás, que me perdones todos mis pecados, y besa el sacerdote el altar, como a sepulcro y lugar propio de santas Reliquias». A ello se suma la tradición cristiana de colocar restos de mártires y santos bajo el altar o la imprescindible presencia de reliquias para sacralizar las aras; Dávila, 1611, pp. 83 y 205.

⁴⁴ Arias Martínez, 2007, p. 41, al hablar del libro de Dávila, indica que «la supeditación de la reliquia a la Eucaristía, al tiempo que su indiscutible y necesaria ligazón, aparecía razonada en el

era el más adecuado para potenciar la visibilidad –al menos su presencialidad– y el culto de las reliquias⁴⁵, irradiando sus beneficios a toda la colectividad. Por esto mismo no debemos obviar otras motivaciones ligadas con el prestigio y perpetuación de la memoria del donante o mediador que logró para su parroquia y para los suyos tan preciado tesoro como señal del estatus alcanzado.

En este caso, las reliquias llegaron a Villasilos gracias a uno de sus beneficiados, don Miguel Barrios Castrillo⁴⁶. El sacerdote logró hacerse con un importante conjunto a lo largo de su vida sin necesidad de salir del entorno burgalés, y cada entrada en su haber señala un jalón de su *cursus honorum* que finalmente decidió donar en conjunto –y preservar y mostrar– a las dos parroquias a las que estaba ligado: la de su Villasilos natal y la cercana de Villaveta. Así, en 1614 consiguió licencia del provisor para tomar un par de sepulturas a perpetuidad en Villasilos «en relación de las rreliquias que a su costa llevó a la dicha iglesia desde el monasterio de San Pedro de Cardaña»⁴⁷, lo que señala una fecha *ante quem* para la llegada de al menos una parte. Cuando en 1621 se realizó la definitiva escritura de cesión, además de las «muchas buenas obras y dilixencias en cosas de la iglesia» y de las reliquias de Cardaña se citan otras más de distinta procedencia que ya estaban «puestas en el altar mayor de la dicha iglesia en el pedestal», en el mismo lugar que hoy las contemplamos⁴⁸. Su testamento e inmediatos codicilos de 1637 terminan por ayudarnos a desvelar su personalidad. Gravemente enfermo, Barrios pudo organizar sus mandas. Entonces ocupaba el puesto de capellán del rey en el monasterio de las Huel-

texto con repetidos argumentos tomados de los grandes exégetas, de los textos conciliares y de la tradición», manteniendo siempre una escala de importancia algo inferior a ella.

⁴⁵ Por su semejanza con el retablo catedralicio de Burgos y el de Villasilos, mencionamos las reliquias que llegaron a la parroquia de Santoyo (Palencia) gracias al contador Francisco de Santoyo, miembro de una familia muy vinculada con la corte. En 1558 había traído de Colonia una importante remesa tan apresuradamente que «no tomó testimonio de cómo y quién y dónde se las dieron; incluía decenas de fragmentos agrupados en cajas cuadradas y redondas a modo de custodias o una cabeza de las Once mil vírgenes. Iniciadas las informaciones (1561), dos criados del príncipe de Éboli testificaron haber estado junto a Santoyo buscando reliquias en Colonia «para traer a España como hacían muchos españoles [...] porque no las maltratasen los luteranos y le oyeron decir que habían pasado por allí don Juan Manrique de Lara, don Diego de Córdoba con su mujer y muchas damas de la reina de Bohemia –María de Austria, figura a la que estaba directamente relacionado don Francisco– cuando su alteza pasó por allí y a otros muchos caballeros españoles». Tras la autenticación, el obispo palentino obligó a colocarlas «en un lugar más público y al culto»; AHN, Clero. leg. 5331. Ello ha de relacionarse con las alhacenas circulares abiertas en el banco del retablo ocultas tras los relieves de dos evangelistas. No se vuelven a citar entre sus posesiones ni aparecen en los testamentos de 1574, 1590 y 1591 [<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/8122>].

⁴⁶ Especialmente Rico Pérez, 2015, pp. 615-617 y 332-333.

⁴⁷ Licencia del provisor en ADBu, Villasilos, leg. 17-1, Burgos, 30 de abril de 1614. El reconocimiento del culto a estos mártires se fecha en 1603 y fue inmediatamente difundido.

⁴⁸ *Ibid.*, citado en Rico Pérez, 2015, p. 333.

gas de Burgos y precisamente en el compás del cenobio expiró pocos días después, mandándose enterrar en su capilla [sic] de la Virgen del Carmen de Villasilos⁴⁹. Este cargo resulta determinante, como confirma la casi ilegible inscripción que aparece en la puerta de una gran alhacena abierta en el muro del evangelio, donde se cita expresa y orgullosamente al cura Miguel Barrios, el amplio listado de reliquias donadas, así como el origen de muchas: la colección de doña Ana de Austria, abadesa perpetua de las Huelgas e hija de don Juan de Austria. De esa manera, el conjunto burgalés enlaza nada menos que con el héroe de Lepanto, con su hermanastro Felipe II y hasta con el propio emperador Carlos –a quien dice haber pertenecido la cruz conservada en el interior del relicario cruciforme y clasicista de bronce dorado que subsiste–, pero también con otras importantes familias nobiliarias (Mendoza, Magdalena de Ulloa), y, por supuesto, entendiéndolo como hijuela parcial del retablo relicario de las Huelgas ubicado en la capilla promovida por esa abadesa⁵⁰. El listado de la inscripción amplía notablemente la nómina de las diez que aparecen en el banco del retablo, y señala esa alhacena como el lugar donde se custodiaban⁵¹. Por si fuera poco, en el reverso de su puerta se indica que este cierre de madera era el antiguo banco de trabajo de uno de los más prestigiosos artistas de Burgos: «EN ESTE BANCO TRABAJABA F. MARTIN QVE HIÇO EL ARQUILLA DEL SANTISSIMO

⁴⁹ ADBu, Villasilos, leg. 17-3, testamento del cura Miguel Barrios (5 de febrero de 1637), codicilos (6 y 7 de febrero de 1637), inventario de bienes *post mortem* (13 de febrero de 1637), parcialmente extractados en Rico Pérez, 2015, p. 333. Por la primera escritura ordenó enviar a la parroquia de Villasilos distintas esculturas de bulto y pinturas (Cristo de bulto, apostolado, Magdalena, Virgen del Pópulo, Descendimiento, etcétera) para colocarse en la sacristía «por el arte y modo que están puestas por adorno los cuadros en las sacristías de los conventos de San Pablo y San Francisco, la Merced y parroquia de San Lesmes»; a la parroquia burgalesa de San Antón del Compás de las Huelgas mandó una Virgen del Carmen. En el primer codicilo mandó un relicario al convento de clarisas de Castrojeriz (posteriormente anulado) y especificó que «los demás rrelicarios que tengo tassada su echura por estar en echuras de madera curiosa las reliquias que en ellas ay si los quisieren las iglesias de Villasilos y Villovetta se les de veinte rreales menos que por ellos se tasare [...] y en ello sea en primer lugar la iglesia de Villasilos». Amplió la donación a la parroquia del compás con un cofre de ébano con reliquias para conjurar «en tiempos de necesidades e infortuitos» y otros dos guarnecidos de plata —«el aovado a la dicha iglesia de Villasilos y la de dos puertecillas a la de Villovetta»— para el mismo fin.

⁵⁰ La biografía de esta nieta de Carlos V (1569-1629) estuvo marcada por su participación en el proceso del Pastelero de Madrigal y su designación como poderosa abadesa de las Huelgas de Burgos desde 1611. Además de la gestión del poderoso cenobio, promovió en él obras como la capilla de San Juan Bautista. Al respecto, Alonso Vañes, 1990; Sagarra Gamazo, 1994, y Yáñez Neira, 1996, pp. 1035-1078; un apretado resumen que amplía la bibliografía en [https://dbe.rah.es/biografias/9732/ana-de-austria-y-mendoza]; sobre la capilla, Payo Hernanz, 1997, t. I, p. 464, y t. II, p. 464.

⁵¹ Además de la cruz del emperador –salvando muchas partes ilegibles– se citan reliquias de los santos Vicente, Anastasio, Sebastián, Martín, Deodato o Marcelino; de las santas Marta, Catalina, Justina, Cecilia, Eugenia o Lucía; un diente de santa Apolonia; restos de los mártires macabeos y de los Cuarenta mártires de Sebaste, así como reliquias del beato fray Juan de la Cruz (sic).

SACRAMENTO EN ESTA YGLESLIA»⁵². Entendemos que con toda seguridad se refiere a Martín de la Haya⁵³, escultor, retablista y tracista que, habiendo concluido el retablo mayor de la catedral y su capilla de la Natividad, abandonó el siglo –y la hegemonía artística en el arzobispado– e ingresó como monje en Bujedo de Juarros (1587). La existencia de este banco de carpintero es algo excepcional, pero aún lo es más el reconocimiento de su valor simbólico por haber servido para la ejecución del sagrario (vulgo *relicario*) y su filiación al ámbito de las reliquias. De la referencia explícita a fray Martín se desprende una más que posible valoración del artista como devoto y venerable, lo que abre nuevas posibilidades en la consideración de su biografía y amplia actividad artística⁵⁴ (Fig. 4).

Llegados a este punto, hemos de volver a las reliquias y a sus retratos que aparecen en las diez portezuelas del banco del retablo, tema medular que justifica su presencia en este trabajo. En los netos de las columnas se alojan seis relicarios de brazos, todos ellos de madera policromada salvo uno argénteo con los restos de san Esteban, abad de Cardeña, ubicado privilegiadamente junto al sagrario y en el evangelio⁵⁵. Los entrepaños que median entre ellos albergan tres bustos ligneos y la talla de un divino Infante⁵⁶. La mayor parte señala al entorno escultórico burgalés posterior a García de Arredondo, sin poder descartar la participación de Sobremazas o

⁵² No se conservan cuentas de ese periodo en Villasilos. Que en 1650 se plantearan realizar un nuevo sagrario indicaría que se reutilizó otro anterior en el nuevo retablo. Posteriores inventarios del siglo xvii indican que la antigua estructura turriforme siguió usándose para la reserva de Semana Santa: en 1661 se describía como «un relicario donde se encerraba el Santísimo Sacramento dorado con sus cuerpos y en él un cuerpo de los tres con la imagen de nuestro señor en la columna y en el remate una cruz de nogal»; ADBu, leg. 16, citado en Rico Pérez, 2015, p. 611.

⁵³ Barrón García, 1996 y 2008.

⁵⁴ Tomamos como referencia la síntesis de Portús, 2016, pp. 68-77, sobre los ejemplos de santidad del artista del Siglo de Oro.

⁵⁵ En el lado del evangelio: Marcelo y Cirilo, Máximo Idedorum y Esteban, abad de Cardeña. En el de la epístola: Bonifacio papa, Vidal y Felices, y, por último, Hilario y Eusebio. Al menos el del abad burgalés debe relacionarse con aquella primera entrega fechada en 1614. Sigue una tipología muy tradicional, con la inscripción «s. stephane cvm sociis de / caradigna ora pro nobis» y marcas de la ciudad de Burgos («Burgos-9») y del contraste Francisco de Villegas que concuerdan con esos primeros años del siglo xvii; Barrón García, 1991, pp. 298-299 y 325.

⁵⁶ De izquierda a derecha: Teresa de Jesús, Niño Jesús, Adriana e Inibión, mártir macabeo. El primero de ellos contiene además en su interior una cajita metálica con el escudo de la orden que, según la inscripción del muro, guarda fragmentos de la carne, velo y toca de Teresa de Ávila. Estas reliquias aparecen inventariadas sucesivamente con mayor o menor detalle junto a algunas otras más (cajas doradas y de marfil guarnecida en plata, etcétera) en 1645, 1661 y otros; ADBu, Villasilos, libro 16 (inventarios, s. fol.) y leg. 16 (inventarios 1661). En el de 1790 se incluyen «las auténticas de las reliquias de esta iglesia que se componen de dieciocho hojas», que no hemos localizado. Dos bustos más de los mártires de Cardeña están en el retablo lateral del Santo Cristo de la Cruz. Igualmente hay que indicar que buena parte de los relicarios de Villaveta (especialmente los del altar del Cristo) se deben a la misma munificencia de Barrios.

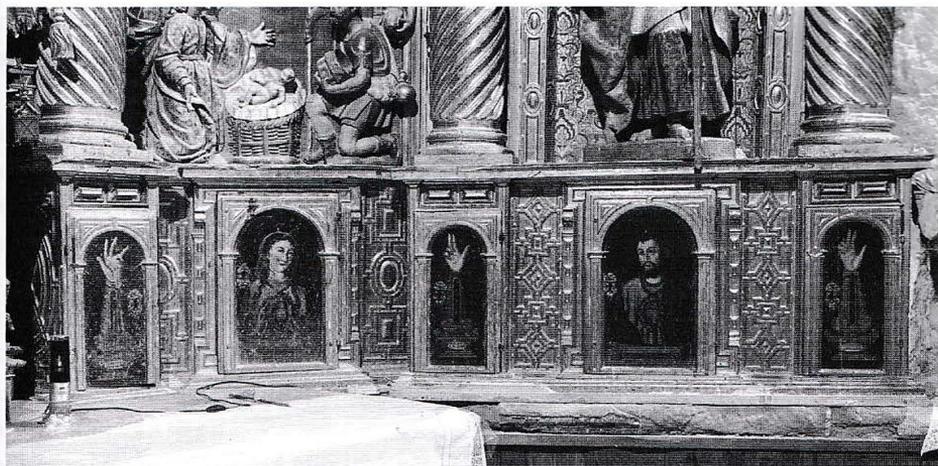


Fig. 4. Dos vistas parciales del retablo de Villasilos con los verdaderos retratos de las reliquias y sus cajas abiertas mostrando los relicarios. Villasilos (Burgos), iglesia de San Andrés.

Miguel Gutiérrez (este último vinculado además a las Huelgas y a Ana de Austria), destacando sobre todo el de santa Adriana, que merece una filiación estilística más detallada. Todas las cajas se cierran con portezuelas en cuyo frente se pintaron las reliquias que ocultan. Con ello se cumplía una de las cláusulas de las condiciones redactadas por Pedro Guillerón⁵⁷ en 1666, que especificaba que «en

⁵⁷ Además del interés de la parroquia, hay que tener en cuenta el ambiente artístico en el que se desenvuelve Guillerón: su vinculación con obras tan renovadoras y barroquizantes como Santa Cruz de Medina de Rioseco o los retablos mayores de Santa María de Tordesillas y de las Huelgas de Burgos, su relación con Felipe Gil de Mena o Diego Díez Ferreras, en un Valladolid aún influido



Fig. 5. Relicario del brazo de san Esteban, abad de Cardeña, frente a su verdadero retrato a modo de trampantojo. Villasilos (Burgos), iglesia de San Andrés.

las cajas que están en el primer cuerpo, digo en el pedestal, se han de pintar santos de su reliquia y en los costados y artesonados grabados de diferentes colores de oro»⁵⁸ (Fig. 5).

Las representaciones actúan como verdaderos y detallados retratos de los relicarios –incluso remedando sus tamaños– sobre un fondo oscuro que, además de generar profundidad, parece fingir el espacio interior de las propias cajas, subrayando el trampantojo⁵⁹. Las pocas diferencias que encontramos entre las evocaciones pictóricas y los relicarios están en los cromatismos empleados, tejidos sin

por la huella de Diego Valentín Díaz y sus interesantes aportaciones sobre fingimientos pictóricos y relación entre la pintura y las demás artes. Sobre él, García Chico, 1946, t. II, pp. 213-232.

⁵⁸ Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPBu), protocolo 6574, Lorenzo de Huidobro. fols. 48-51; transcrito en Rico Pérez, 2015, p. 670.

⁵⁹ Con estos casos, entroncaríamos con el efecto de *trompe l'oeil* llevado a trampantojo a lo «divino» que estableciera Pérez Sánchez, 1992.

ornamentación para lo pintado, y en el propio hecho de que en las peanas fingidas se incluyeran los nombres de los santos.

Por todo lo anterior, no es difícil concluir que, en el caso de Villasilos⁶⁰, estamos ante un más que evidente y destacado ejemplo en los señalados cambios solicitados por los concilios provinciales a raíz de los dictámenes de Trento. Ello nos lleva, una vez más, a las múltiples correspondencias de nuestro ejemplo con lo esgrimido por Arias Martínez⁶¹, y directamente a su aseveración en cuanto a la importancia de prestar atención en su vínculo con las *Instrucciones* dictadas por Carlos Borromeo⁶². En efecto, si vamos al conocido y fundamental texto redactado por el secretario del concilio tridentino, el caso de Villasilos enlaza con las sugerencias que el obispo milanés dio para la ubicación de las reliquias en los templos⁶³. Entre ellas y para este ejemplo que tratamos, cabría destacar la resolución en las pinturas de añadir los nombres, pero también su propia ornamentación interior, en la que se simulan los tejidos ricos que debían envolver los sagrados restos⁶⁴.

Los parroquianos y sacerdotes de Villasilos, orgullosos de su sacro tesoro, decidieron visibilizarlo sin evidenciarlo, representarlo sin presentarlo, usando el trampantojo pictórico como frontera y como velo. El juego que se nos propone de mirar algo desde la puerta sin osar entrar nos recuerda las palabras que Dávila pronunció sobre lo eucarístico, pero que bien pueden hacerse extensivas a las reliquias: «tenémosle aquí en efecto tan presente, que el dexarle de gozar en este divino sacramento con gloria cumplida no es por falta de presencia [...] *sino porque la Fe nos le muestra cubierto [...] somos caminantes por Fe, y no por clara visión*»⁶⁵.

⁶⁰ Podríamos aportar algunos más. En Villacidaler (Palencia), en 1651, se mandó pintar las puertas del relicario «por dentro y por fuera y en ellas los santos y santas cuyas reliquias están en dicho relicario»; Archivo Diocesano de Palencia (ADPa), Villacidaler, 18, 1.º fábrica, fols. 49 (visita 1651) y 6 (inventario 1656). Lo mismo podría decirse del denominado púlpito de las reliquias de Ribas de Campos, donde aparecen sus verdaderos retratos tallados.

⁶¹ Arias Martínez, 2007.

⁶² *Ibid.*, pp. 41-42.

⁶³ Borromeo [1577], 1985, pp. 30-38.

⁶⁴ Al respecto, el prelado milanés señala: «cada una de las sacras reliquias ocúltense envueltas en tafetán de seda u ormesí doble, o algún tejido precioso de seda o de plata distinto, del color de la seda que convenga...» y «aquellas de las que constan los nombres, no importa en qué género de cajita, armario o vasito se hayan ocultado, para cada una tengan fija una inscripción reproducida con letras gruesas en papel pergamino o preferentemente en la seda en que aquellas una a una fueron envueltas...»; *ibid.*, p. 37. La evocación de tejidos labrados semejantes a los famosos brocados de «palos cortados» tan exitosos en la Europa del momento concuerda con los que aparecen en otras partes del retablo. Sobre esto último véase Thornton, 1965, p. 88.

⁶⁵ Dávila, 1611, p. 371.

A modo de conclusión

Para poder comprender con más exactitud la importancia que reliquias y relicarios tuvieron en el desarrollo de las artes, en las devociones y hasta en la creación de identidades durante el Antiguo Régimen, habrá sin duda que prestar atención también al inagotable y disperso número de ejemplos –con sus casuísticas concretas– custodiados en templos parroquiales o conventuales. Alejados del foco de atención historiográfico que gira en torno a la corte o a los grandes promotores nobiliarios y eclesiásticos, sus historias nos ayudan a completar un mosaico más rico e integrado de lo que –tal vez por un juicio preconcebido– solemos creer, como hemos visto en el conjunto de Villasilos. Su decantación en contextos que hoy denominamos rurales no debe minusvalorar ni las atenciones ni las aportaciones que sus historias nos ofrecen.

Los casos que proponemos tienen un denominador común: el control y el uso de «lo original», de la materia sagrada (la escultura-reliquia de Palencia y las reliquias-esculturas burgalesas), así como de sus formas de presentación o representación en función de unas finalidades y políticas de la imagen tan diversas como lo eran los contextos y los anhelos de sus poseedores. Incluso estos últimos fueron mutando con el tiempo. Los trampantojos de Villasilos desvelan y al tiempo ocultan una materia sagrada que aguardaba en la oscuridad de sus cajas a la fecha precisa para activarse y cobrar protagonismo. En todo caso, el artificio artístico hacía siempre presentes las reliquias sin necesidad de mostrarlas diariamente tras las habituales rejas presentes en otros relicarios, de un modo más moderno y barroco. La pintura evoca y recuerda; la escultura reconstruye y contiene lo tangible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (Luisa Elena Alcalá y Juan Luis González García)	5
---	---

PARTE I. IMAGEN Y RELIQUIA

1. EL LUGAR DE LA RELIQUIA. A PROPÓSITO DE <i>ANTIGÜEDAD, VENERACIÓN Y FRUTO DE LAS SAGRADAS IMÁGENES Y RELIQUIAS</i> , 1623, DEL JESUITA MARTÍN DE ROA (Cécile Vincent-Cassy)	21
2. RELIQUIAS EN MOVIMIENTO: LAS FIESTAS DE LOS SANTOS EN EL CONVENTO MADRILEÑO DE LAS DESCALZAS REALES HACIA 1650 (María José del Río Barredo y Katherine Mills).....	47
3. IMAGEN-RELIQUIA O IMÁGENES Y RELIQUIAS EN LA NUEVA ESPAÑA: FUNCIONES Y FUNCIONAMIENTOS PROPIOS Y COMPARTIDOS (Patricia Díaz Cayeros).....	67
4. EL RETABLO DE LA VIRGEN DEL PILAR DE QUITO: LA TEATRAL REAFIRMACIÓN DE LA IMAGEN-RELIQUIA (Carmen Fernández-Salvador).....	85

PARTE II. RELIQUIAS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

5. FRANCISCO DE HOLANDA: RELIQUIA, IMAGEN, RETRATO (José Riello)	103
6. DE LA IMPOSIBILIDAD DE COPIAR LA RELIQUIA A LA PERENNE EFECTIVIDAD DE SUS RETRATOS: LOS CASOS CASTELLANOS DEL <i>CRISTO DE LAS CLARAS</i> DE PALENCIA Y EL RETABLO MAYOR DE VILLASILOS, BURGOS (Pablo F. Amador Marrero y Ramón Pérez de Castro).....	125
7. LA CIRCULACIÓN DE BUSTOS RELICARIOS ENTRE NÁPOLES Y ESPAÑA: CONTENEDORES SAGRADOS AL SERVICIO DEL CULTO Y DEL PODER (Roberto Alonso Moral)	143

8. UN VIAJE EN PAPEL A UN MUNDO SAGRADO: MANIFESTACIONES MANUALES DE DEVOCIÓN EN EL NUEVO MUNDO (Yessica Porras)..... 159

PARTE III. IDENTIDADES Y ESPACIOS

9. HUMANISMO, DEVOCIÓN Y GÉNERO: RELIQUIAS E IMÁGENES DEVOCIONALES EN EL ORATORIO DE MENCÍA DE MENDOZA, MARQUESA DEL ZENETE (Noelia García Pérez)..... 177
10. CEREMONIAL, USOS Y EXPOSICIÓN DE LAS RELIQUIAS DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL EN TIEMPOS DE FELIPE II (Almudena Pérez de Tudela Gabaldón)..... 191
11. EL RELICARIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: DONACIONES DESDE LOS INICIOS DE LA CONTRARREFORMA HASTA FINES DEL SIGLO XVIII (Antonio Joaquín Santos Márquez)..... 209
12. PRESENCIA Y AMPLIFICACIÓN DEL *LIGNUM CRUCIS* EN EL VIRREINATO DEL PERÚ: ELABORACIONES VISUALES Y ESCRITAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LO SAGRADO (Agustina Rodríguez Romero) 225

PARTE IV. ÉXITOS, FRACASOS Y RESIGNIFICACIONES

13. LA LIPSANOTECA DE LAS INDIAS: RELIQUIAS E IMÁGENES MARTIRIALES ENTRE AMÉRICA Y ASIA (Escardiel González Estévez) 241
14. LAS SOCIEDADES TUPÍES Y LA RESIGNIFICACIÓN DE LAS RELIQUIAS EN LA AMÉRICA PORTUGUESA DURANTE LA PRIMERA ÉPOCA MODERNA (María Berbara)..... 255
15. LA MEMORIA PERDIDA DE LOS SANTOS MÁRTIRES DE CARDEÑA EN SAN JUAN DE PUERTO RICO (1664-PRESENTE) (María Judith Feliciano) 269
16. MÁRTIRES DE LA PATRIA: LAS RELIQUIAS DE PRÓCERES DEL SIGLO XIX EN AMÉRICA LATINA (Patricia Zalamea Fajardo) 283
- BIBLIOGRAFÍA 299

ISBN 978-84-60-5224-1



9 788446 052241

www.akal.com

A lo largo de la historia, las reliquias han generado diversos mecanismos de extracción, asimilación y transmisión de discursos visuales y de cultura material. Los «fragmentos» determinaron la creación de «envolturas» (relicarios-objeto y salas-relicario), pero también espejos (otras imágenes) y respuestas (emulación de la santidad). Tuvieron asimismo un potencial extraordinario para activar espacios devocionales, reconfigurarlos y, en combinación con sus envoltorios artísticos y materiales, definir y construir nuevos lugares de recepción, nuevas capas de sacralidad a menudo yuxtapuestas y difícilmente separables. Desde el punto de vista de la historiografía artística, el presente libro busca ofrecer nuevas metodologías de estudio en torno al análisis de la cultura visual de la Monarquía Hispánica a lo largo de la Edad Moderna y los inicios del mundo contemporáneo. Examinar y potenciar casos que conectaban ambos lados del Atlántico, tomando en especial cuenta las especificidades del mundo hispanoamericano –lo cual suele desatenderse–, ha constituido uno de sus objetivos principales. En sus distintos capítulos no sólo se tratan asuntos de índole artística, sino también social, cultural y política, lo que ayuda a entender mucho mejor la relevancia que tuvieron las reliquias, así como la importancia del relicario como espacio vertebrador de un mensaje que, en bastantes casos, supera el mero ámbito religioso del culto al santo correspondiente.

